OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

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

OLTREOCEANO

FONDATORE E DIRETTORE RESPONSABILE
Silvana Serafin

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

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

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Federica Rocco, Raphael d'Abdon

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

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

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

02/2008

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 02

SCRITTURA MIGRANTE. PAROLE E DONNE NELLE LETTERATURE D'OLTREOCEANO

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

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

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Impaginazione
Grafikesse, Tricesimo (Ud)

Stampa
Lithostampa, Pasian di Prato (Ud)

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

© **FORUM** 2008
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Silvana Serafin
Premessa ..... pag. 9

Maria Luisa Daniele Toffanin
Un migrar d'amore ..... » 11

Marta Lucía Nesta Taccetti
Introducción para una historia sin cuento ..... » 13

Giuseppe Bellini
Riviste italiane dedicate all'America Latina. Presentazione del terzo numero degli Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos ..... » 17

Marco Perilli
Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos ..... » 25

Andrea Csillaghy
Esule e migrante: dubbi antichi per donne moderne ..... » 27

Canada

Anna Pia De Luca, Deborah Saidero
Esperienze di scrittura migrante a confronto: le testimonianze di tre scrittrici canadesi di origine friulana ..... » 33

Québec

Alessandra Ferraro
La parola della madre nel teatro di Wajdi Mouawad ..... » 51

Elena Marchese
Esilio ed alienazione nell'universo di Bianca Zagolin ..... » 61

Stati Uniti

Daniela Ciani Forza
«The Italian Half of Being American» ..... » 73

Ilaria Serra
Creare una memoria collettiva: le donne e i documentari italoamericani ..... » 85

Ispano-America

Rosa Maria Grillo
Storie di donne tra Italia e Río de la Plata ..... » 95

Marta Lucía Nesta Taccetti
Maria Eva Duarte de Perón – Evita ..... » 107

Emilia Perassi
Parole e autori migranti ..... » 113

Susanna Regazzoni
La escritura encubierta de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo ... » 127

Federica Rocco
La donna argentina e la scrittura ..... » 137

Silvana Serafin
Syria Poletti: la scrittura della marginalità ..... » 145

Brasile

Fiorenzo Toso
Ginna de Sampedænna: *una 'protagonista' dell'emigrazione ligure in Sudamerica* ..... » 159

Australia

Raphael d'Abdon
In esilio nella modernità. Critica alla tecnologia e orizzonti di partnership *in* Dreams of Speaking *di Gail Jones* ..... » 175

Piergiorgio Trevisan
Il nomadismo linguistico e identitario dell'intellettuale postmoderno: il caso di Rosi Braidotti ..... » 187

India

Stefano Mercanti
Percorsi di integrazione nel romanzo italiano di Ignazio Silone e nell'opera coloniale indo-inglese di Raja Rao ..... » 203

La realtà dei nativi

Antonella Riem Natale
'Dinewan the Man Changes to Dinewan the Emu': metamorfosi e cicli vitali in una storia aborigena di potere ..... » 211

Gli autori ..... » 221

PREMESSA

Caratteristica della rivista è affrontare di volta in volta un argomento specifico analizzato da prospettive diverse in cui sono evidenti modelli culturali ben delineati e differenziati secondo le rispettive aree geografiche, ma allo stesso tempo strettamente vincolati dalla commistione di saperi. Un ibridismo che si esprime nella presentazione delle molteplici anime caratterizzanti i continenti americano, australiano e indiano, frutto di incroci di razze e di pensiero, dove si rispecchiano, tramite combinazioni e commutazioni, tutti gli elementi di una cultura in una continua osmosi tra lingua e codici culturali sovente lontani tra di loro.

Attraverso la miriade di sfaccettature emerse dalle espressioni letterarie di questa o quella nazione, sguardi indagatori si focalizzano sul concetto di donna e di scrittura, da sempre correlati. Sia come oggetto o come soggetto di narrazione, la donna infatti, ricopre pagine intere di una pregnante letteratura che nel corso dei secoli ha contribuito alla sua evoluzione, individuale e collettiva. Ciò le ha permesso di acquisire consapevolezza del proprio essere ben oltre le mura di casa, dove troppo spesso si è appiattita in una sorta di invisibile presenza, per spingersi in altrovi lontani, vincendo le insidie della distanza e della lingua. Un migrare che offre l'opportunità di viaggiare non solo nello spazio, ma dentro l'io, per individuare un ordine interiore ed estenderlo, attraverso una visione rinnovata dal punto di vista esclusivamente femminile, al di fuori di sé.

Animata dalla convinzione di un progetto di futuro, essa ha saputo imporsi con progressiva forza all'interno di strutture sociali e di istituzioni politiche, contribuendo in maniera decisiva alla formazione di nuove società basate su antiche tradizioni, mantenute vive proprio dalla sua capacità di raccontare, di conservare un bagaglio di conoscenze che fanno parte dell'essenza di un popolo. In tal modo, passato e presente si compenetrano aprendo possibilità di un futuro di speranza, in cui sono vivi il senso delle origini e della nuova appartenenza.

Anche se il cammino, duro e irto di ostacoli, non può dirsi totalmente concluso perché il divario tra i generi è ancora lungi dall'essere colmato per lo me-

no nel mondo della politica, il ritratto che ne esce è del tutto positivo. Grazie alla letteratura, alla sua capacità di inventare mondi rassicuranti perchè in grado di realizzare le aspirazioni più ardite, dove il male dell'esistenza viene affermato e configurato come superabile, la donna si è liberata di angosce e di sensi di colpa, avanzando interpretazioni e sperimentando generi di scrittura. Non solo diari in cui riversare pensieri disordinati e privi di forma articolata, o racconti per incantare figli e nipoti, o poesie per colmare l'ansia del vivere poi chiuse frettolosamente in cassetti e dimenticate, ma storie, strutturate su percorsi di vita che sfumano i contorni del reale creando mondi fittizi dalla valenza universale, dove il sé esperito nell'atto della creazione è restituito, come in uno specchio, dal testo.

Da qui il carattere autobiografico, reale o fittizio, di molte opere che attraverso il concetto di mimesi giungono all'oggettività individuale in quanto il soggetto riesce a collocarsi fuori di sé, osservando se stesso come una persona estranea. Prendendo coscienza del proprio vissuto interiore grazie alla narrazione, esso incentra l'obiettivo sulle strutture della società, di un tempo storico, di una cultura, di una mentalità, di un processo di formazione.

La fusione tra tematica letteraria ed esperienza autobiografica, si rivela essere il più delle volte, fattore importante anche nella costruzione dell'identità nazionale dando spessore e profondità alla nuova società, divenuta oggetto estetico, ben delimitato all'interno di spazi specifici.

Molti dei contributi ora raccolti sono stati esposti nel convegno da me organizzato nei giorni 18-19 ottobre 2007 all'Università di Udine proprio sul medesimo argomento. Altri invece si aggiungono a completamento di un discorso ancora più articolato, ampliando la visione d'insieme su di un universo complesso come quello femminile che proprio nella diversità, vede possibile la sua realizzazione. In fondo la grande lezione che proviene dalla drammatica esperienza migratoria, oltre a costituire lo strumento ermeneutico per l'interpretazione del mondo, permette di esplorare le coscienze e le aspirazioni più nascoste, di porre l'accento sull'individuo, alla ricerca di un codice etico ed estetico, per dare senso e unità alla molteplicità della vita.

Volutamente, oltre agli interventi critici, è riservato uno spazio alla diretta testimonianza di scrittrici – e non solo –, in grado di presentare rotte diverse di avvicinamento al problema. Altrettanto importante è l'espressione di coloro che, migranti nell'anima, interpretano il nomadismo della vita, inteso come categoria antropologica, specifica di una particolare dimensione della natura umana secondo la quale l'uomo e la donna per costituzione ontologica, sono degli esiliati nel mondo.

Silvana Serafin

UN MIGRAR D'AMORE

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Sola, oltre l'onda irta d'inverno
in un migrar d'amore
ritorni là
a la Palma che sfrangia il sole
nel vento decembrino
obliate ormai le tue radici.

Ritorni là
nell'assenza a risentirlo intorno
presenza in agresti suoi rituali.

Lui che un giorno il mare scavalcò
con quel trattore veneto
a dissodare terra ritrovata
materna terra per semina di sogni
in riti carminio del sole isolano.

Ritorni là
per ossigenarti al vento-suo respiro
fra gemiti d'eucalipti riarsi

e all'ombra delle sue braccia
vegliare germogli di sogni
a festa sparsi insieme
ché mai sia tradita la sua attesa
obliate ormai le tue radici.

Sola in un migrar d'amore.

Tu sai
non muore l'uomo
se fra le mani lascia desideri
per puntare ancora gli occhi alle stelle.
Muta solo forma.

* Poetessa padovana.

INTRODUCCIÓN PARA UNA HISTORIA SIN CUENTO

Marta Lucía Nesta Taccetti*

Muchas veces he intentado comenzar a contar esta historia, pero la trama es muy frágil, entro y salgo, me pierdo en laberintos que se abren hacia miles de otras historias. Tardo en comprender que se trata de una más entre miles de historias, pero esta es a la vez la única que necesito contar, para desanudar contándola.

Pero para hacerlo necesito refugiarme en un espacio desde donde iniciar mi relato, que no es el único, pero es mi relato, necesito un lugar seguro para mi alma. Voy a buscarlo y lo encuentro donde lo he encontrado siempre, o al menos hasta las raíces de mi memoria: en el patio de la infancia.

Patio de baldosas recién lavadas, con la guarda que la enmarca, armonía y perfección del centro de la casa. Sólo yo conozco el secreto, el de esa baldosa del patio, breve mandala que habita la mente, refugio tibio acariciado apenas por el sol de la tarde. Ahora y entonces, la palma de mi mano se apoya en la diferencia, un detalle apenas que la distingue de las otras, ese que rompe la perfección pretendida pero inexistente. No he compartido con nadie este secreto y sigo sin hacerlo. Supongo que a nadie le importaba entonces, ni le importaría ahora conocerlo. Es así que siempre fue solamente mio, para hablarme sólo a mí estaba en el patio. Vórtice cero de la cifra áurea, que me mantiene en un punto de partida, siempre el mismo, no importa la distancia ni espacial ni temporal, es mi anclaje a la vida en este viaje. Vuelvo a esa marca, cuadrado perfecto en la imperfección de la baldosa, para contar y contarme.

¿A quién le interesa esta historia? Lo sé bien, a nadie, pero necesito hacerlo, contarla, para volar un día 'ligera de equipaje'.

Es ahí, en ese espacio con centro en el patio, donde viví mi historia y fui impensado testigo de tantas otras. Una red infinita de historias personales que se alimentan de historias familiares y que al entrelazarse, urden tramas nuevas con

* Storica. Ambasciata argentina in Italia.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

hilos antiguos, cargados de dolores y frustraciones. Marcas profundas de la incapacidad de amar y de amarse, de perdonar y perdonarse.

Tomo un hilo de esa trama, y afirmando el alma en mi mandala, tiro y tiro, y desde la anciana que se consume en un sillón, sostenida entre almohadones, en la penumbra de su cuarto, viajo hasta la niña de sólo siete años que llora y llora sin consuelo. La veo sola y asustada, frágil, abandonada en una fría silla, paralizada por el miedo y el dolor. Su mamá, su seguridad, su mucho o poco amor, estaba en esa su mamá, y ahora la desgajaron, pequeñita y desvalida, y sólo sabe, sólo puede llorar. Llorará más allá de agotamiento, aún en el sueño, hasta secar para siempre las cuencas de sus ojos. Unos ojos grises, a los que mi Nonna limpiaba constantemente con su pañuelito blancos con puntillas que ella misma tejía con una finísima aguja de 'l'uncinetto'. Entonces, ya sin lágrimas, sus ojos lloraron siempre!

Una niña alejada de su vida familiar, buena o difícil, era su hogar; del calor, el amparo, la voz del padre y de la madre, los sonidos, los olores, los colores, todo eso que compone nuestro ambiente cotidiano, y la niña despojada de todo sin comprender el por qué, y sin que a nadie le preocupara darle explicaciones.

Tal vez un día, para que ya no molestara con su llanto, o tal vez por verdadera compasión, alguien le dijo que su mamá había muerto, y entonces ella comenzó a darle vida en su corazón, a preparar un altar para amarla entonces y siempre.

– Nonna contanos un cuento!

Y entonces una vez más nuestra Nonna leía, o contaba ya sin leer, la historia del niño que desde un puerto de Italia comenzó una difícil, dura travesía en busca de su mamá, que había partido hacia Buenos Aires, un lugar lejano que quedaba cruzando los Andes. El cuento, *De los Apeninos a los Andes*[1]. Qué lejos estábamos nosotros de saber que ella nos estaba haciendo partícipes de su secreto, de su dolor.

Otubre 31 de 2007, víspera del día de 'Todos los Santos', Fabriano, Provicia de Ancona, Regione Marche.

Nonna Margarita, Nonna querida, hoy yo quiero contarte una historia, pero una sin cuento, esta es verdadera. Una historia donde una mujer cruza el océano Atlántico como hubieras deseado hacerlo, como lo habrás soñado tantas

[1] De Amicis, Edmundo, *Corazón*. Varias ediciones.

veces, para abrazar a tu añorada madre. Nonna querida, yo llegué hoy a Fabriano, para reparar la ofensa, aceptar los hechos tal y como sucedieron, saber que el pasado ya fue, para que el mundo sepa que Anita Orienti es amada allá, en la Argentina, tal como aquí, en Fabriano, Ancona, donde se encuentran sus restos. Que es amada por los de su sangre, que su sacrificio por la dignidad de la mujer, en la lucha difícil por su propia dignidad, ha dado frutos. Hoy podemos comprender Anita, que fuiste víctima de la cultura patriarcal, así como también se victimizaron, victimizándote, tus verdugos, separando a dos almas que se amaban tanto: la madre y su pequeña hija, Anita y Margarita. Pero hoy la paz se ha hecho para los espíritus de estas dos mujeres, que nunca más se encontraron físicamente pero que nunca se separaron realmente, porque la fuerza del amor las unía en un dolor silencioso. Hoy se unieron en el ser de sus deudos. Hoy la aceptación de lo que ya fue y pertenece al pasado, pero que puede ser reparado, produjo ese milagro, y fue hoy que sucedió desde la comprensión y el amor. Hoy, los hijos de un lado y del otro del Océano, los que habitan los Apeninos y los que nacieron en las tierras de América del Sur, atravesada por los Andes, fraternalmente unidos rindieron un homenaje hecho de amor en flores, sobre la tumba donde ahora sí descansa Anita Orienti, útero matricial de los unos y de los otros.

Gracias Padre por haberlo permitido!

Roma 2007

PREMESSA

Caratteristica della rivista è affrontare di volta in volta un argomento specifico analizzato da prospettive diverse in cui sono evidenti modelli culturali ben delineati e differenziati secondo le rispettive aree geografiche, ma allo stesso tempo strettamente vincolati dalla commistione di saperi. Un ibridismo che si esprime nella presentazione delle molteplici anime caratterizzanti i continenti americano, australiano e indiano, frutto di incroci di razze e di pensiero, dove si rispecchiano, tramite combinazioni e commutazioni, tutti gli elementi di una cultura in una continua osmosi tra lingua e codici culturali sovente lontani tra di loro.

Attraverso la miriade di sfaccettature emerse dalle espressioni letterarie di questa o quella nazione, sguardi indagatori si focalizzano sul concetto di donna e di scrittura, da sempre correlati. Sia come oggetto o come soggetto di narrazione, la donna infatti, ricopre pagine intere di una pregnante letteratura che nel corso dei secoli ha contribuito alla sua evoluzione, individuale e collettiva. Ciò le ha permesso di acquisire consapevolezza del proprio essere ben oltre le mura di casa, dove troppo spesso si è appiattita in una sorta di invisibile presenza, per spingersi in altrovi lontani, vincendo le insidie della distanza e della lingua. Un migrare che offre l'opportunità di viaggiare non solo nello spazio, ma dentro l'io, per individuare un ordine interiore ed estenderlo, attraverso una visione rinnovata dal punto di vista esclusivamente femminile, al di fuori di sé.

Animata dalla convinzione di un progetto di futuro, essa ha saputo imporsi con progressiva forza all'interno di strutture sociali e di istituzioni politiche, contribuendo in maniera decisiva alla formazione di nuove società basate su antiche tradizioni, mantenute vive proprio dalla sua capacità di raccontare, di conservare un bagaglio di conoscenze che fanno parte dell'essenza di un popolo. In tal modo, passato e presente si compenetrano aprendo possibilità di un futuro di speranza, in cui sono vivi il senso delle origini e della nuova appartenenza.

Anche se il cammino, duro e irto di ostacoli, non può dirsi totalmente concluso perché il divario tra i generi è ancora lungi dall'essere colmato per lo me-

no nel mondo della politica, il ritratto che ne esce è del tutto positivo. Grazie alla letteratura, alla sua capacità di inventare mondi rassicuranti perchè in grado di realizzare le aspirazioni più ardite, dove il male dell'esistenza viene affermato e configurato come superabile, la donna si è liberata di angosce e di sensi di colpa, avanzando interpretazioni e sperimentando generi di scrittura. Non solo diari in cui riversare pensieri disordinati e privi di forma articolata, o racconti per incantare figli e nipoti, o poesie per colmare l'ansia del vivere poi chiuse frettolosamente in cassetti e dimenticate, ma storie, strutturate su percorsi di vita che sfumano i contorni del reale creando mondi fittizi dalla valenza universale, dove il sé esperito nell'atto della creazione è restituito, come in uno specchio, dal testo.

Da qui il carattere autobiografico, reale o fittizio, di molte opere che attraverso il concetto di mimesi giungono all'oggettività individuale in quanto il soggetto riesce a collocarsi fuori di sé, osservando se stesso come una persona estranea. Prendendo coscienza del proprio vissuto interiore grazie alla narrazione, esso incentra l'obiettivo sulle strutture della società, di un tempo storico, di una cultura, di una mentalità, di un processo di formazione.

La fusione tra tematica letteraria ed esperienza autobiografica, si rivela essere il più delle volte, fattore importante anche nella costruzione dell'identità nazionale dando spessore e profondità alla nuova società, divenuta oggetto estetico, ben delimitato all'interno di spazi specifici.

Molti dei contributi ora raccolti sono stati esposti nel convegno da me organizzato nei giorni 18-19 ottobre 2007 all'Università di Udine proprio sul medesimo argomento. Altri invece si aggiungono a completamento di un discorso ancora più articolato, ampliando la visione d'insieme su di un universo complesso come quello femminile che proprio nella diversità, vede possibile la sua realizzazione. In fondo la grande lezione che proviene dalla drammatica esperienza migratoria, oltre a costituire lo strumento ermeneutico per l'interpretazione del mondo, permette di esplorare le coscienze e le aspirazioni più nascoste, di porre l'accento sull'individuo, alla ricerca di un codice etico ed estetico, per dare senso e unità alla molteplicità della vita.

Volutamente, oltre agli interventi critici, è riservato uno spazio alla diretta testimonianza di scrittrici – e non solo –, in grado di presentare rotte diverse di avvicinamento al problema. Altrettanto importante è l'espressione di coloro che, migranti nell'anima, interpretano il nomadismo della vita, inteso come categoria antropologica, specifica di una particolare dimensione della natura umana secondo la quale l'uomo e la donna per costituzione ontologica, sono degli esiliati nel mondo.

Silvana Serafin

UN MIGRAR D'AMORE

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Sola, oltre l'onda irta d'inverno
in un migrar d'amore
ritorni là
a la Palma che sfrangia il sole
nel vento decembrino
obliate ormai le tue radici.

Ritorni là
nell'assenza a risentirlo intorno
presenza in agresti suoi rituali.

Lui che un giorno il mare scavalcò
con quel trattore veneto
a dissodare terra ritrovata
materna terra per semina di sogni
in riti carminio del sole isolano.

Ritorni là
per ossigenarti al vento-suo respiro
fra gemiti d'eucalipti riarsi

e all'ombra delle sue braccia
vegliare germogli di sogni
a festa sparsi insieme
ché mai sia tradita la sua attesa
obliate ormai le tue radici.

Sola in un migrar d'amore.

Tu sai
non muore l'uomo
se fra le mani lascia desideri
per puntare ancora gli occhi alle stelle.
Muta solo forma.

* Poetessa padovana.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

INTRODUCCIÓN PARA UNA HISTORIA SIN CUENTO

Marta Lucía Nesta Taccetti*

Muchas veces he intentado comenzar a contar esta historia, pero la trama es muy frágil, entro y salgo, me pierdo en laberintos que se abren hacia miles de otras historias. Tardo en comprender que se trata de una más entre miles de historias, pero esta es a la vez la única que necesito contar, para desanudar contándola.

Pero para hacerlo necesito refugiarme en un espacio desde donde iniciar mi relato, que no es el único, pero es mi relato, necesito un lugar seguro para mi alma. Voy a buscarlo y lo encuentro donde lo he encontrado siempre, o al menos hasta las raíces de mi memoria: en el patio de la infancia.

Patio de baldosas recién lavadas, con la guarda que la enmarca, armonía y perfección del centro de la casa. Sólo yo conozco el secreto, el de esa baldosa del patio, breve mandala que habita la mente, refugio tibio acariciado apenas por el sol de la tarde. Ahora y entonces, la palma de mi mano se apoya en la diferencia, un detalle apenas que la distingue de las otras, ese que rompe la perfección pretendida pero inexistente. No he compartido con nadie este secreto y sigo sin hacerlo. Supongo que a nadie le importaba entonces, ni le importaría ahora conocerlo. Es así que siempre fue solamente mio, para hablarme sólo a mí estaba en el patio. Vórtice cero de la cifra áurea, que me mantiene en un punto de partida, siempre el mismo, no importa la distancia ni espacial ni temporal, es mi anclaje a la vida en este viaje. Vuelvo a esa marca, cuadrado perfecto en la imperfección de la baldosa, para contar y contarme.

¿A quién le interesa esta historia? Lo sé bien, a nadie, pero necesito hacerlo, contarla, para volar un día 'ligera de equipaje'.

Es ahí, en ese espacio con centro en el patio, donde viví mi historia y fui impensado testigo de tantas otras. Una red infinita de historias personales que se alimentan de historias familiares y que al entrelazarse, urden tramas nuevas con

* Storica. Ambasciata argentina in Italia.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

hilos antiguos, cargados de dolores y frustraciones. Marcas profundas de la incapacidad de amar y de amarse, de perdonar y perdonarse.

Tomo un hilo de esa trama, y afirmando el alma en mi mandala, tiro y tiro, y desde la anciana que se consume en un sillón, sostenida entre almohadones, en la penumbra de su cuarto, viajo hasta la niña de sólo siete años que llora y llora sin consuelo. La veo sola y asustada, frágil, abandonada en una fría silla, paralizada por el miedo y el dolor. Su mamá, su seguridad, su mucho o poco amor, estaba en esa su mamá, y ahora la desgajaron, pequeñita y desvalida, y sólo sabe, sólo puede llorar. Llorará más allá de agotamiento, aún en el sueño, hasta secar para siempre las cuencas de sus ojos. Unos ojos grises, a los que mi Nonna limpiaba constantemente con su pañuelito blancos con puntillas que ella misma tejía con una finísima aguja de 'l'uncinetto'. Entonces, ya sin lágrimas, sus ojos lloraron siempre!

Una niña alejada de su vida familiar, buena o difícil, era su hogar; del calor, el amparo, la voz del padre y de la madre, los sonidos, los olores, los colores, todo eso que compone nuestro ambiente cotidiano, y la niña despojada de todo sin comprender el por qué, y sin que a nadie le preocupara darle explicaciones.

Tal vez un día, para que ya no molestara con su llanto, o tal vez por verdadera compasión, alguien le dijo que su mamá había muerto, y entonces ella comenzó a darle vida en su corazón, a preparar un altar para amarla entonces y siempre.

– Nonna contanos un cuento!

Y entonces una vez más nuestra Nonna leía, o contaba ya sin leer, la historia del niño que desde un puerto de Italia comenzó una difícil, dura travesía en busca de su mamá, que había partido hacia Buenos Aires, un lugar lejano que quedaba cruzando los Andes. El cuento, *De los Apeninos a los Andes*[1]. Qué lejos estábamos nosotros de saber que ella nos estaba haciendo partícipes de su secreto, de su dolor.

Otubre 31 de 2007, víspera del día de 'Todos los Santos', Fabriano, Provicia de Ancona, Regione Marche.

Nonna Margarita, Nonna querida, hoy yo quiero contarte una historia, pero una sin cuento, esta es verdadera. Una historia donde una mujer cruza el océano Atlántico como hubieras deseado hacerlo, como lo habrás soñado tantas

[1] De Amicis, Edmundo, *Corazón*. Varias ediciones.

veces, para abrazar a tu añorada madre. Nonna querida, yo llegué hoy a Fabriano, para reparar la ofensa, aceptar los hechos tal y como sucedieron, saber que el pasado ya fue, para que el mundo sepa que Anita Orienti es amada allá, en la Argentina, tal como aquí, en Fabriano, Ancona, donde se encuentran sus restos. Que es amada por los de su sangre, que su sacrificio por la dignidad de la mujer, en la lucha difícil por su propia dignidad, ha dado frutos. Hoy podemos comprender Anita, que fuiste víctima de la cultura patriarcal, así como también se victimizaron, victimizándote, tus verdugos, separando a dos almas que se amaban tanto: la madre y su pequeña hija, Anita y Margarita. Pero hoy la paz se ha hecho para los espíritus de estas dos mujeres, que nunca más se encontraron físicamente pero que nunca se separaron realmente, porque la fuerza del amor las unía en un dolor silencioso. Hoy se unieron en el ser de sus deudos. Hoy la aceptación de lo que ya fue y pertenece al pasado, pero que puede ser reparado, produjo ese milagro, y fue hoy que sucedió desde la comprensión y el amor. Hoy, los hijos de un lado y del otro del Océano, los que habitan los Apeninos y los que nacieron en las tierras de América del Sur, atravesada por los Andes, fraternalmente unidos rindieron un homenaje hecho de amor en flores, sobre la tumba donde ahora sí descansa Anita Orienti, útero matricial de los unos y de los otros.

Gracias Padre por haberlo permitido!

Roma 2007

RIVISTE ITALIANE DEDICATE ALL'AMERICA LATINA. PRESENTAZIONE DEL TERZO NUMERO DEGLI *STUDI LATINOAMERICANI/ESTUDIOS LATINOAMERICANOS*

Giuseppe Bellini*

L'occasione appare propizia, oggi, per tracciare, sia pure succintamente, la storia delle varie iniziative italiane, attraverso il tempo – partendo dai primi, modesti tentativi –, tese a dedicare attenzione, attraverso la pubblicazione di riviste letterarie, al mondo latinoamericano.

Scontato il vuoto anteriore alla seconda guerra mondiale, solo nel 1946 Giovanni Maria Bertini, ordinario di ispanistica all'Università veneziana di Ca' Foscari, fondava i *Quaderni Ibero-Americani*. Era la prima rivista, smilza nel primo numero, un po' più nutrita in epoca successiva, che si dedicava programmaticamente al mondo iberico, spagnolo, catalano e portoghese, e che si apriva alle espressioni culturali americane. Rimarrà per molti anni l'unica iniziativa del genere nel nostro paese, sostenuta personalmente dal suo direttore. Vi collaboreranno presto nomi prestigiosi, come si è concretamente dimostrato in occasione della pubblicazione commemorativa del numero 100. In anni non lontani Bertini me ne affidò la vicedirezione e alla sua scomparsa divenni direttore, più tardi con Giuliano Soria, che continua la tradizione bertiniana di sostegno concreto personale.

Nel 1952, quando ero giovane docente alla Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università Bocconi, Oreste Macrì fondò a Milano la rivista *America Latina*, di grande formato, presto compromessa dall'intento del sostenitore finanziario di servirsene quale mezzo di propaganda presso governi latinoamericani con i quali intendeva promuovere relazioni d'affari. Di modo che tra gli articoli di letteratura iniziarono ad apparire fotografie di politici, di riunioni di dame, ecc. Inutile dire che Macrì e i collaboratori, tra i quali oltre al sottoscritto e a Cesco Vian, rimasero sconcertati e presto l'iniziativa si concluse.

Trascorsero diversi anni e i *Quaderni Ibero-Americani* di Bertini regnarono solitari nel panorama ispanistico italiano, finché nel 1967, divenuto docente

* Università di Milano.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

della disciplina specifica, diedi inizio, alla Bocconi, agli *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, che nel tempo ebbero collaboratori prestigiosi, come Asturias, Neruda, Vargas Llosa, ma il cui fine principale era di dare concrete possibilità di pubblicazione ai miei giovani allievi, in un'epoca in cui non era facile trovare per i nostri argomenti ospitalità in riviste letterarie italiane. La pubblicazione non aveva un ritmo regolare, né poi una sede fissa: infatti, mi seguì nella mia 'peregrinatio' accademica, dalla Bocconi a Ca' Foscari, infine alla Statale di Milano, dove prosegue il suo lento ritmo, ora con la condirezione di Emilia Perassi.

Al 1976 risale un mio tentativo di ampliamento del raggio d'interesse letterario: la fondazione dei *Quaderni di Letterature Americane*, iniziativa che ebbe vita breve: due soli numeri, ma che tra i collaboratori contò anche Giuseppe Tavani e Giovanni Battista De Cesare.

All'epoca, quindi, resistevano due sole pubblicazioni ispanoamericanistiche, quella diretta da Bertini, *Quaderni Ibero-Americani*, e gli *Studi di letteratura Ispano-americana*.

Per quanto attiene all'ambito lusitano, nel 1977 iniziava a Pisa la pubblicazione dei *Quaderni Portoghesi*, rivista fondata da Luciana Stegagno Picchio, che appare durante quasi un decennio, fino al 1978, in seguito sostituita dalla *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, diretta da Ettore Finazzi Agró.

Quando ormai ero a Venezia, nel 1978, con Franco Meregalli, ordinario di ispanistica e mio indimenticato maestro fin dagli anni della Bocconi, fondammo insieme la *Rassegna Iberistica,* giunta attualmente al numero 87, edita prima presso il Cisalpino di Milano, poi – dal numero 39 – a Roma, presso l'Editore Bulzoni. L'idea era nuova: presentare una rassegna critica aggiornata, e per settore, della produzione scientifica iberistica in senso lato, con particolare attenzione al contributo italiano, il tutto preceduto da alcuni saggi critici.

Le sezioni erano: spagnolo, catalano, ispano-americano, portoghese, brasiliano. Il ritmo fu per molto tempo di tre numeri annuali, in epoca più vicina ristrutturati in due. La pubblicazione era sostenuta dal contributo del CNR, mentre nei numeri più recenti passò a carico del settore iberistico della Facoltà di Lingue e letterature straniere cafoscarina. Negli ultimissimi numeri, scomparso Meregalli, gode anche di un contributo della sua famiglia.

Dopo la condirezione di Meregalli e mia, vari furono i mutamenti del Comitato direttivo da me promossi, fino a giungere a un comitato più rispondente alla partecipazione dei docenti iberistici cafoscarini, nel quale sono rimasto, diciamo, come ricordo storico della prima fondazione.

In ambito politico-letterario, nel 1979 viene fondata a Roma, la rivista *Cubana*, pubblicazione che, come informa il sito elettronico, rispondeva a 'un'idea' nata anche in opposizione «al disinteresse che il Pci sembrava mostrare al-

lora verso gli aneliti e le sconfitte di quell'area politica». Tra i fondatori Alessandra Riccio, che alla morte di Gabriella Lapasini le successe nella direzione. Ne sosteneva i costi Bruna Gobbi, la quale confezionava e distribuiva la rivista. Più tardi il titolo della pubblicazione mutò in *Latinoamerica*, ed estese il suo interesse, oltre che ai movimenti artistici di tutta l'America latina, all'impegno sociale. Direttore editoriale divenne Gianni Minà, responsabile la Riccio. Collaborano alla rivista docenti universitari di varia provenienza, soprattutto dell'Italia centrale, di comune consonanza politica.

Nel 1980, a Roma, presso la Facoltà di Lettere, si fonda la rivista *Letterature d'America*, che pubblica l'editore Bulzoni, responsabile Dario Puccini, con una molteplice direzione. La rivista alterna regolarmente i tre fascicoli annuali, tra Ispanoamerica (non trascurando l'area francofona caraibica e canadese), Angloamerica e Brasile. Una rivista che mantiene la sua vitalità ed ha raggiunto oggi il 112° numero, responsabile Ettore Finazzi Agrò.

Nel 1983, con Maria Teresa Cattaneo, fondammo i *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, pubblicazione che ebbe numeri particolarmente interessanti, ma che alla data appare definitivamente defunta.

L'interesse del Consiglio Nazionale delle Ricerche per il mondo americano portò alla fondazione, nel 1990, di *Caribana*, nell'ambito del 'Gruppo nazionale di coordinamento per lo studio delle culture letterarie dei paesi emergenti', in questo caso dei Caraibi. La direzione fu affidata a Luigi Sampietro. Dopo alcuni numeri, cessati i finanziamenti, la pubblicazione si estinse.

Al contrario, una iniziativa scaturita, nel medesimo anno 1990, entro l'ambito degli *Studi di Letteratura Ispano-americana*, rivolta all'America centrale, *Centroamericana*, affidata alla direzione di Dante Liano, è da lui continuata presso l'Università Cattolica di Milano.

Nel 1995 dal CNR fu promossa, sempre nell'ambito del citato 'Gruppo nazionale di coordinamento per lo studio delle culture letterarie dei paesi emergenti', la pubblicazione della rivista *Africa, America, Asia, Australia,* per le cure mie, di Claudio Gorlier e di Sergio Zoppi. L'iniziativa era la prima a vasto raggio d'interesse, diretta alla valorizzazione delle letterature di lingua spagnola, portoghese, inglese e francese nei vari continenti. Sembra che le pubblicazioni continuino.

Inutile dire che varie delle accennate iniziative corrispondono al periodo in cui feci parte, prima come membro, poi come presidente, del Comitato per le Scienze storiche, filosofiche e filologiche del CNR. *Sembrar en buena tierra* ha dato i suoi frutti, e molti dei docenti universitari delle nostre discipline si sono valsi e si valgono di queste disponibilità di pubblicazione, come se ne valgono i nostri studiosi iberisti e iberoamericanisti in formazione.

Nuove riviste delle nostre aree non compaiono fino al 2005, quando appa-

re a Udine il primo numero degli *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, diretti da Mario Sartor, iniziativa nuova anche per vastità di interessi, che vanno dall'arte alla letteratura, alle problematiche proprie del mondo latinoamericano, dalle migrazioni allo sviluppo tecnologico e scientifico, all'aspetto sociale e politico. Una iniziativa che impressiona anche per volume di pagine, eccezionale per riviste delle nostre specializzazioni.

Il panorama non sarebbe completo se mancassi di includere la recente iniziativa, 2007, di *Oltreoceano*, rivista dedicata ai percorsi letterari e linguistici nelle comunità migranti al di là degli oceani, con particolare attenzione a quella friulana, diretta da Silvana Serafin e condiretta da Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro, Carla Marcato, Antonella Riem Natale e Piera Rizzolatti, per i settori culturali di loro specifica competenza.

Un'attività fondativa notevole, come si vede, che dimostra l'interesse accademico italiano verso il mondo culturale americano. Anche se molte delle iniziative hanno avuto vita breve, tuttavia quelle che sopravvivono, e non solo esse, danno ragione della vivacità dei nostri interessi verso l'America latina, non solamente, ma dello spirito pioneristico che sempre ha qualificato la nostra attività.

Ed è ora il momento di presentare il terzo numero della rivista *Studi Latinoamericani/Estudios latinoamericanos*, Udine 2007.

Come i precedenti numeri la rivista è corposa, densa di interventi di particolare interesse, centrata com'è, secondo premettono i curatori, Mario Sartor e Silvana Serafin, sul fenomeno migratorio, rappresentato soprattutto dagli italiani, in questo caso remoto quanto a origine, ma anche dai *latinos* che, a partire soprattutto dal secondo dopoguerra, hanno iniziato a emigrare dall'America verso l'Italia, trovandovi lavoro e sede.

La testimonianza su entrambi i versanti è ricchissima negli interventi e giustamente, per il primo caso, pone l'accento non solo sugli italiani in genere, ma sui veneti, sugli appartenenti alla Venezia Giulia e al territorio udinese, italiani che in America latina si recarono in numero ragguardevole, sia come semplici lavoratori, sia come specialisti tecnici e in più casi come artisti, e contribuirono allo sviluppo dei paesi americani, non solo con il loro lavoro e l'iniziativa imprenditoriale, ma illustrando con monumenti, costruzioni, opere d'arte, anche letterarie – valga l'esempio di Syria Poletti –, le nascenti identità nazionali.

Fine della serie di interventi è, come appunto chiariscono i curatori, «verificare in che modo si attua l'intersecazione dell'elemento *estraneo* all'interno di una cultura d'accettazione consolidata e se è possibile l'integrazione con un reciproco scambio di valori». E qui va subito sottolineato come nel settore finale della rivista bene si compia quell'integrazione e difesa degli scrittori latinoa-

mericani estranei al *boom*, meritevoli di essere conosciuti e analizzati, alcuni, come Rosalba Campra e Dante Liano, ma anche Martha Canfield, apportatori di nuove competenze alla nostra docenza universitaria.

Ma per tornare alla strutturazione della rivista, essa consta di due grandi settori: l'uno centrato su una sorta di storia dell'emigrazione, anche culturale, italiana nel Nuovo Mondo, l'altra soprattutto, ma non esclusivamente, sull'apporto, come ho detto, alla vita e alla cultura dei paesi iberoamericani. Introduce il tutto, con un suo significativo messaggio, denso di problematica, Maria Luisa Daniele Toffanin.

Tredici saggi presentano la prima parte della rivista, all'insegna di *Attraversamenti nello spazio letterario*, sezione curata da Silvana Serafin. Apre la serie degli interventi un mio contributo relativo alle *Prime migrazioni culturali nell'America della Colonia*, cose da me ribadite più volte, tese a sottolineare la presenza italiana nella nascente cultura del periodo indicato.

Da parte sua Martha Canfield tratta di *Julio Ricci: reale inverosimile e compassionevole*, l'uruguaiano valorizzatore delle comunità di migranti dall'Europa dell'Est, con un risultato, nella sua narrativa, di «fantasmi luminosi della memoria». De *L'emigrazione di un tema letterario: il tempo a ritroso*, tratta Clara Camplani, aprendo nuove, interessanti prospettive e collegamenti circa la tecnica di Carpentier nella ricostruzione a ritroso del tempo in *Viaje a la semilla*, e una serie notevole di scrittori che ne hanno tratto lezione.

Flavio Fiorani scrive di *Utopie australi: la Patagonia come spazio edenico*, partendo da *Tristi tropici* di Lévi-Strauss, per inoltrarsi alla ricerca dell'*Eldorado* e di città mitiche, come quella dei Césari, di localizzazione sempre incerta, ma idealmente possibile nella Patagonia, «terra della dismisura», che respinge il noto della cultura europea, «spazio mobile e indefinito tra il mondo noto e l'immaginario geografico», che autorizza il sogno di un ritorno al Paradiso perduto.

Di *Uno sguardo migrante sugli Stati Uniti* tratta Antonio Melis, centrando il suo discorso sull'opera narrativa del peruviano Eduardo González de Viaña, sguardo critico del latino nei confronti del mondo *yankee*. Mondi contrapposti, l'ispanoamericano e il nordamericano, alla cui base sta «un senso profondamente diverso dell'esistenza». *Escribir en otra lengua* è il saggio problematico di Fabio Morabito a proposito di «si es conveniente o incluso posible escribir poesía en una lengua que no sea la lengua materna»; l'autore si intrattiene su Dracula e infine sull'italiano Antonio Porchia, «extraordinario escritor argentino», che scrisse, in una lingua che non era la materna, un solo libro di aforismi, *Voces*. De *L'infanzia sradicata di Laura Pariani* tratta Emilia Perassi, centrando l'indagine sull'ultimo dei suoi libri 'transoceanici', *Dio non ama i bambini*, sottolineando l'«efficacia dell'impasto linguistico», giudicandolo «il ro-

manzo *straniero* più compiuto e riuscito della scrittrice, per misura stilistica, tensione narrativa e maturità della riflessione», nella sostanza espressione di una frattura tra società locale e immigrati.

Marco Perilli presenta, in *Palinsesto*, le sue «riflessioni sull'esodo da un territorio all'altro, note in corso di un viaggio senza meta», testo che va meditato sia per l'apporto stilistico che per quello problematico. A *La condesa de Merlin entre dos mundos: la escritura del espacio marginal* dedica il suo saggio Susanna Regazzoni, centrando le osservazioni sul libro di viaggi *La Havane*, ritorno dell'autrice al mondo della prima infanzia trascorsa a Cuba, quindi sulla nona lettera del libro, *Les esclaves dans les colonies espagnoles*, dove la scrittrice avanza timide idee abolizioniste. A *Sonnia De Monte e i fantasmi della stazione di Bowen* si dedica Federica Rocco. La scrittrice argentina, di origine italo-siriana, tratta il teatro come «spazio di resistenza», di lotta «per i valori fondamentali dell'umanesimo [...] vissuti come un'oasi di senso in una cultura senza senso». I *teatristas* della postdittatura in una società «fragile, frammentata, scettica e violenta», «trasformano la fragilità, la frammentazione, la povertà e la violenza in opzioni creative».

Silvana Serafin presenta un ulteriore studio dedicato alla scrittrice della quale varie volte si è interessata: *Emigración como iniciación en las novelas de Syria Poletti.* Della scrittrice sottolinea il merito di aver saputo raccogliere «con sensibilidad y madurez conceptual y expresiva», le diverse tipologie della donna e averle riflesse nella mobile situazione sociale. Nelle storie individuali la Poletti ha proposto il dramma di una comunità 'condannata' che, attraverso non poche lacerazioni e violenze, ha saputo crearsi uno spazio vitale.

Ribeyro 'en la otra ribera'. Una lectura de "Los cautivos" è l'apporto di Elisa Carolina Vian, che sottolinea la tormentata esperienza dello scrittore peruviano a Parigi, alle prese sempre con un senso di frustrazione e di dubbio. La città europea lo delude, sia Francoforte, sia Parigi, di modo che vengono meno per lui le immagini utopiche dell'Europa, vive nel passato.

Fernando Zamora Águila tratta delle *Imágenes (trans)migrantes: de este lado/del otro lado*. La sua indagine si rivolge a Città del Messico, un enorme conglomerato eterogeneo che forma un palinsesto di immagini, con l'«impronta imaginal» degli Stati Uniti. Sottolinea la mescolanza di colto e popolare, illustra l'immagine «emigrante-immigrante» della Vergine di Guadalupe, la ricreazione dell'ambiente di origine negli USA, e al tempo stesso che «Como todo imperio, el estadounidense es un potente emisor de imágenes». Esiste un forte «intercambio bidireccional de imágenes entre ambos entornos».

Tredici sono anche i saggi presenti nella seconda parte della rivista, all'insegna di *Arte, artisti, genti e idee migranti*, curati da Mario Sartor. È questo il settore

in cui più si accentua il riferimento all'emigrazione materiale e ai suoi apporti al mondo americano.

Franco López Ruiz tratta della *Migrazione di modelli letterari: la psicologia del messicano, ovvero il 'pirandellismo' italiano nella farsa "Las devoradores de un ardiente helado" di Antonio González Caballero*. Basterebbe il titolo, ma occorre aggiungere che l'esame della presenza pirandelliana nel teatro messicano è approfondita, sia nelle sue origini che nel *teatro independiente*, come presa di coscienza del messicano di fronte alla realtà politica.

A *L'emigrazione italiana nel Rio Grande do Sul* dedica Giampaolo Romanato le sue *Osservazioni e note bibliografiche*, considerando la politica migratoria italiana e quella del Brasile dopo l'abolizione della schiavitù, la vita degli immigrati e il loro apporto allo sviluppo dello Stato brasiliano. Vania Beatriz Merlotti Heredia torna sul tema in *Le promesse della propaganda italiana nella emigrazione europea nel sud del Brasile*, sottolineando situazioni, adescamenti e inganni degli agenti reclutatori, la vera e dura realtà dell'esperienza migratoria. De *L'emigrazione italiana in Perù, Ecuador e Bolivia in una prospettiva comparata* tratta Luigi Guarnieri Calò Carducci in un saggio di particolare interesse, poiché della migrazione italiana verso questi paesi, e della politica fascista in proposito, si conosce ben poco, se si esclude forse il Perù. L'autore sottolinea anche la fortuna di vari italiani negli ambiti della cultura.

A Patricia de la Torre Imazio si deve il saggio *La conquista del desierto. La construcción de una identidad familiar por los itinerarios de la memoria*, dove ricostruisce una vicenda delle molte che contribuiscono alla storia argentina del secolo XX: storia familiare che attraversa fatti politici e culturali «que fueron cruciales para la construcción de la Argentina». Di *Orgoglio italiano: la propaganda fascista in Argentina attraverso il Risorgimento* si occupa Camilla Cattarulla. Il fascismo si presentava ufficialmente come fosse l'ultimo atto dell'Indipendenza italiana e riscattava figure come Garibaldi e Mazzini per far presa sugli americani, solleticare i nostri emigrati e orientare favorevolmente all'Italia i governi locali.

Alle *Comunidades translocales en la WWW: el caso de los migrantes zacatecanos* dedica il suo saggio Ana Laura de la Torre Saavedra, illustrando il legame creato negli Stati Uniti dagli emigrati zacatechi con la loro comunità d'origine, attraverso le pagine *web*.

Giuseppina Raggi tratta de *La diffusione della quadratura bolognese in Portogallo e Brasile: analisi di un fenomeno complesso tra XVII e XVIII secolo*, ossia dell'«architettura dipinta in prospettiva su grandi superfici, al fine di trasformare lo spazio architettonico reale in altre *spazialità*». Un saggio denso di competenze, che sottolinea i legami artistici con l'arte della città emiliana. Dei *Silenciosos mares de tierra arada* discorre Adriana Beatriz Armando, ossia dei

pittori, di origine italiana, che illustrarono le pianure santafesine, in Argentina, come Alfredo Guido e Manuel Musto, non solo appartenenti a famiglie italiane, ma allievi di maestri italiani.

Guillermo Augusto Fantoni, in *El Perigord en la pampa: la pintura de Luis Ouvrard*, tratta invece di un pittore 'intimista', nato a Rosario, figlio di francesi, nella cui opera traspare il marchio dell'immigrazione, poiché i motivi della regione d'origine dei genitori si impongono originalmente nella sua pittura, dedicata alla pampa argentina. Di *José de Monte. Las nostálgicas construcciones geométricas*, tratta Alicia Estela Beltramini Zubiri. Un artista nato a Cimano, vicino a San Daniele del Friuli, nel 1929, emigrato a Córdoba a sei anni, divenuto poi disegnatore scientifico, più tardi Direttore della Scuola Superiore di Belle Arti della città. Dagli inizi nella sua opera pittorica «marca la pauta de lo lineal», salvo una parentesi di arte astratta, dove prepondera il colore. Nanda Leonardini illustra la *Migración y arte italiano en el Perú del siglo XIX*, partendo dalle note presenze italiane durante la Colonia, per poi diffondersi sui numerosi artisti che durante la loro carriera professionale raggiunsero il Perù, contrattati o indipendenti, come viaggiatori o residenti, dando frutti diversi, nella pittura e nell'architettura, a partire da Leonardo Barbieri alla metà dell'Ottocento.

Di *Esperienze migranti: percorsi figurativi attraverso l'Oceano* tratta Silvia Pinna, che sottolinea l'apporto dell'immigrazione friulana al mondo americano, offrendo dati numerici impressionanti circa gli emigrati, a partire dal 1876. L'apporto della studiosa teso alla evoluzione della *figurazione* nel corso del Novecento, si concreta su quattro figure di artisti: Troiano Troiani, Sergio Sergi, Benito Tarcisio Postogna e Luis Alberto Verona.

La parte terza della rivista, all'insegna di *Scritture*, reca i contributi originali di dodici autori, da Alejandro Moreno Jashés a José Emilio Burucúa, María Cristina Restrepo, Miguel Solano, Paloma Pérez Sastre, Juan Villoro, Sonnia De Monte, Avelino Stanley, Rosalba Campra, Dante Liano, Gustavo Wojcieschowski.

Da quanto rapidamente esposto, appare il valore di questo terzo volume della rivista *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos* e la sua originalità, ma meglio varrebbe dire la sua unicità nell'ambito delle iniziative latinoamericaniste e in particolare l'utilità degli approfondimenti in un campo, come quello dell'emigrazione, che tanto ci riguarda nei confronti dell'America Latina, sia dal punto di vista storico e umano, ma anche da quello artistico. Si può legittimamente andar fieri di tanto apporto, scaturito, in una lunga congiuntura dolorosa, dall'intelligenza della nostra gente e dal suo carattere fattivo in tutti i campi. Valorizzare questa, come avviene nel presente numero della rivista, che ha certamente merito, tanto più che apre la strada a ulteriori approfondimenti e ricerche.

STUDI LATINOAMERICANI/ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Marco Perilli*

Presentare una nuova rivista implica opinioni che vanno da «uffa! Un'altra rivista!» a «perbacco che rivista!» fino a «di questa rivista mi piacerebbe essere autore, lettore o redattore?».

Quando Mario Sartor mi accennò al suo progetto editoriale, come si conviene, me ne rallegrai, gli feci tanti auguri… Poi, quando ricevetti il primo numero, a Città del Messico, rimasi colpito dal volume, in tutta l'ampiezza semantica del termine. Più ancora rimasi colpito dagli intenti: l'editoriale impostava i numeri venturi, negli anni, con una pertinenza di vedute e di programma non usuali. Infine, quel che più mi avrebbe colpito, è che tutto si avverò.

Di una nuova rivista si saluta il primo numero e l'ultimo uscito, che, implicitamente, potrebbe anche essere l'ultimo davvero. Lo sanno gli editori-poeti, i pazzi, i Sancho che si sono inchisciottati. Ma, soprattutto, lo sanno i lettori che fiutano la fine ogniqualvolta una parola sensibile li coglie in bilico tra due necessità: riconoscersi e ricominciare.

Ora, dopo due anni, *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos* è giunta al terzo numero, secondo le promesse di Sartor datate autunno del 2005. Precisava, quell'editoriale, un certo vantaggio: «il vantaggio di chi si rivolge all'Amercica Latina senza stare dentro un qualche paese dell'America Latina; non abbiamo, né vogliamo mettere barriere nazionali, ancor meno barriere nazionaliste. Fare in modo che dall'Europa si parli al Continente latinoamericano, e che in questo Continente ciascuno studioso che voglia farlo parli a qualsiasi altro studioso europeo o latinoamericano, è il nostro obiettivo e la nostra speranza». E dopo un anno scriveva: «È importante partire da lontano per scoprire uno specchio in cui riflettersi; e ragionare».

* Scrittore di origine italiana residente a Città del Messico.

Parlare, dunque, da un continente all'altro, con la coscienza che parlare dell'altro è scoprire l'ombelico. Che cosa si può dire, dall'Europa, di quel mondo? Non sarà vedere noi stessi mediante quello che diciamo riguardo a ciò che dicono di noi? Forse non è lo spazio la matassa del dedalo di specchi, ma il tempo. Vorrei riprendere la fortunata espressione di Bernardo di Chartres secondo cui noi – contemporanei di ogni epoca, diremmo – siamo nani sulle spalle di giganti. Così, forse, si potrebbe affermare che i paesi latinoamericani sono bambini sulle spalle di vecchi. Pare a me, nato e cresciuto nel compìto nord d'Italia, e che vivo in America Latina, che vivo nel centro storico della metropoli più grande, pare a me, dicevo, che la giovinezza di quel popolo sia, a volte, tanto fatua e irresponsabilmente compiaciuta. Altre volte mi stupisco di come la nazione si conceda illusioni edificanti a un'età così avanzata e veneranda… Penso al «¡Qué viva la revolución!» della festa nazionale, che diventa, quel giorno, omaggio sincero. Penso alla gente che spazza per strada davanti alla casa, o al proprio negozio, sollevando entusiasta dei cumuli di polvere che sfogano, in una improvvisata urbanità, un rito ancestrale ed istintivo. Penso a tutto questo quando esamino l'indice di *Studi latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, quando scorgo nel diorama delle pagine un teatro iconografico immenso e stridente, naïf e cubista, lirico, grottesco, e pletorico, lampante. E questo è partire da lontano e ragionare…

Personalmente sono molto legato al medioevo. Stando oltreoceano mi accorgo che io non l'ho studiato, l'ho vissuto. Ma poi mi guardo attorno, e intuisco che il medioevo che ci portiamo addosso è, qua in Europa, nei libri, nelle pietre, nei modelli, e là nella sostanza. L'asprezza dei contrasti, il drastico dissenso delle forme, la corporalità dell'abbandono e della pietas, accennano un gesto collettivo più intimo alla vita medievale di quanto lo siano i più pignoli e filologici restauri ambientali. Ecco, stiamo ancora parlando di noi, misurandoci sull'altro, aggiustandolo alle nostre insofferenze. Ma anche il contrario sarà vero, che l'altro ci aspetta e capisce, da noi, qualcosa che gli preme, che lo fonda. «Globalità e localismo», «Cultura e sviluppo sostenibile» sono i temi dei prossimi volumi: come quest'ultimo «Emigrazione/Immigrazione» saggiano quella sutura fra un dentro e un fuori che è la sismografia del divenire, divenire nel tempo di una società, e del tempo con la società. Mettendo a fuoco i sistemi di definizione «di alcune risposte esistenziali», processi fisiologici che fanno del singolo una cellula e del gruppo un organismo, Mario Sartor e Silvana Serafin rilevano nell'editoriale: «Nella ri-semantizzazione di nuclei di pensiero è, infatti, possibile acquisire una coscienza storica e nazionale e, di conseguenza, procedere verso una reale integrazione. Della cultura iniziale viene trattenuto e rafforzato, infatti, ciò che serve per forgiare un sistema culturale in evoluzione, suscettibile di mutamenti e di adattamenti». Coniugarsi quindi alla realtà, senza tacere la certezza che reali non solo si diventa, ma si nasce. Come le riviste.

ESULE E MIGRANTE: DUBBI ANTICHI PER DONNE MODERNE

Andrea Csillaghy*

Uno dei più profondi istinti di proprietà e di appartenenza dell'uomo, che gli è comune con molte specie animali, è l'istinto territoriale: il territorio, la casa, il paese, la patria.

È ben detto nell'adagio ungherese di epoca rinascimentale: «extra Hungariam non est vita, et si est vita non est ita». Curioso è il fatto che, pur identificandosi con la 'Gaia' di ciascuno di noi, con la 'terra madre', questa terra si sia chiamata *patria* e non *matria*. Forse per quello smacco primordiale, a lungo esplorato nella psiche del bambino da Melanie Klein, della espulsione dall'utero materno: dramma e dolore di un distacco necessario, anzi imprescindibile, ma prima e fondamentale sofferenza inflitta dalla madre, e mai veramente perdonata e accettata, preannuncio di ogni altro esilio nel mondo e inconfutabile conferma del teorema leopardiano della crudeltà di fondo di madre natura.

La costituzione, il possesso, l'accudimento, la cura e la difesa di questa *patria*, o *matria* che sia, diventa quindi un imperativo morale, bisogno fisiopsicologico, valore vitale condiviso coi fratelli e i 'compagni', con quelli che si sono legati a noi «con quella compagn[i]a picciola dalla qual non fui diserto» (*Inf.* XXVI: 100-102) dice Ulisse a Virgilio e Dante nell'Inferno.

E tuttavia come in lui, archetipo dell'eterno ramingo – un archetipo che oggi con la ripresa della migrazione pacifica dei popoli ha riacquistato struggente attualità universale –, in ogni uomo è presente il batterio benefico-malefico dell'andare, del migrare: non vi è dolcezza, amore o debito, o debito-amore di una donna lieta, che vinca «dentro di me l'ardore, ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto e delli vizi umani e del valore. Ma misi me per l'alto mare aperto sol con un legno» spiega ancora Ulisse ripensando a quella forza che lo fa ripartire, per sempre, da Itaca.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

All'onestà dell'Ulisse dantesco che riconosce in sé la causa del suo andar ramingo per il mondo, corrisponde però il molto più problematico atteggiamento di Enea che nell'*Eneide* si compiange, quasi si intenerisce, del suo esilio: è vero che lui *deve andare*, *fuggire* perché così ha voluto la sua Moira, e gli dei che han sentenziato che Troia perisse, con quel che ne doveva seguire.

Ma quando inizia il suo racconto a Didone, Enea lo fa con una specie di piagnucolio lirico: «Infandum, regina, jubes renovare dolorem» (*En*. II: 2). Parole che Dante riprenderà per ben altra situazione giù nel profondo abisso dell'Inferno: «Tu vuoi ch'io rinnovelli disperato dolor che 'l cor mi preme, già pur pensando, pria ch'io ne favelli» (*Inf.* XXXIII: 4-6).

Dolori dei distacchi e della rammemorazione, sui quali la civiltà occidentale – e personaggi maschili, si noti nella presente cornice – ha meditato da migliaia d'anni.

Francesca, unica donna che ci viene in mente a proposito della tormenta dell'esilio, esiliata pure lei nella rapina infernale da un Padre che non le è più amico, quel re del creato cui va un suo fugace nostalgico pensiero: «se fosse amico il re dell'universo, noi pregheremmo lui della tua pace» (*Inf.* V: 91-92); Francesca, con un'onestà e una obiettività tutta femminile, confessa: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore» (*Inf*. V: 121-123).

Il tempo felice è la stagione dell'amore e della pace e dell'assenza dei dubbi: «Soli eravamo e sanza alcun sospetto» (*Inf*. V: 129).

Ma per donne e uomini, eroine intellettuali e semplici girovaghi, vale l'equazione che il tempo felice è il tempo dell'amore della terra, della *matria/patria*, nella mansuetudine in cui il desiderio e il possesso si placano a vicenda. Eppure si va, si va eccitati o costretti da eventi esterni che spesso non sono che l'animistica proiezione, il mito divino di cui fasciamo i nostri impulsi più profondi, le nostre inquietudini che dittano dentro e ci spingono verso ciò che è remoto, lo sconosciuto, i nostri sogni.

Questo lo spiega benissimo Omero con la sua «divina semplicità». Tra Ulisse e Nausicaa, la bella figlia di Alcinoo, re dei Feaci.

Ulisse, «il polytlas, díos Odysseus [paziente, divino Ulisse]» (*Od.*, VI: 119-121), naufrago, dorme sulla spiaggia. Atena che trama in suo favore, compare in sogno a Nausicaa e la persuade a voler andare alla foce del torrente sulla riva del mare a lavare i panni perché è prossima alle nozze. Lavatura, giochi con la palla, un tiro, grida delle ancelle: Ulisse si sveglia e qui Omero ci dice il secondo dramma dell'esule: dove mai sono capitato? Seguita Omero: «O díos Odysseus de egreto [il divino Ulisse si risvegliò] ezomenos de, ormaine katá thymon [sedendo poi volgeva nella mente e nell'anima]: o moi ego, teon aute

broton es gaian ikano [o me misero, alla terra di quali mortali sono giunto di nuovo?]» e continua: «sono forse violenti o feroci e ingiusti, o sono amici degli stranieri, e hanno una mente che teme gli dei?».

I due concetti antitetici sono *ybristai* 'violenti' o *filoxeinoi* 'amici degli stranieri'.

Benché divino, sagace, rotto alle esperienze, curioso, Ulisse si tormenta e si chiede che razza di gente incontrerá. Nausicaa e le fanciulle sono dapprima nella sua fantasia delle ninfe, prima che scopra in realtà che si tratta di una *basileia* regina o principessa di quella terra.

Nausicaa, cui lo straniero non dispiace benché malconcio, si rivelerà molto ospitale, la migliore interlocutrice, ospite e protettrice. Nonostante che la giovinetta *basileia* nutra per un istante qualche dubbio modernamente 'piccolo-borghese', circa l'opportunità di farsi vedere in giro con uno straniero, i consigli che gli dà, le vesti, l'aiuto volgeranno in meglio la sorte del *polytlas*. Il seguito della storia è universalmente noto. Osservo solo che la novità del lavoro che si fa qui – nella rivista *Oltreoceano* e in questo convegno – consiste proprio nel fatto che, rispetto a un mondo nuovo, a una terra ignota, non è un Ulisse che si pone questi interrogativi, ma tante Nausicae esuli a loro volta. Le donne esuli, finite in una terra che non è la loro, sono moltissime, dal mondo greco della tragedia alla Bibbia (Ruth per esempio!) e fino alla letteratura contemporanea.

Ruolo scomodo e forse innaturale per un personaggio femminile. Non essere né la casa, né il focolare, né il rifugio di alcuno, ma anzi profuga e rifugiata essa stessa alla ricerca di un nuovo 'ubi consistam'.

La condizione di esploratore donna, lo scopritore donna, la donna esule e raminga e afflitta da dubbi e da incognite è una prospettiva ulteriormente inquietante nel già di per sé inquieto universo della sensibilità femminile. Per di più in assenza di dee che ispirano sogni benevoli ai suoi ospiti, a quanti la circonderanno, accoglieranno o avverseranno. E trascinandosi una sua 'casa interiore' di origine, da sistemare e far andare d'accordo con una nuova casa, portando altrove un altrove con dubbi atroci sulla sua identità, i suoi gesti, costumi, credenze, valori e lingua. Destino forse naturale ma una missione fortemente innaturale. Perché specialmente la lingua è davvero madre ed è un'infinita complicazione seguire la propria vocazione di maternità rivestendo la propria identità linguistica, cui occorre in qualche modo restare fedeli, di nuove identità linguistiche suggerite dallo spontaneo piegarsi femminile, dalla sapiente flessibilità della donna rispetto alle novità ambientali che la circondano, fedele a sé, e ai suoi, eppure capace e decisa ad accogliere quanto di nuovo, diverso, inaspettato un mondo nuovo contiene, e che ella prova se è metabolizzabile, se è un cibo nuovo, una nuova ricetta diversamente nutritizia.

Per questi motivi sono stato affascinato da questo primo numero di *Oltreoceano* e dai temi di questo convegno e dagli interventi che ho sentito, il cui denominatore comune è un filo rosso che attraversa tutte insieme le sue molte relazioni: la scoperta della fecondità dell'esilio.

Bibliografia citata

Dante. *La Divina Commedia*. Testo critico Giovanni Andrea Scartazzini e Giuseppe Vandelli, Milano: Hoepli. 1928.
Omero. *Odissea*. Ed. Fausto Codino e Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi. 1982.
Virgilio. *Eneide*. Ed. J. Perret e R. Lesueur. Paris: Belles Lettres. 1999.
———. *Analisi di un bambino*. 1961. Trad. it. Torino: Boringhieri. 1971.
Klein, Melanie, 'Lo sviluppo di un bambino'. *Scritti, 1921-1958*. Torino: Boringhieri. 1978.

ESPERIENZE DI SCRITTURA MIGRANTE A CONFRONTO: LE TESTIMONIANZE DI TRE SCRITTRICI CANADESI DI ORIGINE FRIULANA

Anna Pia De Luca, Deborah Saidero*

L'esperienza migratoria, sia essa frutto di una libera scelta o, come più spesso accade, imposta da condizioni contingenti sfavorevoli, lascia un segno indelebile sia sui suoi protagonisti diretti che sui loro discendenti. Essa spesso genera, infatti, complessi meccanismi psicologici tesi al superamento del profondo senso di sradicamento fisico, culturale, linguistico e affettivo derivante dall'abbandono del proprio paese natio e di isolamento e perdita di identità nel nuovo paese. Da questi sentimenti nascono tutta una serie di reazioni che comprendono l'utopica speranza di far ritorno al paese di origine idealmente incorniciato nell'immagine statica di un paradiso perduto, l'ammagliante imprigionamento nel senso di perenne e insuperabile nostalgia, il conflitto generazionale tra genitori legati gelosamente alle tradizioni native e figli desiderosi di integrarsi nella nuova cultura, il problematico rapporto sia con la cultura di accoglienza che stigmatizza e, a volte, discrimina la comunità etnica, sia con la comunità di riferimento stessa, che tende a perpetuare immagini e ruoli stereotipati e superati nella nuova realtà. Ecco allora che lo scrivere diventa per molti un mezzo liberatorio, salvifico quasi, un processo attraverso cui l'io scrivente inizia un percorso, al contempo individuale e collettivo, di affrancamento e di ridefinizione della propria identità ibrida, fluttuante, sfaccettata e ricca proprio in virtù della sua diversità.

Per il soggetto migrante friulano che si ritrova in un paese (franco-)anglosassone come il Canada, ed in particolare per la donna friulana, la presenza del proprio gruppo etnico diventa un mediatore importante nel processo di ricostruzione della propria identità. Spesso la donna si deve confrontare, a volte in modo conflittuale, con la dimensione collettiva dell'identità etnica e con la volontà di definire la propria libertà sia all'interno che all'esterno di questa collettività, che le propone o impone ruoli predefiniti. Se in passato essa è stata vista come l'anello debole della catena migratoria, oggi le viene, invece, ricono-

* Università di Udine.

sciuto, il duplice ruolo di «guardiana delle tradizioni» da un lato e di «agente di cambiamento» dall'altro (Mariti 24-25). In virtù del suo ruolo di moglie e madre all'interno del nucleo familiare, è sempre stata investita con il compito di preservare e tramandare le tradizioni etniche, culturali e linguistiche della comunità di origine. Eppure, invece di favorire una pericolosa spirale di fossilizzazione e isolamento linguistico e culturale che impedisce l'inserimento nella realtà nuova del paese di accoglienza, la donna si è spesso rivelata anche un importante fattore di cambiamento e innovazione che assiste alla 'modernizzazione' dei modelli culturali e sociali del paese di origine e del nuovo paese. Essa ha abilmente saputo unire passato e futuro, vecchio mondo e nuovo, svincolandosi da idealizzazioni nostalgiche del paese d'origine e da ruoli culturalmente stereotipati, e integrandosi nella nuova realtà, senza tuttavia scordarsi delle proprie tradizioni e delle modifiche che il sistema di valori della società d'origine ha subito a contatto con la nuova cultura. Sempre più spesso si assiste, infatti, ad un 'ritorno' alle radici etniche ed a una rivalutazione delle tradizioni e della cultura d'origine da parte di scrittrici canadesi di origine friulana, che desiderano riscoprire i molteplici strati della propria identità. È una riscoperta priva di toni elegiaci per un passato che non c'è più, ma intrapresa con l'entusiasmo e la curiosità dell'avventuriera che vuole conoscere e far proprie realtà diverse ma, allo stesso tempo, parti integranti della propria coscienza del sé.

Interessante a questo proposito è stata la tavola rotonda presentata al convegno 'Scrittura migrante' con l'intervento di tre scrittrici nate in Friuli, ma emigrate giovanissime in Canada: Marisa De Franceschi, Genni Gunn e Dôre Michelut. Durante l'incontro sono emerse varie tematiche, quali, ad esempio, le problematiche derivanti dalla mutata percezione del sé in seguito all'immigrazione, i rapporti tra figli e genitori o parenti, le difficoltà insite nel crescere con lingue diverse, l'imperativo, quasi categorico, di definire nuovi spazi geografici, culturali e personali, compresi quelli riscoperti durante i viaggi di ritorno in Italia e il ruolo giocato dalla memoria nella creazione o ricostruzione dell'identità. Ripercorrendo alcune di queste tematiche, il presente intervento desidera analizzare l'importanza che esse rivestono nella scrittura migrante delle tre scrittrici suddette.

Marisa De Franceschi, nata De Monte a Muris vicino Udine nel 1946, lascia l'Italia, a soli due anni, per trasferirsi a Windsor, Ontario, con la famiglia in una specie di immigrazione a ritroso in quanto la madre, nata in Canada e pertanto cittadina canadese, decide di rientrare in Canada con il marito e la figlia, un anno prima che il governo apra le porte all'immigrazione mediterranea. Dopo aver conseguito la laurea in Letterature straniere presso l'Università di Windsor, De Franceschi inizia la sua carriera prima come insegnante e poi, nel 1976,

scopre anche la gioia dello scrivere quando pubblica i primi racconti. I suoi articoli, recensioni e racconti, alcuni dei quali vincitori di prestigiosi premi letterari, sono apparsi in numerose antologie e riviste come *Canadian Author & Bookman*, *The Mystery Review*, *Investigating Women* (1995), *Pure Fiction* (1986), *The Toronto Review of Contemporary Writing Abroad*, e *The Dynamics of Cultural Exchange* (2002). Ha curato *Pillars of Lace* (1998), un'antologia di scrittrici italo-canadesi, e *The Many Faces of Woman* (2001), una raccolta di racconti al femminile. Nel 2001 raccoglie, nel volume intitolato *Family Matters* (2001), i suoi racconti brevi, ispirati alla vita quotidiana sia all'interno che all'esterno della propria famiglia.

Nel suo primo romanzo, *Surface Tension* (1994) la narrazione segue due linee parallele, una nel presente, l'altra nel passato, lungo le quali si schiude la vita della protagonista, Margaret/Margherita, svelando il suo viaggio doloroso alla riscoperta di una verità tenuta sempre nascosta. Sebbene incoraggiata dai suoi genitori a sposare, per ragioni economiche e sociali, un canadese, Margherita rimane profondamente legata al suo amore per la lingua e la cultura italiana, pur partecipando a pieno nella vita del marito ebreo. Un'importante svolta nella routine quotidiana si verifica, però, quando il suo unico figlio, David, desidera recarsi a Milano per motivi di studio. Confusa e scossa da questa decisione, inizia a riportare a galla gli eventi del suo passato, svelando lentamente che David è, in realtà, il frutto di una relazione amorosa con Daniel, un architetto italiano che Margherita aveva conosciuto prima del suo matrimonio con Steve. Costretta ad affrontare questa verità, Margherita deve prendere la difficile decisione se rivelare o meno il suo segreto al marito Steve. Alla fine, mentre le tensioni di rivelazione vengono a galla tra gli strati del suo passato, Margherita riesce ad affrancarsi e può accettare, come l'autrice stessa, la propria diversità etnica e dualità culturale. Di grande interesse sono le seguenti risposte della scrittrice:

> De Luca: – Nel romanzo *Surface Tension,* i due protagonisti, Steve e Daniel, sembrano in antitesi tra di loro in quanto riflettono i due mondi opposti della protagonista. Sembra, infatti, che sia proprio attraverso questi due mondi maschili che si voglia far emergere questi due mondi culturali e linguistici, mettendo in risalto non tanto il rigetto dell'uno in favore dell'altro, ma piuttosto l'accettazione e l'esaltazione positiva di entrambi.
>
> De Franceschi: – L'osservazione è davvero interessante. Mentre scrivevo il libro non mi ero resa conto di questa rappresentazione; me ne sono accorta solo dopo, quando riflettevo sui personaggi. Concordo, naturalmente. Steve rappresenta il tipico uomo nord americano, poco immaginativo, pratico e metodico, mentre Daniel, l'italiano, rappresenta l'approccio continentale alla vita. È stato interessante scoprire,

dopo il fatto, che il mio subconscio aveva creato questi personaggi così chiaramente simbolici.

De Luca: – Questo romanzo è anche un omaggio a donne friulane, come la madre di Margaret, forti, determinate e anche un po' testarde, che emanano forza e creano legami durevoli in grado di colmare il divario creato dai conflitti culturali tra vecchio e nuovo mondo. Quali sono gli elementi caratterizzanti dei tuoi personaggi femminili? E da chi trai ispirazione per crearli?

De Franceschi: – Penso di poter rispondere a questa domanda leggendo una poesia, per me particolarmente significativa, 'In My Mother's Yard / Nel giardino di mia madre', che fa parte della mia prossima raccolta, *Random Thoughts*.

In my mother's yard,
every blade of grass stands at attention.
There's not a leaf out of place.
And if one dares grow taller or larger than the rest,
she will forcefully pinch it back
to keep the compact shape she so desires.
She will stand back and admire her handiwork
and ask me what I think.
I dare not tell her.

In my yard, my ground covers are all tangled up
in their beds like lovers.

Nel giardino di mia madre
ogni filo d'erba sta sull'attenti.
Non c'è una foglia fuori posto.
E se una osa crescere più alta
o più grossa delle altre,
lei la rimuove vigorosamente
per mantenere la forma compatta che tanto desidera.
Si sposterà indietro per ammirare il suo operato
chiedendomi cosa ne penso.
Non oso dirglielo.

Nel mio giardino, le piante basse sono tutte aggrovigliate
nelle aiole come amanti (trad. A.P. De Luca).

Il coraggio, la determinazione, la tenacia e la testarda forza di volontà sono i sostantivi che sembrano definire mia madre e queste donne friulane, mentre spero che il mio accenno a quelle «piante aggrovigliate come amanti» aiuti il lettore a comprendere che sto cercando di superare i confini ristrettivi di una visione rigida, tipica del vecchio continente, di sottomissione e obbedienza.

De Luca: – Una domanda che credo sia assolutamente necessaria per comprendere le opere di una scrittrice italo-canadese riguarda la sua relazione con l'Italia e il Canada.

De Franceschi: – È una domanda che mi viene posta spesso e che scatena in me un certo senso di ambivalenza, dal momento che suscita la consapevolezza che potrei inavvertitamente offendere. Mi sembra quasi di dover fare una scelta e adattare la mia risposta a seconda del pubblico presente. Come in tutte le cose, le risposte che si danno si basano su esperienze personali e sulla propria natura. La risposta consueta – anche se non in tutti i casi – è che l'immigrante/emigrante si strugge d'amore per la propria terra natia e la costruisce spesso come un posto idillico in contrasto con il luogo dove si è dovuto insediare per motivi economici o altro. La mia relazione con l'Italia e il Canada è leggermente diversa. Sono nata in Italia, ma sono emigrata in Canada in tenera età e non ho pertanto ricordi della madre patria. Ciò è importante, in quanto significa che non avevo ricordi personali della mia vita in Italia. Al contrario, ho messo assieme i frammenti che ho raccolto dai miei genitori e parenti per costruire una mia visione del paese. Su quella visione si basava la mia grande affinità per il paese in cui sono nata. Mi innamorai dell'Italia ancor prima di conoscerla direttamente. L'attrazione era così grande che mi recai in Italia a soli dieci anni. Quel primo viaggio ha fortificato il mio desiderio di ritornarci di nuovo appena potevo, ed è ciò che feci quando mi laureai e venni qui ad insegnare. Ho vissuto qui nel 1968/69 e fu allora che io, per così dire, consumai il mio amore per il paese. Ritornai a vivere, è vero, in Canada dove mi sposai, ma scelsi un marito italiano. Paolo ed io iniziammo allora il nostro pellegrinaggio annuale verso l'Italia.
La prima cosa che mi viene in mente quando mi si chiede di discutere di ciò, è una domanda simile che mi veniva spesso fatta quando ero bambina: «A cui vuelistu plui ben: al papà o alla mame?» (A chi vuoi più bene, a mamma o papà?) Mi rannicchiavo dalla paura quando confrontata con questo dilemma. Cosa? Ero solita pensare: Devo proprio scegliere? Li adoro entrambi. Ecco come mi sento riguardo all'Italia ed il Canada.
Potrei anche paragonare questa affinità per entrambi i paesi a come si sente un genitore, o dovrebbe sentirsi, nei confronti dei propri figli. Si amano entrambi o tutti, nonostante siano uno diverso dall'altro.

De Luca: – La relazione che un autore ha con il proprio passato e presente è strettamente connessa alla propria percezione personale dello spazio, o di ciò che i critici canadesi chiamano «spazio geografico».

De Franceschi: – In realtà, credo che un altro fattore che ha influenzato il mio legame con entrambi i paesi sia il contatto continuativo che ho avuto con entrambi i luoghi. Sto leggendo *Love in the Time of Cholera* di Gabriel García Márquez e vi ho trovato l'interpretazione che questo famoso autore dà di questo stesso concetto.
Uno dei protagonisti principali del romanzo, il Dottor Juvenal Urbino, ha trascorso diversi anni in Europa, eppure, nonostante il suo entusiasmo per la vita sul continente, «non era disposto a scambiare tutto ciò per un singolo istante dei suoi Caraibi in aprile». Márquez continua osservando che: «Era ancora troppo giovane per sapere che la memoria del cuore elimina il male e ingrandisce il bene, e che, grazie a tale artificio, siamo in grado di sopportare il peso del passato». Tuttavia, quando il Dottor Urbino ritorna a casa e si scontra con la realtà della sua patria, l'autore

scrive che «…solo allora si è reso conto di quanto era stato una facile vittima delle illusioni caritatevoli della nostalgia».
Il Dottor Urbino riesce alla fine ad adattarsi nuovamente alla vita nei Caraibi, ma da allora in poi è destinato a scontrarsi costantemente con le vecchie usanze ed abitudini e a tentare spasmodicamente a introdurre tutte le pratiche progressiste e moderne che aveva imparato all'estero nella sua oramai degradata dimora caraibica.
Questo, penso, potrebbe essere il risultato con cui si deve fare i conti quando si vive nel 'qui' o 'là' per lunghi periodi di tempo. Se, comunque, si è abbastanza fortunati, come lo sono stata io, di viaggiare verso i due paesi regolarmente, le due anime sembrano integrarsi molto più naturalmente. Questo, sto ipotizzando, potrebbe contribuire alla mia prospettiva sulla questione. Se sei via per troppo tempo, sarebbe come vedere un vecchio amico dopo molti anni. I cambiamenti sarebbero lampanti e spesso scioccanti.

De Luca: – Nei giorni scorsi hai avuto la possibilità di leggere una traduzione friulana dei tuoi racconti *Family Matters*, eseguita da una laureata dell'Università di Udine, Viola Vicario. Che impressioni o sensazioni hai avuto, alla luce dell'influenza che le diverse lingue che parli hanno sul modo in cui scrivi.

De Franceschi: – Come dico sempre quando parlo di ciò, mi sento privilegiata ad avere due culture e lingue da cui attingere. Devo ammettere che le traduzioni mi hanno toccata profondamente. Era come leggere il lavoro di un altro scrittore. Infatti, le parole, gli idiomi, le espressioni e i dialoghi friulani rendono le storie squisitamente toccanti. Mi chiedevo perchè queste traduzioni mi avevano toccata così tanto e lo ho attribuito alla cadenza ritmica della lingua friulana e alle bellissime traduzioni. Nella versione tradotta, ho risentito il vecchio friulano della mia gioventù e le voci dei miei personaggi risuonavano forti e chiare. Penso sia forse dovuto al fatto che le mie parole inglesi erano di fatto delle traduzioni, dal momento che quelle parole erano per lo più originariamente sentite e pronunciate in friulano. C'è qualcosa di ironico qui: io sono andata dal friulano all'inglese e la traduttrice ha riportato il lavoro all'origine. Davvero molto interessante.

De Luca: – Questo pomeriggio, il pubblico udinese ha risposto in modo attento e interessato al tuo lavoro. Che ricezione hai di solito dal pubblico italo-canadese quando leggi i tuoi lavori in Canada?

De Franceschi: – È una domanda che ho spesso discusso con altri scrittori e critici. In tutta onestà, i miei lavori sono ben accettati e graditi dal pubblico canadese. Purtroppo però sono rimasta perplessa per un piccolo incidente avvenuto tra un pubblico femminile friulano. Mi riferisco a un episodio accaduto nel mio paese di residenza, Windsor, quando lessi da 'For Better or For Worse'. Nel racconto, faccio riferimento in modo esplicito a una parte dell'anatomia maschile. Il passaggio era da intendersi come umoristico, ma certe persone nel pubblico hanno espresso il loro stupore e sdegno verso la mia audacia. Io, invece, ero scioccata dalla reazione di queste persone, tutte donne a dir il vero, che mi conoscevano da una vita e non riuscivo a comprendere come potessero rivoltarsi contro di me per una simile questione. Come dico nella mia ultima raccolta di poesie in prosa, «Non sono amata/

> perchè dico le cose/ che nessun vuol sentire». Ho imparato una buona lezione in quell'occasione: bisogna sempre conoscere che tipo di pubblico hai di fronte. Sono certa che l'incidente fu causato dal fatto che molte donne delle vecchie generazioni agivano sotto l'influenza di tabù tradizionali, che non vedevano di buon occhio argomenti con esplicite implicazioni sessuali. Molti in Canada accettano solo con riluttanza di parlare di certe cose in un forum pubblico.

La seconda ospite, la poetessa, narratrice, traduttrice e musicista Genni Gunn nasce a Trieste da padre udinese e si trasferisce in Canada a undici anni. Attualmente risiede a Vancouver, British Colombia dove insegna Creative Writing. Tra le opere pubblicate ricordiamo i romanzi *Thrice Upon a Time* (1990), *Tracing Iris* (2001*),* i racconti di *On the Road* (1991) e di *Hungers* (2002), le raccolte poetiche *Mating in Captivity* (1993) e *Faceless* (2007), le traduzioni, *Devour Me Too* (1987) e *Traveling in the Gait of a Fox* (1992) di Dacia Maraini e il libretto operistico *Alternate Visions* (2007) (musica di John Oliver, produzione a cura di Chants Libres, Montreal). È stata nella rosa delle finaliste per moltissimi premi letterari quali il Commonwealth Prize, il Gerald Lampert Poetry Award, il Journey Prize, il John Glassco Translation Award, e il Premio Internazionale Diego Valeri. L'opera *Mating in Captivity* è stata tradotta in italiano da Ada Donati con il titolo *Accoppiarsi in cattività* (2007). Prima di iniziare la sua carriera di scrittrice a tempo pieno, era una musicista professionista impegnata in esibizioni in tutto il Canada e in lavori con studi di registrazione. Attualmente fa parte del Consiglio del *Writers Union of Canada* e è membro della *Literary Translators Association of Canada*, nonché del *PEN International.*

Nei primi racconti, raccolti in *On the Road* nel 1991, l'autrice presenta un mondo variopinto, gagliardo, pungente, quasi autobiografico, ma affascinante, dove il linguaggio e la vita dei personaggi, solitamente musicisti e cantanti, spiriti liberi in continuo movimento, si intersecano con i ritmi sincopati della musica rock. In essi troviamo, come nel resto della sua produzione, il suo peculiare modo di sezionare e poi ricostruire le parole per infonderle con nuovi e molteplici significati.

Il romanzo, *Tracing Iris*, pubblicato nel 2001, narra di un viaggio orizzontale e verticale nel passato dove oscuri eventi dimenticati legati a luoghi fisici precisi emergono in modo frammentato per poi essere di nuovo assemblati. Kate Mason, un'antropologa che fa ritorno alla casa del padre dopo la morte della seconda moglie Elaine, ripercorre i propri passi per riscoprire il mistero che si cela dietro la scomparsa della madre Iris. L'ambiente circostante, la famiglia, gli amanti e gli amici assumono nuovi significati a mano a mano che ricordi, informazioni frammentarie, frasi taciute e ritagli di giornali vengono riesaminati at-

traverso un processo di riordino spazio-temporale. La verità viene dischiusa a poco a poco, pezzo dopo pezzo, in un modo simile al lavoro che Kate fa riportando alla luce gli artefatti di una civiltà svanita.

I racconti contenuti in *Hungers* esplorano le insidie e le ambiguità del mondo quotidiano e presentano personaggi variamente 'affamati' per affetto e contatto umano. Intrappolati in situazioni interpersonali difficili, essi cercano di uscirne disperatamente, ma ogni sforzo di riconciliazione risulta inutile per mancanza di compassione e consapevolezza reciproca. L'ultimo racconto 'Hungers', che dà il titolo alla raccolta, esplora i misteri dell'intenso amore che unisce due sorelle, nonostante abbiano personalità diverse e ci sia un costante antagonismo tra di loro. Durante il loro ultimo viaggio attraverso un paesaggio eroso ed instabile – evocativo simbolo delle ferite psicologiche che hanno eroso la loro relazione – le due sorelle sono costrette a fare i conti con il loro passato, le loro colpe e la loro complicità. Con grande maestria Gunn infonde la lingua con una poeticità che arricchisce i racconti di molti strati di interpretazione e espone con sottile ironia i tradimenti e inganni reciproci dei personaggi. Lo stile narrativo volutamente misterioso e criptico amplifica la plasticità del linguaggio, mentre cambi improvvisi di ambientazione spaziale e temporale e l'intrecciarsi di ricordi e pensieri nella mente dei personaggi mettono in discussione la possibilità di capire l'esperienza, suggerendo, invece, che ogni tentativo di attribuire un significato assoluto all'azione umana è solo parziale, temporaneo e utopico. I modelli che abbiamo a disposizione per capire l'esperienza umana, siano essi offerti dalla memoria, dall'analisi o dalla narrativa stessa, rivelano tutta la loro inadeguatezza.

De Luca: – Nei tuoi racconti, i personaggi, spesso donne, sono sempre in movimento, sulla strada, una metafora bachtiniana che ci fa credere che tutto è possibile ma allo stesso tempo anche illusorio.

Gunn: – È vero, i miei personaggi sono spesso degli sradicati, soggetti migranti in costante movimento, che attraversano in lungo e largo città e paesi, alla ricerca di nuovi paesaggi e terreni emotivi, poiché, quando qualcuno viaggia, c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire a proposito di sé e degli altri e della propria relazione con il tempo e lo spazio. Molti dei racconti di *Hungers* sono ambientati in paesi stranieri, ma hanno protagonisti canadesi in continuo movimento. In 'Public Relations', per esempio, Magda: «hops buses, escapes into their familiarity. Day trips to Playa de Santiago, Manzanillo, El Colomo Cuyutlan, Pascuales. Night rides over a narrow ribbon of black through mountains and valleys. She finds herself in Guadalajara, Colima. The air thick with diesel fumes, moisture and dust. She could be anywhere» (55).
È questa fuga nella familiarità dell'alienazione – questa anonimità – che caratterizza molti dei miei personaggi. Questo riflette la mia irrequietezza, il mio bisogno di

sperimentare paesaggi diversi e fluttuanti, di fare nuove esperienze, intese né come fughe da e verso qualcosa, né come *quest*, ma come viaggi verso l'inaspettato, lo sconosciuto, attraverso cui tutto si rinnova, o come dice Claire in 'Thicker Than Water': «It is as if we have removed an opaque layer from our retinas and we have another, more accurate vision now […] Nothing is what it seems; the earth a shape-shifter» (227).
In 'Faceless', il titolo della poesia che apre la raccolta instaura questo tono nel gioco di parole «wEstSCAPES», che allude all'idea del fluire lentamente, quasi andando alla deriva, del girovagare, del fuggire: «Inland continuity unsettles cities rush/ the thick of people things a constant distraction/ no oceans to dream beyond no balancing/ on perilous cliffs no hypothesis of death» (11).
Il movimento è l'afrodisiaco, la possibilità autentica di scoprire lo sconosciuto, contro la claustrofobia della 'continuità', o come dice la protagonista di 'Los Desesperados': «She has become familiar, comfortable, named. Alice. Wife. Nothing left to discover» (13).

De Luca: – Nei cinque cicli di poesie che costituiscono la raccolta *Mating in Captivity*, la voce femminile narrante viaggia attraverso la memoria e le sequenze oniriche che sovrappongono surrealisticamente sensazioni e momenti al tempo e a diversi spazi, nel desiderio di capire, confessare e spiare le distanze che ha creato tra sé e gli altri e all'interno di se stessa.

Gunn: – Certo, ma in ogni viaggio è sempre implicito il ritorno. Se si sta via abbastanza a lungo, il luogo familiare ci appare leggermente alterato, discordante, come una melodia suonata nella tonalità sbagliata. Ad ogni ritorno, vi è un nuovo ricordo, fino a quando il paesaggio è cosparso di essi, sovrapposto al luogo e alle persone, e forse, anche alle proprie percezioni passate e presenti di tutto, un'inevitabile permutazione che mi attrae davvero molto.

De Luca: – In un saggio Linda Hutcheon, anch'essa di origine friulana, parla della sua etnicità come criptica – un'italiana nascosta dietro un nome inglese. Che relazione ha Genni Gunn con l'Italia e Udine in particolare?

Gunn: – L'Italia per me è sempre un ritorno, un luogo così intrinsecamente legato alla mia infanzia, con le sue gioie e dolori, un luogo a cui ho fatto ritorno diverse volte nel decennio scorso, un luogo che è cambiato per me, e continua a cambiare, così come è mutata la mia percezione di coloro che vi abitano. Anno dopo anno, un aggiustamento, una rinnovata riconsiderazione di me stessa e degli altri. Davvero un luogo sia familiare che estraneo. Udine, per esempio, è la patria della famiglia di mio padre, i Donati. Ho trascorso molte estati della mia infanzia giocando nel grande giardino (ora Eden in memoria). Quando vi faccio ritorno, è la stessa casa, lo stesso giardino, un ritorno a casa, alla mia famiglia e alla mia infanzia, anche se non esistono più nel presente. E la gente, pure, non c'è più da tempo, così che la memoria è l'unica cosa che rimane, e ciò è pericoloso, perchè la memoria è come la terra – in costante trasformazione, mutamento. Come dico in *Hungers*: everything… eroding. Year to year, stone falls, ice melts into flash floods, heavy rain furrows the paths. It's all the same, yet different. And I wonder why we are so astonished at

what causes erosion: water, ice, salt – when all around us the simplest things – a word, a phrase repeated, a small gesture – are violent forces. And how 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).

De Luca: – Si potrebbe definire la tua scrittura come metafora dei paesaggi geografici personali ed umani?

Gunn: – Come puoi notare, uso spesso il paesaggio come metafora per catturare l'essenza della memoria. Il paesaggio è una metafora perfetta per la memoria, le emozioni, le relazioni, per tutto ciò che è in perenne movimento e cambiamento. È organico e quanto di più simile alla perfezione nelle sue proprietà che si possa avere. Osserva il disegno complesso su una foglia o sul tronco di un albero, e vedrai arte e architettura, trama e colore; osserva qualsiasi essere vivente e vedrai costante metamorfosi, gli stadi visivi della nascita, vita e morte, evidenti in un singolo momento, o in una stagione, mese o anno. Tutta la vita, un dramma in tre atti di inizio, mezzo e fine.

De Luca: – Nella raccolta *Faceless*, pubblicata nel 2007, troviamo spazi liminali dove esplorare l'io segreto che si cela sotto la maschera pubblica e penetrare le profondità recondite della personalità umana.

Gunn: – Questa nuova raccolta riflette la nostra società odierna, nella quale, con l'uso crescente della tecnologia, diveniamo sempre più degli esseri senza volto. La mia analisi è incentrata sull'ambiguità che quest'anonimità produce – da un lato, è liberatoria; dall'altro isola. Inoltre, sto esaminando le maschere dietro cui le persone si celano, o che sono costrette ad indossare, rendendo l'identità stessa ambigua. Indossiamo e togliamo volti in modo ossessivo, essi vengono strappati e sostituiti arbitrariamente. L'impersonificazione è la regola. Nulla è ciò che sembra. In 'Fossil Highway', per esempio, gli *hoodoo* sembrano essere di roccia anche se sono fatti di fragile argilla che si sbriciola al tatto: «Language is sound the ear constructs/ ambiguous as vision hoodoo sentinels guard/ an entrance. They sculpt themselves into the eye/ such trickery and what seems stone crumbles» (19).
In 'Impersonator', un museo duplica le immagini e suoni della natura in modo talmente autentico da essere sconcertante; i cadaveri nella famosa Body Works mette in mostra: «stalk the galleries their skinless arms/ bat softballs row canoes …some even stand beside/ themselves – skeleton and musculature inside outside/ side by side/ a foot a stocking ready to step into their own bodies» (33).
In 'At the Piano Bar', il musicista è un camaleonte tra uomini che si mascherano in modo flagrante attorno al suo piano. I volti diventano camuffamento – possono sia creare che nascondere l'identità. Rimanere anonimi negli spazi urbani moderni significa essere liberi ma al contempo isolati, essere in un costante flusso tra il desiderio per e la paura verso «the dead and beating heart» (34), quel cuore che batte ma è al contempo morto, sia nel proprio petto e in quelli degli altri.

L'ultima scrittrice presente alla tavola rotonda è Dôre Michelut, il nome friulano di Dorina Michelutti. Nata a Sella di Rivignano, vicino a Udine, nel

1952 è andata in Canada ancora bambina nel 1958 con la sua famiglia. Dopo aver trascorso la sua infanzia nel sobborgo di North York, Toronto, decide di far ritorno in Italia come giovane donna e frequentare l'Università di Firenze nel 1972, dopo aver completato la scuola superiore in Canada. Negli anni ottanta ritorna in Canada dove completa la propria formazione presso l'Università di Toronto e inizia a sperimentare la scrittura, pubblicando poesie e saggi in varie riviste letterarie. Da allora, ha tenuto diversi corsi di scrittura creativa in Canada e poi ha iniziato a girovagare per il mondo, trasferendosi, nel 2001, in Cina dove ha insegnato corsi accademici in comunicazione giornalistica. Allo stesso tempo ha conseguito un Master in Comunicazione applicata alla Royal Roads University di Victoria, British Columbia. Attualmente insegna comunicazione all'Università di Al Akhawayn in Marocco.

A differenza di Marisa De Franceschi e Genni Gunn che continuano a dedicarsi alla scrittura creativa, la produzione creativa della Michelut si concentra nel 1986, anno in cui pubblica la raccolta di poesie *Loyalty to the Hunt*, seguito, nel 1988, da *Ouroborous: The Book That Ate Me*, una raccolta di frammenti, sogni, poesie, dialoghi e riflessioni, e il 1990, anno in cui esce *Linked Alive*, un libro di 'renga', scritto in collaborazione con altri cinque artisti. Nel 1993 cura l'antologia *Furlan Harvest*, che raccoglie i lavori di scrittrici canadesi di origine friulana e nel 1994 esce la traduzione francese di *Loyalty to the Hunt* (*Loyale a la chasse*). La sua relazione con la scrittura è segnata dallo sperimentalismo, dalla costante ricerca di nuove forme espressive che la portano a giocare con vari mezzi linguistici, a giustapporre italiano, inglese e friulano e persino a auto-tradurre alcune delle proprie liriche, nel tentativo di negoziare le varie identità e voci che coabitano dentro di lei. Col loro plurilinguismo, le poesie di *Loyalty to the Hunt* tentano di stabilire un dialogo dialettico tra le tre lingue a cui attinge la poetessa, al fine di permettere all'io poetico di capire lo spazio che la lingua occupa all'interno del proprio corpo. L'io poetico cerca di negoziare la propria percezione di sé superando i confini culturali e linguistici che hanno creato uno sdoppiamento della soggettività e un'esclusione da entrambi i mondi, quello di origine e quello di accoglienza. Come scrive nel suo saggio 'Coming to Terms with the Mother Tongue' (1994), l'esperienza di essere divisa tra le sue soggettività linguistiche e di aver perso contatto con il proprio mondo interiore, la porta alla consapevolezza di essere talmente esclusa sia da un mondo che dall'altro da sentirsi irrilevante ad entrambi. Eppure, come continua a spiegare, lo scrivere, in qualsiasi lingua, le permette di iniziare un percorso di recupero che la libera dal senso di essere tradita dalla lingua e fa emergere la sua voce in tutte e tre le sue lingue. Ugualmente il ricorso alla traduzione riflette il suo desidero sovversivo di scrivere nell'interfaccia tra le lingue e creare nuovi spazi dove la

lingua possa rigenerarsi e nuove identità fluttuanti e transculturali possono essere create.

Dopo questa fase creativa in cui è venuta a termini con la propria condizione ibrida e si è appropriata del mezzo linguistico e delle culture d'origine per esprimere la propria dualità e diversità, cercando di generare significati nello spazio, nel tempo e nella scrittura, Michelut inizia a spostare la sua attenzione verso altre priorità che nulla hanno a che fare con la persona che era vent'anni orsono. La sua profonda preoccupazione per la lingua e il ruolo che essa occupa nella percezione che l'individuo ha di essa l'hanno, infatti, portata a mettere in discussione il concetto occidentale della parola come portatrice di verità e ad interrogarsi sugli effetti confinanti a cui l'io scrivente è sottoposto dalla fissità della parola scritta. Ciò ha generato in lei un rifiuto consapevole della scrittura creativa secondo le sue forme tradizionali, ovvero il rifiuto della scrittura come testualità, come fissità, che diventano per lei insostenibili. Infatti, ha consapevolmente maturato la decisione di interrompere la pubblicazione di testi creativi e di mutare la sua relazione con la lingua e la comunicazione, tanto è vero che non ha volutamente pubblicato nulla negli ultimi diciotto anni. Oggi si dice alla ricerca di nuove modi di scrittura che possano ammettere la comunicazione interpersonale.

Nel corso della discussione ha spiegato come la pagina scritta poteva rappresentare un luogo di potenziale incontro con il mondo, ma ben presto si è resa conto che era impossibile per lei continuare a vivere all'interno del mondo che aveva creato, un mondo che non forniva abbastanza contesto per contenerla a sufficienza. La decisione di lasciarsi alle spalle l'universo della scrittura nasce anche dalla realizzazione che la voce può essere co-optata, persino nei sogni, e che non vi è nulla di vero nella parola, come ci porta invece a sperare la tradizione occidentale della scrittura. L'unica verità è la durata e la durata può essere impiegata in molti modi. La scrittura non presuppone una voce affidabile e il luogo della scrittura non è socialmente affidabile. L'atto di definire il sé attraverso la scrittura può dunque diventare una trappola per la scrittrice, una specie di incubo esistenziale limitato dall'identificazione, la fortificazione di uno stato che l'io scrivente cerca di superare proprio attraverso l'atto dello scrivere, ma che la ricompensa con la fissità.

Insita in tutta la sua produzione è, pertanto, la ricerca di una forma di scrittura alternativa, una forma che possa sprigionare la voce autentica (o le voci autentiche) dell'io scrivente senza imprigionarle nella fissità della pagina scritta, né essere cooptate dalla falsa illusione di innocenza della voce, una presunta innocenza a cui fa riferimento sia in *Loyalty* che in *Ourobouros*. Con i 'renga', comunque Michelut sembra muoversi verso una direzione nuova di scrittura, verso la tradizione orientale della poesia come relazione sociale. Questa forma,

che, come dice, può «spezzare il pronome io e rilasciare il pronome noi», potrebbe, ammette Michelut, essere una valida possibilità creativa alternativa alla produzione individuale. In essa l'io scrivente può trovare uno spazio fluido piuttosto che fisso, in cui la voce non viene sottoposta al concetto ma il concetto viene portato verso la voce. Essa testimonia, secondo la scrittrice, la consapevolezza della scrittura come impegno sociale, come impegno con la fissità che può liberare la scrittrice non tanto come assemblaggio di sé ma piuttosto come assemblaggio di qualcosa di esterno al sé.

In merito alle tematiche inerenti il rapporto con la propria cultura di origine, Michelut conclude la propria riflessione sottolineando come non sia più importante per lei oggi riscoprire il mondo friulano che ha esplorato nella sua produzione artistica, in quanto la sua visione si è evoluta in qualcosa di più globale. Assente dall'Italia e dal Friuli da più di venti anni, la realtà che oggi ritrova è una realtà profondamente diversa da quella conosciuta in passato, una realtà quasi irriconoscibile e per certi versi estranea alla persona che è oggi. Parlando con lei si è avuta l'impressione che la sua friulanità ed italianità sono una parte della sua identità con cui ha dolorosamente fatto i conti in passato, ma che ora non la turba più, in quanto è in grado di separare le sue diverse identità e di metterle in conversazione tra di loro. Per quanto ora non confaccia più alle sue esigenze di espressione, la scrittura, concepita secondo i suoi canoni tradizionali, è stata il mezzo prescelto per confrontarsi con il passato e con la sua identità ibrida, il mezzo utopicamente ideale per far riemergere i ricordi, le parole, i suoni, i profumi, e le sensazioni legate alla patria lontana e alla sua famiglia e dunque il mezzo attraverso cui ricostruire l'immagine perduta della sua terra d'origine e riappropriarsene. Il suo attuale rifiuto di scrivere non è pertanto da intendersi come un rinnegare la scrittura e le sue potenzialità, ma piuttosto come una ricerca di forme alternative di scrittura che possano liberare l'io scrivente invece di imprigionarlo nella fissità della parola.

Con le loro testimonianze, le tre autrici hanno fornito tasselli diversi di un unico puzzle, permettendoci di intravedere molteplici aspetti dell'esperienza migratoria e dell'identità italo-canadese e friulano-canadese nello specifico. Ognuna di esse ha descritto un rapporto diverso sia con l'esperienza dell'immigrazione che con il paese di origine. Marisa De Franceschi sembra essere l'icona della friulanità, colei che più di ogni altra ha ristabilito un rapporto quasi ombelicale con il Friuli, facendovi ritorno continuamente, vivendo fisicamente, oltre che spiritualmente, tra la sua casa di Paluzza e quella di Windsor. Ciò le dà modo di vivere da vicino i cambiamenti che si verificano in entrambi i paesi e di mutare la propria identità di conseguenza. La sua produzione testimonia costantemente quest'appartenenza tangibile a due mondi, sia con le sue ambientazioni tipiche che ricordano i paesini friulani e la campagna dell'Onta-

rio, sia con i suoi personaggi che sembrano essere spesso frammenti dell'autrice stessa. Questa posizione privilegiata le permette inoltre di vivere all'interno sia della comunità friulana in Italia, che della comunità italo-canadese in Ontario, alla quale dà voce attraverso i suoi scritti, ma con la quale anche si scontra, osando contestare alcuni dei suoi precetti.

Genni Gunn, d'altro canto, è la più transnazionale delle tre, colei che solo ora riscopre il proprio retaggio friulano e lo incorpora nella sua identità canadese, senza percepire questa nuova componente di sé in modo conflittuale o dissociata dal suo essere transculturale. Il suo interesse per il Friuli è legato al ricordo del padre che ne era originario; Udine, la sua città d'origine, non rappresenta pertanto un luogo verso cui si sente morbosamente attratta, perché non vi è nulla qui a cui far ritorno, nulla che la lega a questo luogo se non il ricordo, così come non si sente particolarmente legata alla geografia di Pescara da cui proveniva la madre. Le istanze in cui luoghi friulani o italiani fanno la loro comparsa nelle sue opere sono, per l'appunto, squarci di ricordi: immagini di balconi, stanze o interni che possono perdere la specificità della propria ubicazione e diventare parte di una geografia narrativa più ampia. Come scrittrice Gunn si sente anche *off-centre* rispetto alla comunità italo-canadese, con cui riconosce sì di avere delle affinità di appartenenza etnica, ma non ne condivide in toto le esperienze e ideologie.

Dôre Michelut, infine, rappresenta la parabola dell'immigrante che dapprima si sente visceralmente imprigionato nel suo sdoppiamento e nel ricordo del passato e poi se ne appropria per costruire un'identità più globale e transculturale. Esplorando la sua triplice culturalità, dà voce alle difficoltà affrontante dal soggetto migrante che si trova a doversi costruire un'identità ibrida in un nuovo territorio geografico e mentale. I suoi scritti esemplificano il doppio legame che la tiene intrappolata tra diversi universi culturali e linguistici e il senso quasi schizofrenico derivante dall'esperienza di non sapere dove risiede la propria identità, di aver perso i propri punti di riferimento e vivere nella sensazione di non appartenere pienamente a nessun luogo, ma di trovarsi in una sorta di limbo, in uno stato di insormontabile esclusione sia da un mondo che dall'altro. Il viaggio di ritorno, tanto ambito da molti italo-canadesi, rappresenta per lei una tappa fondamentale di riscoperta del passato e di confronto con la realtà del presente; è un'esperienza catartica che le permette di liberarsi di false idealizzazioni e riscoprire, nella sua concretezza, una realtà fino ad allora solo frutto di idealistiche fanatasie. Alla fine, ricostruisce un'immagine più autentica del Friuli e dell'Italia e ritorna in Canada con la consapevolezza di aver superato lo stato di perenne sdoppiamento e aver inglobato le sue varie soggettività in un'identità fluttuante e in costante trasformazione, un'identità che continua ad arricchire girovagando per il mondo e aprendosi a nuove lin-

gue e culture. Rispetto alla comunità italo/friulana-canadese è ora una vera *outsider*, lontana tanto geograficamente quanto spiritualmente da quella comunità di cui un tempo aveva testimoniato l'esperienza.

Dal racconto di queste diverse esperienze, emerge chiaramente che la scrittura gioca un ruolo fondamentale per il soggetto migrante nel processo di ricostruzione della propria identità, sia personale che collettiva. Pur in modi diversi, per tutte e tre le autrici, lo scrivere diventa uno strumento di indagine privilegiato del sé e degli altri e permette all'io scrivente di legittimizzare sia la propria presenza all'interno della comunità etnica di appartenenza, che la presenza di quella comunità nel contesto locale del paese di accoglienza, in questo caso il Canada multiculturale, e del contesto globale. La scrittura si rivela paradossalmente sia uno spazio in cui liberare le proprie soggettività e fonderle in modi sempre nuovi e svincolati da barriere imprigionanti, che uno spazio potenzialmente imprigionante, dove l'io scrivente non trova l'autenticità della propria voce come invece si illudeva di fare. Qualsiasi forma di scrittura si scelga, essa resta, comunque, un mezzo insostituibile per forgiare la propria identità come un palinsesto transculturale e continuare a migrare verso nuove e sconfinate mete.

Bibliografia citata

De Franceschi, Marisa. *Surface Tension*. Toronto: Guernica Editions. 1994.
———. *Pillars of Lace: The Anthology of Italian-Canadian Women Writers.* Toronto: Guernica Editions. 1998.
———. *Family Matters.* Toronto: Guernica Editions. 2001.
Gunn, Genni. *Thrice Upon a Time*. Kingston Ontario: Quarry Press. 1990.
———. *On the Road*. Ottawa: Oberon Press.1991.
———. *Mating in Captivity*. Kingston Ontario: Quarry Press. 1993.
———. *Tracing Iris*. Vancouver: Raincoast Books. 2001.
———. *Hungers*. Vancouver: Raincoast Books. 2002.
———. *Faceless.* Winnipeg: Signature Editions. 2007.
Mariti, Cristina. *Donna migrante: il tempo della solitudine e dell'attesa.* Milano: Franco Angeli. 2003.
Michelut, Dôre. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.
———. *Ourobouros: The Book That Ate Me*. Montreal: Édition Trois. 1990.
———. *Linked Alive*. Montreal: Éditions Trois. 1990.
———. *Liens: Dôre Michelut, Anne-Marie Alonzo, Charles Douglas, Paul Savoie, Lee Maracle, Ayanna Black*. Montreal: Éditions Trois. 1990.
———. *A Furlan Harvest: An Anthology*. Montreal: Éditions Trois. 1993.
———. *Loyale a la chasse*. Montreal: Éditions Trois. 1994
———. 'Coming to terms with the Mother Tongue'. *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from TESSERA*. Ed. Barbara Godard. Toronto: Second Story Press. 1994: 162-170.

LA PAROLA DELLA MADRE NEL TEATRO DI WAJDI MOUAWAD

Alessandra Ferraro*

Giovane talento della scena teatrale contemporanea, Wajdi Mouawad ha avuto e continua ad avere, anche al di fuori del Québec e della Francia, un unanime e travolgente successo di pubblico e di critica[1]. Nato nel 1968 in Libano, a nove anni lascia la terra natale con la famiglia a causa della guerra civile ed emigra dapprima in Francia e poi, nel 1983, in Québec dove trova la sua strada nel teatro. Diplomatosi attore nel 1991 all'École Nationale de Théâtre du Canada, Mouawad comincia a mettere in scena testi classici e, in seguito, *pièces* che adatta o compone lui stesso. Nel 1998, con *Littoral*, trionfa al XV Festival International des Francophonies de Limoges e, nel 1999, al Festival di Avignon. Da allora riceve numerosi premi ed onorificenze e i suoi spettacoli sono rappresentati in tournées in Europa e in America. Nel settembre 2007 è stato nominato direttore artistico del Théâtre Français du Centre National des Arts di Ottawa. In possesso di un passaporto canadese, a chi lo interroga sulla sua appartenenza, chiedendogli se si considera libanese, francese o quebecchese, Mouawad risponde che si sente piuttosto ebreo o ceco e che, come Kakfa, della scrittura ha fatto la sua patria:

> Aujourd'hui, son passeport est canadien. Mais quand on le tarabuste pour savoir s'il se sent plutôt «libanais, français ou québécois», il répond qu'il est juif. Ou tchèque. Parce qu'il se sent plus proche de Kafka que de n'importe qui. «Et parce que j'écris. L'écriture et l'exil ont partie liée, depuis toujours» (Darge s.p.).

* Università di Udine.

[1] Riportiamo, a titolo d'esempio, l'estratto di una critica entusiastica apparsa nel pur sempre misurato *Le Monde* in occasione della tournée in Francia di *Forêts* nel 2006: «Sa puissance narrative et poétique, à l'issue du long voyage proposé par Wajdi Mouawad, laisse les spectateurs de *Forêts*, à Malakoff, comme ce fut le cas pendant toute la longue tournée en France, bouleversés, en larmes, ovationnant longuement le spectacle. Reconnaissants de ce que ces odyssées du temps présent ébranlent dans leur histoire intime» (Darge s.p.).

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

I fantasmi infantili della guerra, dell'esilio, dell'amputazione delle origini, sia famigliari che geografiche, sono tematiche ricorrenti che tessono legami evidenti tra le sue opere. La sua scrittura è contraddistinta, infatti, da una forte intratestualità : ritorna in maniera insistente sugli stessi temi, si ripete e rinvia ad altri suoi testi.

La figura della madre è centrale nel ciclo teatrale composto da *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* e nel romanzo *Visage retrouvé*. Asse portante di queste composizioni è la perdita della madre, rappresentata in modi e momenti diversi. Nella parte conclusiva del romanzo *Visage retrouvé* costituisce un punto di arrivo del percorso iniziatico del protagonista; soggiacente alla narrazione in *Littoral*, questa morte è l'avvenimento propulsore dell'azione di *Incendies* e *Forêts*. Nelle *pièces* lo spettacolo inizia quando la madre è già deceduta: di lei si ode la voce, appare sulla scena nei numerosi flash-back caratteristici della scrittura teatrale di Mouawad, ma l'azione si svolge dopo la sua prematura scomparsa. Si instaura, così, un movimento drammatico che si declina lungo l'asse della dialettica morte della madre-presenza del suo messaggio testamentario; sfruttando con maestria il mezzo teatrale e utilizzando ora la voce ora il corpo, l'autore mette in scena proprio l'opposizione tra presenza e assenza[2].

Lo spazio della scrittura diviene, in questo caso, il riflesso dell'esistenza dell'autore, come non esita a rivelare Mouawad stesso. La morte per cancro della propria madre al momento dell'adolescenza è stata da lui vissuta in modo tragico, come evidenzia la seguente dichiarazione dell'autore riportata da Darge:

> Prenez un enfant dont le jouet préféré se casse. Il essaie de recoller les morceaux, mais ce n'est jamais tout à fait comme avant. Maintenant […] imaginez que ce n'est pas le jouet qui se casse, mais sa conviction profonde que le monde dans lequel il vit est beau et merveilleux. La peine qu'il en éprouve est tellement profonde qu'il en a pour la vie à essayer de recoller. Et à chaque tentative, cela donne une pièce de théâtre (s.p.).

Nel duplice processo di sradicamento, dal Libano alla Francia e poi dalla Francia al Québec, per Wajidi la madre garantiva il rapporto di continuità con le origini. Spezzatosi questo legame, il solo modo per lo scrittore per ricostruire il passato familiare e per definire la sua identità è coinciso con il narrare storie, nel tentativo di ricomporre un'immagine coerente di sé e del mondo. Così la scrittura diventa un modo per ricomporre il Paese da cui Mouawad è fuggi-

[2] Come nota Lama Serhan: «Le théâtre trouve sa fonctionnalité dans les rapports que l'homme entretient non seulement avec le monde dans lequel il vit mais aussi avec le corps lui-même. Viol, mort, déplacement, revenants, personnage imaginaire, le corps du personnage dans les pièces de Wajdi Mouawad est l'incarnation de l'humanité dans ce qu'elle a de plus intime» (s.p.).

to bambino, una maniera per ritrovare la lingua materna e per ridisegnare il volto della madre scomparsa, come indica appunto il titolo del romanzo, *Il volto ritrovato*.

Il protagonista, Wahab, di ritorno da una fuga che l'ha allontanato dalla famiglia, si trova all'ospedale per assistere la madre che sta spirando. Alla morte di costei, pronto ormai ad andarsene, il giovane è costretto a tornare sui suoi passi per prendere il cappotto dimenticato. In tale occasione riuscirà a debellare la donna dalle membra di legno, protagonista dell'incubo che l'ha terrorizzato fin dall'infanzia. Apparsa dopo che da bambino ha assistito alla strage che ha determinato l'esilio della famiglia, la donna dalle membra di legno – simbolo della guerra – ha strappato Wahab al paese dell'infanzia e alla lingua materna. Obbligato a ritornare nella stanza dove giace la madre morta, il giovane deve confrontarsi con la perdita della madre ed infine fare i conti con la perdita della terra e della lingua materna. Tale passaggio gli permette di diventare adulto riannodando il filo spezzato con le sue origini. Dopo aver vinto le paure legate al suo passato, il protagonista riconosce, infine, il viso della madre della quale aveva smarrito il ricordo. È questo viso a diventare il luogo centrale della sua esistenza:

> Ma mémoire refait surface. Je regarde le visage de ma mère. Visage de beauté. C'est un visage qui est mort. Je me penche. Dans ses rides, je vois les chemins que j'ai parcourus lors de ma fugue, lorsque j'allais à travers le monde pour sauver mon âme. Penché sur le visage de ma mère, je vois les vallées profondes que j'ai descendues pour me rapprocher du monde. Je regarde son visage. La peur est conjurée, maman (*Visage*: 210).

Nel romanzo, che offre una scrittura meno mediata di quella che caratterizza il ciclo drammatico, più direttamente autobiografica, la rappresentazione della morte della madre è il mezzo del quale si serve Mouawad per mettere in questione il problema delle origini. Se in *Visage retrouvé* l'autore l'ha indagato principalmente nei suoi nessi individuali e famigliari, nel ciclo teatrale l'indagine si allarga all'appartenenza storica e collettiva. La Storia e le sue tragedie si alternano, allora, con il mito e il fantastico in uno spazio scenico che vede un avvicendarsi frenetico di tempi e di luoghi.

Porre la perdita della madre al centro della trilogia equivale a voler scandagliare la questione dell'eredità, come spiega l'autore stesso:

> Sans être une suite narrative, ces histoires, puisqu'il s'agit d'histoires avant tout, abordent, de manière différente et j'ose l'espérer de manière à chaque fois plus complexe et plus précise, la question de l'héritage. Celui dont on hérite et celui que l'on transmet à notre tour. Mais là, il ne s'agit pas d'un héritage conscient, il s'agit

> de tout ce que l'on nous transmet dans le silence, dans l'ignorance et qui pourtant déchire notre existence et broie notre destin.
> Il s'agit de cet héritage sourd que des générations et des générations peuvent se transmettre jusqu'à ne plus avoir le choix, par trop de douleur, que de briser le tamis qui nous voile la vérité, pour faire en sorte que cet héritage silencieux, devienne un héritage bruyant, évident, cru, étalé là, sous la lumière ('Panoramique': s.p.).

Il tema della ricerca dell'identità, perduta o comunque dimenticata nel loro percorso di esiliati, banditi e in ogni caso migranti, accomuna i giovani protagonisti di *Littoral*, *Incendies* e *Forêts* colti in quell'età fragile in cui l'adolescente si sta trasformando in adulto. Tali proiezioni autobiografiche dello scrittore a mano a mano si allontano dal suo vissuto aneddotico.

Per diventare adulti, i personaggi sono obbligati a cercare una verità che si nasconde sotto il silenzio. Perfettamente integrati nella società consumistica del Québec immediatamente contemporaneo, insediati geograficamente in un'America lontana dalle grandi tragedie storiche e dalle ideologie del passato, sia Wilfrid che i gemelli Jeanne e Simon e la giovane adolescente Loup dopo la morte di un genitore (il padre di Wilfrid e la madre per gli altri personaggi) sono costretti, loro malgrado, a partire per un viaggio a ritroso alla ricerca del passato famigliare. Per poter seppellire i genitori ai quali erano legati da un rapporto o interrotto, o fatto di silenzi o di incomprensioni, Wilfrid e Jeanne e Simon dovranno recarsi in un Paese mediorientale indefinito, dilaniato dalla guerra, e confrontarsi con i conflitti sanguinosi e le tragedie che incontrano. Loup sarà, invece, obbligata a percorrere un doloroso itinerario negli archivi europei scoprendo l'immagine di un continente lacerato da due guerre mondiali e contrassegnato dalla tragedia della Shoah.

Focalizzeremo la nostra analisi su *Incendies* e *Forêts*, dal momento che queste rappresentazioni riservano al personaggio materno, pur nella sua assenza acuta, un ruolo centrale facendolo diventare il perno di tutta la vicenda[3]. La notizia della morte della madre costituisce, infatti, l'episodio liminare di *Incendies*, dal quale prende le mosse tutta la storia e la messa in scena della morte di Aimée, madre di Loup, con la rappresentazione della malattia che l'ha causata è parte integrante della narrazione in *Forêts*.

In *Incendies* Jeanne e Simon alla morte di Nawab ricevono due sue lettere che ingiungono loro, per poterla seppellire e inciderne il nome sulla lapide, di

[3] Anche se Wilfrid è rappresentato in *Littoral* nel momento in cui apprende la morte del padre, sapremo in seguito che i rapporti tra i due si sono interrotti perché con la sua nascita Wilfrid ha causato la morte della madre.

cercare il fratello di cui ignoravano l'esistenza e il padre che pensavano morto. Spostandosi progressivamente dall'America al Medioriente da dove proviene la famiglia, l'azione acquista tinte sempre più tragiche fino a rivelarsi una sorta di riscrittura del mito di Edipo. La ricerca di Jeanne e Simon a ritroso nel tempo farà apprendere ai due gemelli che sono il frutto di uno stupro commesso da Abou Tarek, capo sanguinario tristemente noto per la sua ferocia, all'interno di una prigione dove la madre era stata rinchiusa. Apprenderanno anche che lo stesso Abou Tarek è, in realtà, il primo figlio di Nawab, avuto a 14 anni, da lei abbandonato contro la sua volontà, e poi cercato inutilmente per decenni nel Paese dilaniato dalla guerra civile. Tale tragica scoperta permetterà ai due gemelli di capire e perdonare la madre che molti anni prima di morire sembrava li avesse lasciati soli sprofondando in un mutismo assoluto. Jeanne e Simon vivono lo choc della doppia agnizione, analogamente a quanto era accaduto a Nawab quando, mentre seguiva il processo ad Abou Tarek, si era resa conto, insopportabile verità, che il figlio tanto cercato altro non era che il suo stupratore ed aguzzino, nonché il padre dei due gemelli. Dopo la rivelazione della terribile realtà, segue un silenzio tombale che sembra sancire la fine della storia inchiodando i personaggi al loro tragico destino. Il silenzio è invece rotto sulla scena dalla voce di Nawab che legge le sue lettere, la 'lettre au père' (*Incendies*: 85-86) e la 'lettre au fils' (86-88), che Jeanne e Simon devono consegnare ad Abou Tarek per portare a conclusione il compito affidato loro dalla madre.

Proprio in questo momento si coglie il senso e il peso dell'operazione compiuta da Mouawad. Nel palinsesto del mito di Edipo è certo ravvisabile l'intento di focalizzare l'attenzione sulla violenza dei legami famigliari quali vengono rappresentati dalla tragedia greca ripresa poi dalla psicanalisi freudiana che vede l'incesto come un fantasma della relazione del bambino con i genitori. Mouawad si riferisce esplicitamente al mito per meglio rovesciarne il senso. La concezione di colpa vista come macchia legata al sangue, fondamentale nel mito di Edipo e in generale nella tragedia greca, è qui assente (cfr. Ferraro). Abou Tarek non è stato predestinato a compiere i crimini dei quali si macchia; sono soprattutto la tragica situazione storica e l'arretratezza culturale della società in cui nasce che lo portano a diventare un assassino.

L'intervento di Nawab, vero e proprio *deus ex machina*, scioglie l'intrigo e fa assumere un senso diverso alle infauste vicende della famiglia. La madre non si impiccherà come fa Giocasta nell'opera di Sofocle; lascerà, invece, una doppia eredità ai figli. Nel finale la sua parola, ieratica, echeggia in una scena spoglia sulla quale i due gemelli incontrano il padre, nella veste di assassino, ma anche il fratello in quella di bambino un tempo abbandonato. Nella prima lettera che Jeanne consegna al padre, Nawab esprime una condanna senza appello dell'aguzzino sanguinario (*Incendies*: 85-86); nella seconda, consegnata da Si-

mon ad Abou Tarek, il fratello perduto, Nawab dice tutto il suo dramma di madre alla quale hanno strappato il figlio e racconta i sentimenti contrastati di odio e amore al momento della tragica agnizione. Il vero testamento di Nawab è contenuto in una terza lettera, rivolta ai gemelli, letta anche questa dalla sua voce fuori-campo:

> Nous,
> Notre famille,
> Les femmes de notre famille sommes engluées dans la colère.
> Tout comme tu es en colère contre moi
> Et tout comme ma mère fut en colère contre sa mère.
> Il faut casser le fil.
> Jeanne, Simon,
> Où commence votre histoire ?
> À votre naissance ?
> Alors elle commence dans l'horreur.
> À la naissance de votre père ?
> Alors c'est une grande histoire d'amour.
> Mais, en remontant plus loin,
> Peut-être on découvrira que cette histoire d'amour
> Prend sa source dans le sang, le viol,
> Et qu'à son tour le sanguinaire et le violeur
> Tient son origine dans l'amour (89-90).

Ogni storia familiare, sottolinea Nawab, e ancor di più in un contesto di guerra civile, di esili e di sradicamenti, è un misto di amore e di odio. La madre, invita i suoi figli, non alla vendetta, ma al perdono. L'aver scoperto la vergogna e ignominia delle proprie origini deve aiutare a spezzare il filo d'odio che le attraversa. Grazie a lei, personaggio tragico per eccellenza, vittima prima della sua famiglia d'origine, della guerra e del suo figlio-aguzzino poi, i suoi tre figli sono posti di fronte alla verità e quindi all'orrore. In virtù di questa conoscenza si trasformano anch'essi in personaggi di tragedia. Tuttavia, si tratta di una conoscenza che non implica la punizione. A differenza del mito di Edipo, che rappresenta un universo dominato dalla predestinazione e dalla colpa seguita dalla punizione, nessun castigo si impone per riparare i torti subiti dalla madre. La parola di Nawab è portatrice di un messaggio d'amore e di speranza che deve permettere ai suoi figli di superare l'odio e l'ignominia che segnano le loro origini e storie individuali.

In *Forêts* la ricerca delle origini genealogiche continua ad essere al centro del percorso di Loup, e la riflessione di Mouawad si approfondisce prendendo ancora una volta una direzione nuova ed originale. In un primo momento, il passato famigliare di Loup sembra spiegare il suo dramma presente. L'eredità

famigliare pare riservarle un destino di dolore e sofferenza fino a quando, con un colpo di scena, si apprende che Loup è pronipote di un'ebrea salvata dalla deportazione con uno scambio di persona. Loup scopre, allora, che quella che pensava la bisnonna, Ludivine, in realtà non ha nessun legame biologico con la sua famiglia. Eppure è grazie a lei, sacrificatasi per salvare l'amica Sarah Cohen incinta, che è nata sua nonna Luce e poi sua madre Aimée ed infine lei, Loup. Attraverso la storia del sacrificio di Ludivine, Loup comprende, allora, il gesto d'amore compiuto dalla madre nei suoi confronti quando ha deciso di non curarsi dal cancro per permetterle di venire al mondo.

Come per i protagonisti delle altre *pièces*, questa presa di coscienza del proprio passato, per quanto dolorosa, è la tappa che Loup deve varcare per poter seppellire la madre con la quale, infine, si è riconciliata.

> Moi qui croyais être liée par mon sang au sang de mes ancêtres
> Je découvre que je suis liée par mes promesses
> Aux promesses que vous vous êtes faites.
> Et que vous avez tenues.
> Vie sauvée, vie perdue, vie donnée.
> Lorsque je serai en proie au tourment,
>
> Je répéterai vos noms comme un talisman contre le malheur.
>
> Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup
> Comme une promesse tenue à jamais (*Forêts*: 108).

La parola della madre, inascoltata o incompresa in vita, permette così a Jeanne, Simon e Loup di riflettere sulle proprie origini e sul proprio destino. Tali voci dicono ai figli che è necessario conoscere il proprio passato e assumere il dolore che esso comporta, ma dicono anche che questo passato non deve predeterminare il futuro. Così, dei giovani americani inconsapevoli di quanto li ha preceduti apprendono che il loro passato è immerso nei gangli della storia più tragica del mondo, ma apprendono anche che la loro identità non si è costruita soltanto lungo l'asse della drammatica storia famigliare.

Nella letteratura contemporanea il racconto di filiazione è diventato il genere privilegiato per trattare il rapporto con l'altro poiché l'identità dell'individuo si costruisce anche in relazione alla sua parentela. Il padre, la madre, i famigliari o gli antenati incarnano, così, l'immagine dell'alterità costitutiva di ogni identità. La letteratura francese, ad esempio, si interroga con sempre maggior forza sulla trasmissione famigliare dell'eredità e sul rapporto tra l'individuo che scrive e la Storia (Viart). L'identità viene concepita come una costru-

zione dialogica e non come un'entità monologica, dato che il soggetto si costituisce in rapporto all'altro[4].

La scrittura migrante allarga ulteriormente il concetto di identità prendendo in conto non soltanto l'indagine verticale delle origini famigliari, ma anche quella, orizzontale, che comprende la rete di rapporti sociali e interpersonali che avvolge l'individuo. A cavallo tra storie, società, culture, appartenenze diverse lo scrittore migrante occupa un posto certo difficile da vivere, ma privilegiato per rendere conto dei cambiamenti che si stanno producendo o che si produrranno nel ridefinire il concetto di identità.

Mettendo al centro delle sue opere il tema della filiazione, lo scrittore invita a riflettere su come esili, migrazioni e sradicamenti portino a riconsiderare proprio questo concetto di identità. Come abbiamo visto, per l'autore libanese situare al centro della sua opera la figura della madre equivale a porre l'accento sul problema della continuità con il passato nel processo di definizione delle nuove identità dei figli. La relazione con la madre, che si declina sulla scena nella dialettica tra presenza della voce/assenza del corpo, rimanda, inoltre, a livello simbolico, alla relazione con le origini geografiche e con l'eredità familiare di cui la madre è depositaria, eredità presente ed insieme assente per un migrante.

In maniera icastica, Wajdi Mouawad affida proprio al personaggio materno, garante biologico della continuità genetica e genealogica, un messaggio che invita, invece, a considerare le relazioni tra persone non più soltanto lungo l'asse verticale dei legami di sangue o dell'origine, ma anche nei rapporti affettivi trasversali che si creano con l'amore, l'amicizia e la solidarietà.

Bibliografia citata

Darge, Fabienne. 'Wajdi Mouawad: le théâtre comme antidote à l'exil'. *Le Monde*, (28 octobre 2006). http://209.85.129.104/search?q=cache:-RMyTGE_lNwJ:www.nta angers.fr/nouveau/dossiers/forets.pdf+fabienne+darge+mouawad&hl=it&ct=clnk&cd=3&gl=it

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Parigi: Galilée. 1996.

Ferraro, Alessandra. 'Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe', *Ponti/Ponts*, 7 (2007): 41-56.

Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni* (1899). *Opere di Sigmund Freud.* III. Ed. Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri. 2002.

[4] Per quanto concerne tale movimento dialettico nel quale l'identità propria si definisce attraverso lo sguardo dell'altro, cfr. Lévinas, Derrida, Ricœur, Kristeva e Todorov che hanno contribuito a porlo al centro dell'indagine delle scienze umane.

———. *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1910-1917). *Opere di Sigmund Freud.* VI. *Casi clinici e altri scritti 1909-1912*. Torino: Bollati Boringhieri. 2001.

———. *Totem et tabou* (1913). *Opere di Sigmund Freud.* VII. *Totem e tabù e altri scritti 1912-1914*. Ed. Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri. 2002.

Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana. Coll. 'Essais'. 1995.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Parigi: Fayard. 1988.

Mouawad, Wajdi. *Littoral*. Montréal-Arles: Leméac-Actes Sud. 1999. Creazione Théâtre Ô Parleur in collaborazione con il Festival de Théâtre des Amériques, 2 giugno 1997.

———. *Visage retrouvé*. Montréal-Arles: Leméac-Actes Sud. 2002.

———. *Incendies*. Montréal-Arles: Leméac-Actes Sud. 2003. Coproduzione rappresentata il 20 maggio 2003 a Montréal.

———. *Forêts*, Montréal-Arles: Leméac-Actes Sud. 2006. Coproduzione rappresentata nel 2005-2006.

———. 'Panoramique'. *'Forêts'. Mise en scène.* http://www.theatrecontemporain.net/Presentation,640

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Parigi: Seuil. 1990.

Serhan, Lama. '*Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, le retour à l'origine'. *La plume francophone*, 9 (Wajdi Mouawad, 15 marzo 2007). http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-6021739.html

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Parigi: Seuil. 1989.

Viart, Dominique. 'Filiations littéraires'. *Écritures contemporaines.* II. *États du roman contemporain*. Actes du colloque de Calaceite. Fondation Noesis 6-13 juillet 1996. Ed. Jan Baetens et Dominique Viart. Parigi-Caen: Lettres modernes Minard. 1985: 115-139.

ESILIO ED ALIENAZIONE NELL'UNIVERSO DI BIANCA ZAGOLIN

Elena Marchese*

La letteratura migrante nel Québec gode di una vitalità e di un interesse rinnovato che testimoniano la sua importanza poiché essa contribuisce a dare un volto nuovo alla letteratura quebecchese invitando a ripensare l'identità ed il rapporto all'alterità. I numerosi studi che si interessano a tale soggetto insistono sull'importanza e sulla particolarità della letteratura scritta dai neo-quebecchesi non solamente perché è l'espressione di una società multiculturale, ma anche in ragione di un profondo cambiamento nella maniera di concepire l'alterità. Nel suo saggio intitolato *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Janet Paterson spiega che se la letteratura quebecchese si è sempre interessata al discorso dell'Altro, a partire dagli anni ottanta con il fenomeno della letteratura migrante sono cambiate le basi del discorso poiché l'Altro, come personaggio, non è più visto e descritto da un punto di vista esterno, ma passa da oggetto a soggetto del discorso. La letteratura migrante rende quindi «état de la parole de l'Autre, et tout particulièrement de l'expérience de son altérité» (138).

Essa si caratterizza per l'eterogeneità dei temi e delle interrogazioni che riflettono, nel testo letterario, i cambiamenti che si vivono in seno alla società. Come spiega Pierre L'Hérault,

> La littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène. Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple. Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginaires (56).

* Università di Udine.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

Particolare attenzione è rivolta al tema della ricerca identitaria e questo non soltanto in virtù dell'aggettivo 'migrante' che rimanda ovviamente all'idea di movimento, di superamento delle frontiere e dello spazio, di sradicamento, ma anche per la sua estetica che, nelle nozioni di meticciato, pluralità, ibridità e fragmentazione vede dei modi privilegiati di vivere l'esilio, di affermare la propria identità. Essa parla anche del corpo e della memoria, si interessa alla perdita delle radici ed è preoccupata da «un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction [...] ce sont des écritures de la perte, jamais achevées, de l'errance et du deuil» (Berrouet-Oriol e Fournier 12).

Tuttavia, una delle sue tematiche forse più importanti è rappresentata dal tema dell'esilio che, come del resto ha dimostrato Pierre Nepveu, interpella ugualmente l'immaginario letterario quebecchese visto che anche quest'ultimo «s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué en imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite» (200-201).

L'esilio indica una frattura, una rottura irreparabile nella vita di un individuo che si trova ad affrontare tale situazione. Sia considerato come espatrio o come esilio volontario, scelto dall'individuo stesso e quindi non imposto, è comunque certo che esso implica un significato più profondo del solo abbandonare la propria patria. Esiliarsi significa dover accettare la solitudine, l'assenza, riorganizzare uno spazio non solo fisico, da abitare, ma anche mentale poiché si rende necessario il progetto di ridefinirsi all'interno del più complesso processo di ricostruzione della propria identità. La vita di colui che ha scelto l'esilio sembra definirsi sotto il segno della dualità, in un'opposizione costante tra due mondi, due tempi, quello del passato e quello attuale, due o più lingue. Tale dialettica tra lo spazio presente e quello del paese natio, tra la temporalità del presente ed il passato accentua lo spaesamento dell'individuo, la sua mancanza di punti di riferimento all'interno di un paese nuovo che deve apprendere a conoscere ed accettare come suo.

L'esilio, nelle sue diverse configurazioni, conduce inevitabilmente ad una ricerca identitaria, ad interrogarsi sul proprio essere. L'aver perduto i propri punti di riferimento obbliga l'individuo a ripensare le proprie certezze, a riflettere sulla sua condizione per ridefinire la sua identità in vista di una possibile integrazione nella terra d'adozione. Colui che vive l'esilio non può non problematizzare le sue certezze, la sua identità che viene immancabilmente trasformata dall'esperienza della migrazione, dal confronto con l'Altro, dall'esperienza dell'alterità. Del resto, come sottolinea Azouz Begag, «la migration est bien plus qu'un simple déplacement physique d'un point à un autre dans un espace

géographique. Elle ne se mesure pas en mètres mais en indices de changement. Il s'agit d'une rupture dans une continuité vivante et une greffe sur une autre continuité vivante» (Begag e Chaouite 27).

L'esilio mette dunque a dura prova colui che lo vive, «il oblige chacun à repenser, en surface et en profondeur son identité, son ethnicité et sa culture d'origine parce qu'il y a dérangement des certitudes et rencontre avec une nouvelle culture et de nouvelles valeurs» (Lequin 121), ed inoltre comporta un ripensamento della propria identità sotto il segno della pluralità e delle molteplici esperienze vissute. A volte esso conduce anche all'alienazione, alla depossessione del proprio io, ad un esilio insomma definitivo che si vive tragicamente e che può portare alla morte.

Tuttavia, l'accezione generale del termine 'esilio', esperienza che sembra caratterizzare sempre di più il mondo moderno, comporta nuovi paradigmi al centro dei quali la perdita di sé si scrive in modi diversi. Infatti non si tratta più solamente della perdita del paese natale ma anche degli affetti, della lingua, della propria identità, del proprio 'io'. Non più unicamente di «nature géoculturelle» (Ouellet 10), esso diventa

> aussi et peut-être surtout de nature ontologique et symbolique puisqu'[il] caractérise le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité, où l'on fait l'épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n'existe pas sans l'appel à l'autre où elle se métamorphose à chaque instant (10).

L'esilio interiore, un'alienazione che provoca un sentimento di isolamento, sembra dominare la scrittura degli autori migranti e al contempo ci fa riflettere su un'evoluzione importante del concetto, vale a dire che l'esilio non ricopre più esclusivamente la nozione di spostamento, ma inizia ad indicare anche uno stato interiore, tocca cioè la natura ontologica dell'essere. Si tratta quindi di riconoscere la presenza de «l'étranger [qui] nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure», come dice Julia Kristeva (9).

Ci interessiamo quindi, nel corso del presente articolo, a come viene vissuto l'esilio in due romanzi della scrittrice quebecchese di origine italiana Bianca Zagolin: *Une femme à la fenêtre*, pubblicato nel 1988 a Parigi e *Les Nomades* pubblicato nel 2000. Nata ad Ampezzo ed emigrata all'età di nove anni con la sua famiglia in Canada, Bianca Zagolin è autrice di tre romanzi e di alcuni articoli apparsi nelle riviste letterarie canadesi. Il nostro intento è dimostrare che l'aspetto dominante di questa scrittura riguarda proprio l'evoluzione semantica del concetto di esilio: quest'ultimo si trasforma in alienazione, incapacità di assumere il presente, inadeguatezza dell'individuo a vivere la vita nel suo ambiente, nello spazio che abita. Dai romanzi dell'autrice emerge che la sua è una

scrittura intimista che cerca di sondare l'anima dei personaggi femminili, e spicca anche la certezza che l'esilio spaziale non sia che lo spunto, l'inizio di una riflessione più vasta e profonda sul tema dell'alienazione che li abita profondamente.

Le tematiche dell'esilio e dell'identità diventano quindi fondamentali per rilanciare un'interrogazione sull'essere e raggiungono, se vogliamo, un'altra migrazione, questa volta simbolica, e cioè quella della scrittura poiché scrivere significa in fondo anche migrare, viaggiare verso l'Altro e verso un luogo sconosciuto, significa andare alla ricerca di sé stessi per conoscersi. Come evidenzia anche Abla Farhoud, un'altra scrittrice migrante di origine libanese, «écrire est une migration symbolique, c'est un chemin et on ne sait pas où on va arriver, on ne connaît pas le pays d'arrivée» (cfr. Mossetto 14).

Si rende necessario notare anche che l'aspetto fondamentale della scrittura di Bianca Zagolin è di descrivere un esilio euforico nel senso che l'esperienza della migrazione è positiva e permette anzi alle donne di emanciparsi, di vivere un'evoluzione importante che concede loro di acquistare una certa libertà e un'indipendenza mai sperimentate prima. Nello stesso tempo, questo stesso esilio non fa che accentuare il sentimento di perdita di sé legato ad una frattura anteriore allo spostamento geografico, sentimento che è alla base della loro alienazione e che le conduce lentamente verso la sconfitta. Esso costituisce dunque un punto di partenza per una riflessione introspettiva che porta i vari personaggi a prendere coscienza delle loro debolezze.

Une femme à la fenêtre (1988) è il primo romanzo di Bianca Zagolin che racconta la storia di un esilio che si vive sia a livello spaziale come spostamento da un paese all'altro che come alienazione, come esilio interiore che condanna la protagonista. Aurore infatti è una giovane vedova, madre di tre figlie, che un giorno lascia il paesino natale per andare a stabilirsi in Canada e cercare di vivere un'altra esistenza, lontana da un passato difficile e spesso anche molto doloroso.

La protagonista, il cui nome simboleggia la speranza in un nuovo giorno, un'era di felicità, non riuscirà però a staccarsi dal passato, ne resterà prigioniera tanto da soccombere a ciò che è stato e quindi non poter vivere nel presente. Personaggio senz'altro commovente, quello di Aurore lo è anche perché profondamente alienato, privato della sua identità, distante e solo nel suo dolore. Ella infatti vive un'esistenza semplice, modesta, che sembra passare al ritmo delle stagioni, «une vie sans importance» (FF 15)[1] con il sentimento di un'estrema solitudine che l'accompagna incessantemente. A questo si unisce anche

[1] D'ora in poi le referenze al testo saranno segnalate tra parentesi con la sigla FF seguita dal numero della pagina.

una certa angoscia, una sensazione che la protagonista non riesce bene a definire ma che la attanaglia da sempre facendola sentire a disagio, incapace di vivere come vorrebbe la sua vita. Tutto ciò accentua l'estraneità di Aurore che diventa così una semplice spettatrice anziché essere una soggetto della propria vita. Il titolo del romanzo rimanda dunque alla sua situazione psicologica, quella cioè di una donna passiva che anziché vivere la vita la osserva scorrere davanti ai suo occhi, dalla finestra cui si apposta per lunghe ore: «elle s'asseyait près de la fenêtre pour observer, un peu en retrait, la vie qui passait» (FF 23).

L'alienazione che Aurore vive ha radici profonde, risale addirittura alla sua gioventù quando si sentiva spesso persa, spaesata. Questo sentimento è rappresentato, all'interno del romanzo, come un nemico che la spia continuamente facendole notare la presenza e quindi l'influenza che esercita su di lei. Ciò che le impedisce di vivere la sua vita non è altro che la necessità di conformarsi alle regole sociali imposte da una società patriarcale rigida, chiusa, che non concede all'individuo alcuna libertà né tanto meno spazio per realizzare i propri desideri. Aurore non può quindi esprimersi liberamente né agire come vorrebbe poiché deve vivere la sua vita conformandosi al ruolo che la società, gli altri, hanno scelto per lei. Dapprima moglie e madre, poi, in seguito alla scomparsa del marito, anche giovane vedova, ella si accontenta, in un universo governato dalle apparenze e dalle dicerie, di condurre l'esistenza tracciata da altri, abbandonando anche quelle poche aspirazioni che nutriva.

A spezzare la monotonia di una vita punteggiata da gesti quotidiani banali ed insignificanti, e dalle visite settimanali al cimitero per rendere omaggio al ricordo del defunto marito, arriva la proposta inaspettata di suo fratello che le chiede di raggiungerlo in Canada con le figlie. In questo modo, potrà aiutarla e soprattutto potrà garantire alle ragazze un'ottima educazione per prepararle con successo ad affrontare la vita. All'inizio Aurore è titubante e, come sempre, sono gli altri a prendere la decisione anche per lei. La partenza verso un paese sconosciuto è una proposta seducente in quanto prospetta la possibilità di vivere una nuova vita, di poter cominciare tutto nuovamente. Il viaggio intrapreso simboleggia così una specie di percorso iniziatico poiché la protagonista affronta lo spostamento fiduciosa in un nuovo inizio, in una rinascita in terra straniera. Proprio perché finalmente nel paese d'adozione nessuno la conosce, Aurore può vivere libera dagli sguardi indiscreti cui non può sfuggire nel piccolo paese montano del nord Italia.

In effetti, l'esilio che Aurore sembra affrontare con coraggio, animata dalla speranza di una nuova vita, di una salvezza insperata, dopo un primo momento di euforia si rivela infruttuoso e la catapulta nello stesso universo di prima, vale a dire nella passività dell'attesa: «derrière une autre vitre, à reprendre son attente» (FF 55). L'aspetto interessante di quest'esperienza fatta un po' per ca-

so, un po' per imposizione, risiede nel fatto che essa sembra ben adattarsi alla vita nel nuovo paese d'adozione. La protagonista non sembra risentire grossi traumi dovuti all'abbandono della terra natale; anzi, il fatto di conoscere la lingua francese, appresa da una principessa russa in esilio, quando era ancora bambina, le permette di non essere esclusa dalla vita sociale del posto. Aurore sembra anche apprezzare la sua nuova vita poiché si rende conto dell'estrema libertà di cui può fruire nel nuovo paese e soprattutto dell'assenza degli sguardi inquisitori degli altri. In questo senso, l'opposizione tra il paese d'origine e quello d'adozione diventa importante in quanto ribalta i termini di paragone. Infatti se di solito l'immigrato ha nostalgia del proprio paese e trova difficile adattarsi ad una nuova vita, diversa per usi e costumi e per lingua, Aurore non vive nessuna esperienza drammatica in questo senso e gode invece di una libertà insperata.

L'evento che riporta alla vita la protagonista facendole riscoprire il gusto della felicità è l'incontro con Sébastien, un uomo che conosce per caso in primavera e di cui presto s'innamora. La scoperta dell'alterità, di un sentimento nuovo che risveglia i sensi, catapulta Aurore nel cuore della vita, le fa prendere coscienza della propria individualità e soprattutto della sua identità. Ella sembra finalmente prendere possesso di sé, riscoprirsi come donna dotata di una propria volontà, libera di esprimersi e di manifestare il proprio amore. L'esilio che vive nel paese d'adozione diventa quasi euforico e le permette di sperimentare una libertà mai conosciuta prima. Infatti nella sua vita Aurore ha sempre dovuto obbedire alle regole della società in cui viveva, conformandosi al volere del padre prima, del marito poi, ed in seguito alla morte di quest'ultimo, a quello del fratello. Dominata dagli uomini, impossibilitata a seguire i propri sogni, come quello di diventare una ballerina, Aurore viveva di riflesso, passivamente, senza osare prendere iniziative. L'amore per Sébastien ne sovverte la vita istillandole il desiderio di vivere con passione almeno una volta. Così l'esilio diventa positivo, capovolgendo l'immagine stessa che di solito viene data all'esperienza «du déracinement», perché coincide con la scoperta della libertà da parte della protagonista.

Purtroppo però questa intensa storia d'amore è di breve durata. Sarà, infatti, un incidente stradale a strapparle l'amato Sébastien, dramma che fa sprofondare Aurore nel più triste sconforto e che segna l'inizio di una caduta, dalla quale non riuscirà a sollevarsi. Questa seconda morte, dopo quella del marito, accentua gravemente il sentimento di abbandono, tanto che Aurore si sente responsabile per non aver potuto evitare il tragico destino all'amato. L'impossibilità di superare la crisi, l'incapacità di trovare un altro appiglio per continuare a vivere fa riaffiorare l'alienazione che per breve tempo le aveva permesso di vivere felicemente. Imprigionata nelle maglie del passato, Aurore si abbandona

a se stessa: non mangia più, non parla più e nemmeno il viaggio in Italia che la sua famiglia le offre come rimedio al suo stato d'animo l'aiuta a risollevarsi da questa tragedia.

Il suicidio finale non è altro che una forma estrema di esilio, questa volta definitivo, che riconduce Aurore a quel passato dal quale non era riuscita a liberarsi. La depressione che attanaglia il personaggio, se vogliamo anche una certa forma di follia causata dal dolore troppo grande per la perdita dell'amato, simboleggia una forma di alienazione di sé. Da qui il suo essere «une étrangère», rendendosi conto di non avere più «sa place nulle part; elle redevenait étrangère, et sa vie, terre d'exil» (FF 154). Il sentimento di perdita di sé non è quindi una conseguenza diretta, come sarebbe lecito pensare, dell'esilio, dello spostamento geografico. Esso deriva bensì da una rottura segreta, profonda, che fa nascere nella protagonista la sensazione di «n'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens» (Kristeva 17-18).

Aurore, ancorata saldamente al passato non riesce a conciliare il presente con i ricordi dolorosi che prendono il sopravvento nel momento in cui le sue difese sono state spazzate via dalla tragica perdita di Sébastien. La sua sconfitta nasce dall'incapacità di accettare il passato per quello che è stato e di continuare a vivere nel presente. Lei, invece, «se consume dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais» (Kristeva 21) e così facendo non riesce ad opporsi al malessere che la pervade, alla sensazione di abbandono che la porta alla deriva, alla completa perdita di sé: «elle avait alors lentement dérivé vers un autre pays, un autre exil, définitif celui-là. Elle s'était abîmée en elle-même, puis elle avait disparu» (Zagolin. *Nomades*: 94).

La fine tragica di Aurore che sceglie l'ultimo esilio per trovare rifugio da una realtà che non può più assumere è parte anche del secondo romanzo di Bianca Zagolin intitolato *Les Nomades* dove si raccontano i destini di due giovani, Philippe et Adalie, anch'essi alle prese con crisi identitarie, con il passato e con una tradizione di migrazione. Adalie, è la figlia di Aurore e protagonista del secondo romanzo attraverso i cui ricordi il lettore scopre alcuni dettagli sulla sua infanzia ed, indirettamente, sulla madre. Pur non essendo un seguito di *Une femme à la fenêtre*, questo romanzo ne riprende i temi principali per mostrare come l'esilio sia, ancora una volta, fonte di interrogazione sulla propria identità, sul proprio passato e come, soprattutto, se si rimane ancorati al passato, si tende ad astrarsi dalla realtà non riuscendo quindi ad aderirvi.

Philippe e Adalie hanno alle spalle storie di migrazione che, seppur diverse, li accomunano nel loro desiderio di trovare finalmente un luogo in cui stabilirsi. Sentono il bisogno di riscoprire le loro radici per poter affrontare la vita. Philippe infatti vive in una famiglia di un'antica aristocrazia ormai decaduta

che si ostina però a voler perpetuare un modo di vita ormai in disuso. Cresciuto dalla madre e dalla nonna, possessiva ed autoritaria, gli manca una figura paterna che faccia da contraltare poiché il nonno resta anche lui sottomesso al volere della moglie. Il silenzio che circonda la scomparsa del padre è carico di misteri che Philippe non riesce a sciogliere. La sua vita si svolge sotto il segno del silenzio, della solitudine poiché, anche se circondato dalla famiglia, non conosce l'amore materno né gli affetti, perché tutto è incentrato su un passato inspiegato e inspiegabile. Così, quando la situazione inizia ad intricarsi, la famiglia decide di partire e sceglie una nuova meta. Philippe cresce tra continui spostamenti, tormentato da un passato che vorrebbe ma che non può conoscere, e dalla solitudine di un'esistenza da cui i gesti d'affetto, i sentimenti e le emozioni sono evacuate come fossero un segno di debolezza.

In effetti, la testardaggine di spostarsi continuamente e la mancanza d'amore sono il segno della paura che le donne della famiglia nutrono. Paura del passato, paura del presente stesso che potrebbe rivelare la verità sulla loro vita, paura di stabilirsi definitivamente in un luogo preciso poiché la loro esistenza sembra unicamente vissuta per mantenere le apparenze. Philippe decide di partire proprio per sottrarsi a questa parvenza di vita, vuole ricominciare da solo e lontano dalla sua famiglia tanto da decidere di stabilirsi a Montréal. Qui conosce Adalie, di cui presto si innamora, che condivide con Philippe un passato di migrazione; tuttavia essa si oppone nettamente al protagonista per la sua solarità, per il suo ottimismo e la voglia di vivere. La sua forza una donna le viene senza dubbio dalle esperienze vissute ma anche dal fatto che la madre, nonostante il suicidio, le ha comunque tramandato il desiderio di vivere e la capacità di affrontare qualsiasi situazione.

I personaggi sono quindi nomadi non soltanto perché condividono l'esperienza comune dell'esilio ma soprattutto perché lo sono nello spirito, nell'animo. Si tratta quindi di una condizione generalizzata che tocca la sfera dei sentimenti e dell'identità e che, ancora una volta, non è una conseguenza diretta del loro continuo spostarsi nello spazio. Sono nomadi in quanto fuggono continuamente dal passato, cercano di perpetuarlo ma nello stesso tempo ne hanno paura perché esso cela ricordi dolorosi di cui non si vuole parlare. Un vagare che intacca gli affetti poiché l'instabilità geografica impedisce di creare rapporti d'amicizia duraturi; ma questa carenza d'affetto si risente anche nell'ambito familiare a causa della paura di mostrare i propri sentimenti. Tutto ciò crea un problema identitario, poiché in una situazione di instabilità è impossibile intraprendere un percorso di crescita e di evoluzione. Fondamentalmente i personaggi nomadi sono segnati dalla paura che li sprona a vagare continuamente senza sosta. Nomadi quindi in senso letterale ma anche e soprattutto in senso figurato; si tratta di una condizione quasi esistenziale che intacca l'anima

dell'individuo spingendolo continuamente alla ricerca di qualcosa che sfugge e rendendolo cosciente di un vuoto, di una mancanza incolmabile.

Pertanto, Philippe è condannato alla solitudine poiché, legato al passato è incapace di superarlo impedendogli di vivere serenamente il sentimento d'amore che lo lega ad Adalie. Quest'ultima si dimostra una persona estremamente sensibile ma allo stesso tempo molto forte, una nuova Aurore nata dalle ceneri della precedente con una vitalità nuova, conquistata nel dolore. Infatti è lei il personaggio che più sembra staccarsi da questo destino errabondo, è lei che riesce ad opporre al suo triste e difficile passato la sua sensibilità e la sua voglia di vivere che quindi l'aiutano a superare le difficoltà per riemergere più forte che mai.

Nei due romanzi, Bianca Zagolin propone una visione rinnovata dell'esilio in quanto non si limita all'approfondimento delle tematiche legate allo spostamento nello spazio, ma si sofferma soprattutto sulla condizione intima dei personaggi. L'esilio di cui parla è l'alienazione che ogni individuo risente a diversi livelli, in vari momenti della vita; è una condizione che ha attinenza alla sfera esistenziale ed è una condizione universale, quella dell'uomo nomade che si trova ad evolvere in un mondo in dislocazione. Come ricorda l'autrice stessa: «le métissage culturel qu'engendre l'immigration ouvre la porte à une thématique planétaire existentielle, très actuelle, celle de la dépossession et de l'errance, du départ et de l'identité perdue, sans cesse recherchée; celle du rendez-vous manqué avec le destin […] et enfin, celle de la folie, l'ultime exil de l'être» ('Le maétissage…': 23).

Bibliografia citata

Begag, Azouz e Chaouite, Abdellatif. *Écarts d'identité*. Parigi: Seuil. 1990.

Berrouet-Oriol, Robert e Fournier, Robert. 'L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec'. *Québec Studies*, 14 (Summer 1992): 7-21.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Parigi: Gallimard. 2001.

Lequin, Lucie. 'Écrivaines migrantes et éthique'. *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Ed. Anne De Vaucher Gravili. Venezia: Supernova. 2000: 113-141.

L'Hérault, Pierre. 'Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980'. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Ed. Sherry Simon. Montréal: XYZ. 1991: 55-114.

Mossetto, Anna Paola. 'Le migrantisme est un humanisme'. *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Ed. Anne De Vaucher Gravili. Venezia: Supernova. 2000: 11-17.

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal. 1999.

Ouellet, Pierre. *L'esprit migrateur. Essais sur le non-sens commun*. Montréal: Trait d'Union. 2003.

Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec: Nota bene. 2004.

Zagolin, Bianca. *Les Nomades*. Montréal: L'Hexagone. 2000.

———. 'Le métissage culturel et littéraire'. *Palinsesti culturali*. Ed. Anna Pia De Luca, Jean-Paul Dufiet, Alessandra Ferraro. Udine: Forum. 1999: 19-26.

———. *Une femme à la fenêtre*. Paris: Robert Laffon. 1988.

«THE ITALIAN HALF OF BEING AMERICAN»*

Daniela Ciani Forza**

Fra le autrici americane di discendenza italiana Helen Barolini è forse la più nota dall'una e dall'altra sponda dell'Oceano[1]. La sua carriera letteraria nasce nel 1979 con *Umbertina*[2], il romanzo che narra la saga di una famiglia emigrata dall'Italia negli Stati Uniti a fine Ottocento. Un tragitto che si snoda attraverso le

* La citazione nel titolo è tratta da *A Circular Journey*: 32.

** Università di Venezia Ca' Foscari.

[1] Helen Mollica Barolini nacque a Syracuse, N.Y., da genitori d'origine italo-calabrese la madre, siciliano il padre. Frequentò prima l'Università di Syracuse e poi la Columbia University a New York, dove ricevette un Master's Degree. In seguito studiò alla University of London. Assieme al marito, il poeta e giornalista vicentino Antonio Barolini visse a lungo fra l' Italia e gli Stati Uniti, dove Barolini fu a lungo corrispondente per il quotidiano *La Stampa*.
Fra le sue numerose opere si ricordano *Umbertina, a Novel* (1979. trad it. 2001); *The Dream Book: an Anthology of Writings by Italian American Women* (1985); *Love in the Middle Ages, a Novel* (1986); *Becoming a Literary Person out of Context* (1986); *Festa: Recepies & Recollections of Italian Holidays* (1988); *Aldus and His Dream Book* (1991); *Chiaroscuro: Essays of Identity* (1999. Trad. it. 2004); *More Italian Hours and Other Stories* (2001); *Rome Burning, Poems* (2004); *Their Other Side: Six American Women & the Lure of Italy* (2006); *A Cirular Journey, Memoir Essays* (2006). Del 2004 è *Passaggio in Italia* uscito in italiano. Ha, inoltre, tradotto in inglese parecchie opere di Antonio Barolini, che furono poi pubblicate in riviste quali *The Kenyon Review, The Saturday Review, The Yale Review, The New Yorker* e *Reporter.*
Fra i suoi numerosi riconoscimenti si segnalano l''American Book Award' dalla Before Columbus Foundation, il 'Lifetime Achievement Award' dalla *Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States* e il 'Woman of the Year Award' dalla *Italian Welfare League* di New York.

[2] *Umbertina* fu pubblicato in quattro successive edizioni: nel 1979 per la Seaview Books di New York, nel 1982 per Bantam Books di New York, nel 1989 per Ayer di Salem e nel 1998 per la Feminist Press di New York. Fu quest'ultima edizione a decretarne il successo. Un'edizione italiana apparve nel 1999 per la collana 'Transatlantica' della Casa Editrice Avagliano di Cava dei Tirreni, con introduzione di Laura Lalli e traduzione di Susan Barolini e Giovanni Maccari.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

dolorose tappe che i suoi membri percorrono nell'abbandonare la loro identità 'italiana', per divenire 'italo-americani' prima, e 'americani' poi.

Del 2006 è invece *A Cicular Journey*, una raccolta di ricordi autobiografici, che a loro volta segnano l'itinerario dell'autrice fra le memorie della famiglia, della sua vita fra Stati Uniti ed Italia e del suo personale approfondimento di un'identità americana e italiana.

Umbertina

Nel proporre al pubblico questa storia di sradicamento e di assimilazione, Barolini sceglie di seguire il destino delle tre figure femminili che danno significato al racconto: Umbertina, la nonna e capostipite della nuova discendenza in terra d'America, Marguerite, sua nipote, figlia della figlia Carla, e Tina, figlia di Marguerite[3].

Abbandonato il borgo natio di Castagna in una Calabria aspra e poverissima, Umbertina, il marito Serafino Longobardi e i loro figli partono per gli Stati Uniti, dove, attraverso la forte determinazione di lei, raggiungono benessere economico e sociale, segno della prosperità che il nuovo mondo promette, ma per cui richiede anche grandi e dolorosi sacrifici. Ne emerge tutta l'amara realtà legata all'emigrazione: la povertà materiale e morale di una regione che consegna i suoi abitanti alla fuga verso siti più prosperosi, ed impone cieca chiusura in codici di vita tanto severi quanto atavici; il dramma di trovarsi poi soli ad affrontare l'aspetto forse più doloroso di quest'esperienza: la costrizione all'oblio della propria storia, della propria lingua e delle proprie usanze, pena l'emarginazione, come si legge nella seguente citazione: «In Calabria the harshness of life had made people sick in body; here she saw, the life sickened the heart and soul»[4] (67).

[3] Il libro è suddiviso in tre sezioni: la prima sezione è dedicata ad Umbertina (1869-1940), la seconda a Marguerite (1927-1973), la terza a Tina (1950-). Precede un prologo in cui Marguerite viene presentata nello studio di uno psicanalista, cui si rivolge per essere aiutata ad affrontare la crisi matrimoniale e che la invita a ripercorrere il passato iniziando proprio dalla nonna.
Barolini non dedica una sezione a Carla, perché, come l'autrice afferma in un'intervista, ella appartiene alla seconda generazione, e dunque la sua vita si limita ad un puro processo di americanizzazione, risultando, perciò, meno problematica ed interessante per il contesto. Vedi Huene Greenberg s.p.

[4] «In Calabria la vita faticosa faceva ammalare i corpi; qui vedeva la vita ammalarsi nel cuore e nell'anima» (Se non altrimenti segnalato le traduzioni presenti nel testo sono mie).

Ma Umbertina, nonostante il grande disagio di trovarsi in una terra «[where] sentimentality would have no room in her life1»[5] (76), è donna tenace, e non si lascia condizionare dalla nostalgia. È lei il personaggio, attorno a cui si svolge l'intera vicenda dei Longobardi. Rappresenta la volontà di emancipazione dalla miseria e, al tempo stesso, è lei che raccoglie la pena della solitudine in terra straniera[6]. Più che da Serafino, è da Umbertina che si determina il destino della famiglia: è lei a decidere di lasciare la Calabria, ed è lei, una volta raggiunti gli Stati Uniti, a dare la sua impronta per la nuova condizione di agiatezza in cui la famiglia si viene a trovare; ma è lei soprattutto che, con animo fiero pur nella disperazione, all'invito del marito di volgere un ultimo sguardo al paese prima di abbandonarlo per sempre, si rifiuta di cedere a sentimenti di nostalgia.

Umbertina comprende che deve dimenticare il passato se vuole affrontare una diversa concezione di vita e di lavoro; con questo rigore, una volta giunta in America, si appropria subito di un ruolo ben determinato. Si rifiuta di rimanere a vivere negli insani *slums* (bassifondi) di New York e s'impone per trasferirsi, più a nord, a Cato, una piccola cittadina di provincia, circondata da campagna, dove ci sono i suoi *paesani* e dove i suoi figli potranno respirare aria più pulita. Qui, grazie alla saggezza e alle doti di praticità e buon senso, avvierà ben presto una piccola impresa di famiglia che amministrerà fino a farla prosperare sempre più, divenendo un costante punto di riferimento per tutta la circostante comunità di emigrati. A lei, infatti, grandi e piccoli si rivolgeranno per consigli pratici e per sostegno nelle avversità cui la nuova vita li espone.

Ma Umbertina è donna: la ditta che crea si chiamerà solo «S. Longobardi & Sons»; le femmine di casa – lei e le sue figliole – ne sono lasciate fuori. Il retaggio di leggi patriarcali, da cui risulta fatale non potersi dissociare, le esclude dal riconoscimento della loro stessa presenza. Umbertina si colloca nell'America del benessere, ne osserva i principi e i modi, è determinata e solerte, ma continua nel rispetto di quei vincoli che l' educazione di pastorella di un meridione d'Italia ancora retrivo, le impone.

Quella solitudine che emarginava le donne nel contesto sociale in cui crebbe, permane nel Nuovo Mondo a cui non sente di appartenere continuando ad essere essenzialmente 'diversa'. Il matrimonio resta 'dovere', rispettosa accettazione del compromesso che conduce la donna a realizzarsi passando dalla po-

[5] «[dove] non c'era più spazio nella sua esistenza per sentimentalismi».

[6] Umbertina, sempre forte nella sua determinazione a guardare il futuro e rifiutare ogni possibile sentimento di nostalgia che ne impedisca il percorso, sul letto di morte, mentre attorno a lei sfumano i contorni dei suoi cari, ha un ultimo bagliore: le appare la sua vecchia *coperta* matrimoniale, brillante di colori e, sussurrando, chiede un sorso d'acqua di fonte «di Castagna»: sono le ultime parole.

testà paterna a quella maritale, senza mai affermare il proprio ruolo. «[…] I did my duty. That's what marriage is, not all this love and romance. Marriage is to start a family, it's not a *carosello,* a merry-go-round. It's a woman's duty»[7] (139), risponde severa alla figlia Carla, quando questa le chiede di raccontarle della sua vita e dell' amore per il marito.

Marguerite

Ma la storia di Umbertina rimarrebbe la storia silente di molte altre mogli e madri italiane d'America, se Marguerite, che mai ha potuto comunicare con la nonna perché lingue/mondi diversi le separavano – solo l'inglese per l'una, solo l'italiano per l'altra – non ne riportasse alla luce lo spessore ripercorrendo il senso della sua stessa identità, di fronte ad uno psicanalista. Se, infatti, Carla raccoglie i vantaggi dello *status* sociale raggiunto attraverso il benessere economico e, assieme al marito Sam, spende la sua vita in totale assimilazione dell'*American way of life*, volutamente dimentica di tutto ciò che d'italiano possa identificarla come 'altra', Marguerite vive in una drammatica e costante ricerca di una definizione di sé, dentro e fuori questa famiglia 'senza radici':

> There seemed gulfs between her and her family. They were completely into the American way of progress: college fraternities, Rotary Clubs, *Ladies' Home Journal*. She did not know what she wanted, but it was none of those[8] (153).

La nonna appartiene ad un'altra realtà sconosciuta, e la vita rappresentata dai genitori non la appaga: il *sogno americano* perseguito da Umbertina e vissuto leggermente dai genitori, si trasforma per lei in incubo. La sua vita non ha riferimenti; assecondando un'instabilità interiore, si sposta di luogo in luogo sempre alla ricerca di un appiglio cui rivolgersi. Sposa per brevissimo tempo ad un giovane appena conosciuto, sceglie poi di venire in Europa. Giunta in Italia, incontra Alberto Morosini, un poeta veneziano che le fa sognare una vita colta, immersa nelle raffinatezze dell'arte, ma accanto al quale soffre, invece, le ristrettezze di un ruolo di moglie tradizionale e sottomessa, le cui ambizioni ar-

[7] «[…] ho fatto il mio dovere. Il matrimonio è questo, non tutto questo amore romantico. Matrimonio vuol dire farsi una famiglia, non è un carosello, una giostra. È il dovere di una donna».

[8] «Sembrava che un mare si estendesse fra lei e la sua famiglia. Loro erano totalmente immersi nella logica americana del progresso: *college fraternities*, Rotary Clubs, *Ladies' Home Journal.* Lei non sapeva cosa volesse, ma non era niente di tutto ciò».

tistiche si riducono al tradurre le poesie del marito. La nascita delle due figliole, Tina e Weezy, non la solleva dalle ansie e dall'agitazione sentimentale. Si sposta fra Stati Uniti ed Italia impreparata a governare il confronto fra le due culture in cui è immersa, ma a cui non sa rispondere. Muore in un incidente automobilistico, causato dall'eccessiva velocità, incinta del figlio dell'ultimo amante.

Il personaggio di Marguerite racchiude tutto il dramma della indefinitezza insita nello sradicamento culturale: non appartiene a nessuno dei due mondi cui si riferisce e la sua figura di donna oscilla fra un passato che non possiede e un presente che non sa definire. Se la nonna rappresenta una dolorosa rottura con il vecchio mondo per scelta consapevole, e la mamma è l'immagine di un' adesione a tutto tondo, allo stereotipo *status* di 'americana', Marguerite rimane il personaggio attorno a cui ruota il significato della nuova identità migratoria. Significativa in tal senso è la seguente affermazione di Barolini rilasciata in un'intervista[9]: «Marguerite is the quester, the searcher, the seeker» (Huene Greenberg s.p).

La sua è la figura tormentata che incarna il baratro fra storie di emigrazione e di assimilazione, segnando il vuoto spalancatosi fra memoria e realtà. Ma è lei il personaggio su cui poggerà la nuova consapevolezza italo-americana, allorché Tina, sua figlia, riconquisterà i termini della *search* – ricerca – materna per ricondurla ad un'americanità cosciente della sua storia plurietnica.

Tina

Tina appartiene alla quarta generazione di questa famiglia di emigrati e sa riconoscersi con lucidità in quello spazio 'ibrido' in cui le esistenze e le culture s'intersecano. A differenza di Marguerite, impacciata di fronte ad una condizione esistenziale che percepisce, ma che non è capace di cogliere, ella è assolutamente consapevole delle sue scelte. Riprende l'itinerario della madre alle radici della loro storia, e lo realizza con equilibrio. Ritornando a Castagna – al passato della famiglia – Tina sa di non intraprendere un viaggio sentimentale, di nostalgia, o di fuga dal presente; il suo obiettivo è, più concretamente, quello di affermare la volontà di conoscere ciò che nel processo di conquista dell'americanità si è andato smarrendo e che, invece, le appartiene. Come Umbertina è stata determinata nel negarsi ogni rimpianto del passato per guardare al futuro, così Tina si pone di fronte al passato con la consape-

[9] «Marguerite è colei che indaga, che cerca, che scruta».

volezza del presente, ovvero della sua piena identità di giovane 'americana' – di origini italiane.

Molto significativamente, infatti, non è facendo ritorno a Castagna, il piccolo borgo ormai fatiscente, che Tina ricompone la sua storia, ma è a New York; è nel nuovo mondo che il passato si congiunge a lei, facendole 'incontrare' allo Ellis Island Museum – il Museo dell'Immigrazione – un pezzo della propria storia. Fra gli oggetti esposti ciò che l'attrae, e sembra addirittura parlarle, è una coperta tutta tessuta a mano, un oggetto appartenuto ad altri luoghi e altri tempi. Scoprirà essere la stessa coperta della bisnonna, proprio quella che era stata confezionata a mano per il suo corredo di nozze e da cui si separò per affrontare le spese necessarie per raggiungere Cato, affidandosi definitivamente, e solamente, a quel futuro, in tutti i sensi lontano, che l'attendeva.

Nel ritrovare la coperta Tina scopre il segno della terra da cui la sua storia ha origine e cresce; essa la connette a quella *material culture* – la cultura materiale fatta di piccoli 'tesori domestici' – l'unica eredità che i poveri – le donne povere soprattutto – possono tramandare, poiché, come scrive, Edvige Giunta, «their history is to be found in the history of objects such as the bedspread»[10] (438). Sapersi riaccostare a quest'oggetto significa per Tina riacquisire il valore di quella civiltà umile – 'tessuta' sui pochi materiali a disposizione – perduta nell'incontro con il mondo americano e oggi orgogliosamente riconquistata.

Un ciclo di coscienza individuale e culturale

Umbertina, per sopravvivere, moralmente e materialmente, deve tranciare il cordone ombelicale con il suo passato – e non può più nemmeno conservare quel piccolo tesoro personale, per tramandarlo alle figlie a memoria delle singole radici; Carla avrebbe allontanato da sé questo marchio di povertà; Marguerite, vittima dello spaesamento fra un passato senza più tracce ed un presente ancora privo di difese, non ne avrebbe colto la pregnanza, mentre Tina, alla fine, ne assorbe il senso, assimilando la tradizione che essa fonde con il suo essere americana.

La storia, dunque, non riprende da lì dove è partita, ma da dove è arrivata, dando vita ad un nuovo ciclo di coscienza individuale e culturale. Non è riportandosi in Italia, come disperatamente fa Marguerite, che si colma la frattura di un'identità lacerata, ma è solo recuperando il senso della storia dall'interno del-

[10] «[…] poiché è nella storia di oggetti come la coperta che si rintracca la loro storia». Cfr. Giunta 438.

la propria condizione che se ne coglie l'integrità. Di fronte alla bacheca in cui la coperta è esposta, Tina permane in uno stato d'incanto:

> Tina stood before the glass *drinking* in the beauty and warmth of the old spread. Its colours irradiated her spirit; the woven designs of grapes and tendrils and fig leaves and flowers and spreading acanthus *spoke* to her of Italy and the past and keeping it all together for the future: it was as if her old ancestor, the Umbertina she had fruitlessly sought in Castagna, had suddenly become manifest in the New World and spoken to her[11] (408, *corsivi* miei).

La coperta le si manifesta in tutta l'esuberanza di una Calabria fiorita e vigorosa solo ora ritrovata come sorgente di vita, in grado di offrirle l'eredità di una 'voce' capace di cementare la consapevolezza della sua identità di italo-americana.

Umbertina, Marguerite, Tina non sono semplicemente tre personaggi di una saga familiare. La loro presentazione è un'indagine sul terreno impervio dell'incontro fra mondi diversi attraverso l'espressione femminile.

Raccontare il dramma dell'emigrazione riportando l'esperienza di queste donne, infatti, non è solo narrarne le vicende, ma cogliere il doppio registro dell'oggettività storica e delle conseguenze morali e psicologiche che accompagnano l'assimilazione in contesti lontani dal proprio, spesso difficili e dolorosi. Il ruolo femminile, doppiamente negletto in queste storie di emarginazione – per logiche di 'diversità' etnica e perché comunque secondario nel sistema gerarchico fra generi – fa riemergere la complessità del processo d'integrazione culturale.

La centralità della figura di Umbertina è data anche dal silenzio che l'avvolge dall'impossibilità a trasmettere la vicenda della sua vita. Abbandona la terra natale senza nemmeno concedersi un ultimo sguardo indietro, perché teme il rimpianto e una volta giunta negli Stati Uniti, determinata a sconfiggere anche il più remoto ricordo della miseria da cui è fuggita, s'impone al marito, più fatalista e remissivo. Sarà lei stessa ad acquisire quel *business sense* (120) – senso degli affari – tutto americano, che farà la fortuna della famiglia, per poi, però, figurare solo come la *good companion* – la buona compagna – di Serafino, co-

[11] «Tina se ne stava in piedi di fronte alla bacheca abbeverandosi alla bellezza e al calore di quella vecchia coperta. I suoi colori le illuminavano l'anima; l'ordito con quei disegni di grappoli e viticci e foglie di fico e di fiori e di rigogliosi acanthus le parlava dell'Italia e del passato e le diceva di tenere tutto questo raccolto assieme per il futuro: era come se la sua vecchia antenata, l'Umbertina che aveva inutilmente cercato a Castagna, le si fosse improvvisamente presentata davanti e le avesse parlato».

me si legge sul giornale locale, *La Luce,* quando lui muore: senza nessun cenno all'ingeniosa operosità della moglie.

Come a gran parte delle donne, ad Umbertina si riconosce solo lo spazio delle 'convenienze' familiari, isolandone ancor più la figura lì dove anche il contesto le è estraneo. Di lei resta solo un'icona – di donna severa, appartata nei suoi codici, vestita in abiti neri, *large*, *motionless*, *mysterious* (grande, immobile, misteriosa) – come ricorda Marguerite (150). Ed è in fondo quest'immagine 'misteriosa'/silente ad essere trasmessa alle generazioni di donne a venire, ciascuna intenta a ricomporre i frammenti della propria identità.

Nella generale negligenza con cui la figura femminile, così centrale nella tradizione familiare e sociale italiana, viene esclusa da qualsiasi rappresentazione, *Umbertina* svela la quotidianità di una evoluzione assimilatoria sofferta sia nella definizione del ruolo della donna all'interno di una famiglia, che tende a riprodurre schemi di atavica consuetudine, sia della società circostante, che fatica ad accoglierne lo spirito.

L'italianità della loro storia, come quella dell'etica da cui il loro mondo diparte, urta nel vuoto dell'indefinitezza, in cui ogni incontro rimane scontro esistenziale, finché non si ricompone la coscienza del proprio essere ibrido – 'nuovo', in una storia nuova.

Helen

Solo il recupero della memoria attraverso il filtro dell'esperienza individuale permette una ricostruzione delle proprie radici, aldilà di una storicità inafferrabile. Con *A Circular Journey* Barolini sembra riprendere l'itinerario di Tina: partire dalla sua acquisita americanità ed integrarla con una riscoperta italianità. Ritrovare una coperta che le parli, o, forse, più precisamente, che la sostenga.

Non solo un *memoir*, scandito sui termini di una libera rivisitazione della sua formazione e delle vicende della sua vita, ma anche strutturalmente frammentato su capitoli autonomi, il libro si compone di quindici pezzi svincolati da consequenzialità narrativa. Le sezioni – 'Home', 'Abroad' e 'Return' – segnano le tappe di questa lettura di una vita fra America e Italia, ciascuna composta da *flashbacks*, che sono altrettanti piccoli *memoirs.*

Lo sfondo è dichiaratamente quello di *Umbertina*: la storia di poveri italiani che da Castagna approdano a Syracuse, N.Y., sospinti dalla povertà, di una nonna «who didn't speak English and had strange, un-American ways of dressing and wearing her hair»[12] (191), di un lento progresso economico che ac-

[12] «[…] che non parlava inglese e si vestiva e pettinava in uno strano modo, non-americano».

compagna l'ascesa della famiglia fino alla consacrazione del suo prestigio sociale. Ciò avviene quando il padre di Helen è ammesso al *Rotary Club* e al *Syracuse Country Club,* dopo aver acquistato una casa in stile Tudor e imparato ad apprezzare la lettura del *Saturday Evening Post*, mentre la moglie e i figli ricevono il *Ladies' Home Journalœ* e il *National Geographic Magazine*, emblemi della solida *middle class* americana.

In questo contesto di agio e di benessere, in cui il precetto di assimilazione è imperativo, l'italianità rimane, però, un marchio ambiguo. Se operosità e determinazione possono condurre ad un' affinità con lo stile di vita americano, i segni di una tradizione 'lontana' permangono e incidono sulla elaborazione della propria identità:

> Even as a child I could tell there was a difference between what I thought of as real Americans with their easy names and those of us who were American with 'foreign' surnames (17).
>
> In my family, but not in the families of my friends, there was an old woman in black, my grandmother Nicoletta, […] even what she grew in the backyard garden was odd, not American – no one then knew zucchini, broccoli, rape, or basil (191).
>
> [Grandmother] had raised her large family, helped advance their livelihoods […] and yet she had remained content to tend her garden and to cook her soups over a big black range in the kitchen. […] She did not attempt other ways of values than those with which she had been born and would die. She was honest and didn't expect her American children to be as she was; nor did she try to be what they were. She must always have known that the price of uprooting would be to have alien children, and grandchildren with whom she could not speak. And yet the notion of keeping up was foreign to the woman who had moved her physical whereabouts in the world but not her inner locus[13] (195).

[13] «Anche da bambina capivo che c'era una differenza fra coloro che ritenevo americani veri con i loro nomi semplici e noi che eravamo americani con cognomi 'stranieri'.
«Nella mia famiglia, a differenza delle famiglie delle mie amiche, c'era una vecchietta vestita di nero, mia nonna Nicoletta, […] persino quello che coltivava nel girdino dietro casa era strano, non americano – nessuno allora sapeva cosa fossero gli zucchini, i broccoli, o il basilico».
«[La nonna] aveva allevato la sua grande famiglia, l'aveva sostenuta nell' avanzamento di ciascuno […] e tuttavia si era accontentata di badare al suo orticello e preparare le sue ministre su un gran fornello in cucina. […]. Non si era lasciata tentare da valori diversi da quelli con cui era nata e con cui sarebbe morta. Era una persona retta e non pretendeva che i suoi figli americani fossero come lei; né lei cercava di essere come loro. Deve essere sempre stata cosciente del fatto che il prezzo dello sradicamento fosse quello di avere figli diversi, e nipoti con cui non poteva parlare. Mostrarsi diversa da se stesa, tuttavia, era un concetto estraneo a questa donna che si era materialmente spostata nel mondo, ma aveva mantenuto integro il suo *locus* interiore».

Solo l'intimo compimento di questo *inner locus* può permettere un nuovo equilibrato rapporto fra l'eredità che esso consegna e l'affermazione del proprio presente.

A Circular Journey

A Circular Journey si apre con i ricordi dell'infanzia di Helen – il sentirsi protetta da una famiglia affiatata, e benestante, «showing affection not verbally, but in dutifulness»[14] (23), ma allo stesso tempo un non sentirsi completamente a proprio agio. Nonostante i genitori s'impegnino a costruire la loro 'americanizzazione' con zelo, il retaggio delle tradizioni persevera in molti aspetti del comportamento – un certo orgoglio patriarcale, una riservatezza nel dialogo, un non meglio definito 'rispetto' verso genitori ed adulti, oltre a semplici, ma molto significative, abitudini domestiche, quali l'imprescindibilità del pane italiano a tavola, degli spaghetti alla domenica, e il rifiuto categorico di «insalate di frutta» o, in genere di cibi «promiscuamente assemblati» (25).

Helen avrebbe voluto appartenere al gruppo di ragazzine che si facevano chiamare Dodie, Bootsie, e Penny (18), sapere come trascorrevano il sabato pomeriggio invece che andare al cinema come facevano lei e suo fratello. Un mondo quotidianamente vicino, eppure profondamente ancora lontano.

Nel riportare alla memoria questi sentimenti, Barolini affronta il *suo inner locus*, l'intima esigenza di riconoscersi, di far combinare in un unico panorama le due 'metà' del proprio essere. L'America è il suo *habitat,* la terra ricca, ma ancora, pur se in maniera affascinante, *wild* (selvaggia), mentre l'Italia, controllata dalla maestria umana, nonostante l'attuale prostrazione, diviene il suo patrimonio culturale. Gli studi, il matrimonio, la permanenza nel paese che ha voluto conoscere per comprenderne non solo la storia, ma anche le traiettorie che conducono alle sue irradiazioni universali, arricchiscono la sua paideia. Ciò l'aiuta a ricomporre, attraverso questa 'fantasia autobiografica' di racconti incentrati nella sua vita, i tasselli di un'identità composita, nuova, che riscopre l'americanità nelle sue molteplici radici: «[…] to seek the Old World in order to achieve balance with the New»[15] (208).

L'individuazione di un'Italia che è proiezione della propria lettura del paese – così come appare, sempre oggetto di confronto –, diventa, infatti, affermazione di una condizione che riconosce ed assimila «the Italian halph of

[14] «[…] dimostrando affetto non con parole, ma con il senso del dovere».
[15] «[…] cercare il Vecchio mondo per trovare un equilibrio con il Nuovo».

being American» (32) – l'altra metà italiana dell'essere americana – per ricondurla a casa – *home* – arricchita dell'*abroadness* – l'essere 'lontano da casa' –, come se la conoscenza e la permanenza in Italia, che pur le permettono di acquisire integralmente i termini della sua identita', rimanessero esperienza distaccata.

A differenza di Tina, che in *Umbertina*, trova gioia e ristoro nei colori della coperta e da lì riparte tenendo «tutto raccolto assieme per il futuro», in *A Circular Journey* Helen, più semplicemente, sembra appropriarsi della cultura storica che genera tali tesori per trasferirli con sé altrove, ben distinguendo tra *home* e *abroad* i poli della sua identità migratoria. L'una è l'America, l'altra è l'Italia, quasi a rivendicare quanto la sofferenza dell'emigrazione ha sottratto a quegli italiani, costretti a fuggire da una terra che non poteva sostenerli e nutrirli, come frequentemente l'autrice sottolinea.

Concludendo il suo *memoir* con l'affermazione di voler essere sepolta a *Syracuse*, accanto ai genitori, e non a Vicenza accanto al marito, Barolini scrive: «I did not want to rest alone in the cemetery of a place where *I just happened to be living*»[16] (210, *corsivi* miei), riaprendo la questione se *home* – casa – sia solo lì dove si circoscrive il presente, o si apra piuttosto ad orizzonti 'arcipelagici', di continue confluenze e *togetherness*, aldilà di confini e *abroadness.*

Umbertina e Helen

Se con *Umbertina* Barolini rompe il silenzio che ha ingiustamente accompagnato l'esperienza migratoria di tante donne italiane negli Stati Uniti, con *A Circular Journey* ella espone la propria immagine esistenziale.

Dando voce ed espressività non solo all'importante ruolo, sempre negletto, che le donne ebbero nel sostenere con abnegazione la loro comunità, ma soprattutto sottolineando il *pathos* che le accompagnò nel continuo confronto fra la loro sensibilità e quella degli altri – americani, mariti, padri e *paesani* –, l'autrice redime le loro storie coniugandole e nel grande contesto americano a cui sono giunte, e in quello italiano da cui si sono allontanate. Estranee ad entrambi la loro diviene un'avventura di ricerca e di riconoscimento riportata a nuova centralità.

Una centralità che, invece, appare ancora esitante lì dove è l'io autobiografico a raccontare se stesso. La Barolini di *A Circular Journey* rimane per il lettore più una *expatriate* che guarda all'America da paesi *abroad* – comparando-

[16] «Non volevo giacere sola nel cimitero di un paese in cui per caso sono vissuta».

si alla grande tradizione classica dei viaggiatori americani in Europa – che un'italiana americana la quale in sé riconosce la compresenza delle due culture. Ma i *memoir*, come le storie, non sono 'storia': si possono ri-raccontare.

Bibliografia citata

Barolini, Helen. *Umbertina.* New York: The Feminist Press. 1999.
———. *A Circular Journey.* New York: Forham University Press. 2006.
Huene Greenberg (von), Dorothee. 'Helen Barolini – Varieties of Ethnic Criticism'. *MELUS*, (Summer 1993). http://findarticles.com/p/articles/mi_m2278/is_n2_v18/ai_13204507/pg_2
Giunta, Edvige. 'An Immigrant Tapestry'. Barolini, Helen. *Umbertina.* New York: The Feminist Press. 1999. (Postfazione).

CREARE UNA MEMORIA COLLETTIVA: LE DONNE E I DOCUMENTARI ITALOAMERICANI

Ilaria Serra*

Negli anni Venti fu una donna ad *inventare* il documentario italoamericano. Elvira Notari fu incaricata dagli emigranti italiani di effettuare delle riprese nei paeselli di provenienza e fornire loro *memorie* da proiettare nel buio di New York. Con la Dora Film of America, la regista ne produsse centinaia[1]. Strana coincidenza, ma anche negli Stati Uniti di oggi, dove si assiste ad una straordinaria fioritura di documentari etnici italoamericani[2], moltissimi sono firmati da donne[3]. Oggi come allora questi documentari di mano femminile producono la memoria fruibile da un intero gruppo etnico e operano «come un personale archivio di memorie per una comunità intera» (Bruno 133). Questo articolo vuole offrire una panoramica sulla ricca produzione femminile di documentari e porsi una domanda: che ci sia qualcosa di particolarmente femminile nel cercare di proteggere la *storia debole* dall'erosione del tempo?

La donna – figura di secondo piano, messa a tacere da un mondo patriarcale come quello italoamericano – sembra essere il soggetto giusto per recuperare le storie dei dimenticati: i pescatori del North End di Boston, i tagliapietre dell'Erie Canal o gli attori del teatro etnico, scomparsi senza lasciare impronte

* Florida Atlantic University.

[1] Se centinaia di questi titoli sono stati rintracciati, i film stessi sono andati scomparsi. Cfr. Bruno.

[2] La rinascita del genere documentario è generale. In un recente numero di *Cinema Journal*, Ruby Rich asserisce che il panorama documentaristico americano è il più ricco sin dalla passata esplosione di *direct cinema* o *cinema verité* degli anni Sessanta.

[3] La massiccia presenza femminile nel genere documentaristico non è passata inosservata. Recentemente, Amy Taubin ha notato come nella storia degli Oscar solo tre donne registe siano state candidate (Sofia Coppola, Jane Campion e Lina Wertmüller) e nessuna ha vinto. Al contrario, le registe donne sono sempre state numerose, e vittoriose, nella categoria Documentari, a partire dal 1955 con la consegna dall'Oscar a Nancy Hamilton per *Helen Keller in Her Story.* Una delle ragioni che Taubin individua nella sua ricerca è che «le donne preferiscono lavorare per qualcosa in cui credono che non per il potere e il denaro».

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

sui palchi che hanno calpestato. Lo stesso genere documentaristico sa di rivendicazione e non per caso fu imbracciato dal movimento femminista degli anni Sessanta, come il miglior mezzo d'espressione per storie mai narrate[4]. Nato come raccolta di *documenti* in contrasto con la vaporosa finzione della narrativa, il documentario si propone di raccontare la *verità* nel modo più oggettivo possibile (se l'oggettività non fosse utopia) e di recuperare una perdita, di rintracciare i residui, di raccogliere le storie dimenticate, passate attraverso le maglie larghe della storia. Il senso di perdita è forse il comune denominatore di queste storie italoamericane. Il loro aroma è una malinconica nostalgia. Un'ulteriore ragione, concreta, per cui le donne si trovano a loro agio con questo stile mediatico può essere la relativa semplicità del mezzo documentario. Non servono grandi budget né effetti speciali. Bastano una telecamera e uno dei finanziamenti che le istituzioni pubbliche e private americane mettono a disposizione. Lo stile semplice – quasi artigianale – non è mai un difetto, semmai una garanzia di autenticità in questo genere. E rientra nel mondo tutto femminile delle cose fatte a mano. Insomma, sia che si pongano come intermediarie tra generazioni (con la riscoperta delle progenitrici, delle nonne e delle mamme), o negli interstizi tra storia e memoria, creatività e documento, queste autrici – come novelle Antigoni – sembrano ritagliarsi un ruolo particolare come creatrici di una memoria collettiva e consolidatrici di un'identità etnica come quella italoamericana, forte ed in continua evoluzione[5].

Potremmo distinguere tre tendenze nel documentario italoamericano. Primo, il documentario sociologico: un ampio ritratto della società italoamericana in cui alla descrizione si unisce spesso una volontà difensiva. Secondo, il documentario storico: una ri-scrittura della storia vista dal punto di vista dei *perdenti* o un recupero delle voci tacciate o scomparse. Terzo, il documentario intimo: una confessione dei lati più privati riguardo l'essere italoamericani che non rifugge dal toccare temi delicati o scabrosi (forse il più tipicamente femminile).

[4] Il documentario femminista degli anni Settanta-Ottanta era un documentario di donne su donne e problemi femminili. Si basava principalmente sul principio delle *women talking*, in cui la donna parlava finalmente con la propria voce e smetteva di essere oggetto di narrazione.

[5] Anthony Julian Tamburri è l'unico studioso ad aver dedicato un breve lavoro sulla produzione italoamericana di short videos e di documentari. Il valore di queste opere è alto, secondo Tamburri, e meriterebbero di essere incluse in qualsiasi corso o discorso italoamericano. Soprattutto, il nuovo linguaggio – spesso sperimentale e creativo – è la qualità più valida di queste opere che in pochi minuti trovano il modo più efficace di comunicare 'noccioli' di italoamericanità.

Recentissimi sono due ritratti di italoamericanità che lasciano intravedere un movimento difensivo da parte delle registe. Nella primavera del 2007 Gia Marie Amella produce per la televisione di Chicago il reclamizzato *And They Came to Chicago: The Italian American Legacy* sull'epopea degli Italiani di Chicago dal 1850 al presente. Il fatto che la voce narrante appartenga ad un attore di grido, Joe Mantegna, nativo della città, offre un piedistallo per una storia che si vuole celebrare e riscattare. Il documentario di un'ora mette l'accento su personalità come madre Francesca Cabrini, la prima santa americana, patrona degli emigranti, o come Enrico Fermi, che trovò asilo fuggendo dall'Italia fascista; ma anche su eventi dimenticati come l'incendio di una scuola elementare del West Side che nel 1958 uccise 92 bambini e tre suore, molti dei quali italoamericani. La regista, Gia Marie Amella, che si divide tra Montevarchi e Chicago, fa un'ampia descrizione della sua comunità liberandola dalla tipica associazione infamante con il gangster Al Capone.

Regista sessantenne al primo lavoro, Rosanne De Luca Braun ha appena terminato *Beyond Wiseguys: Italian American and the Movies* con il patrocinio di John Turturro (2008). Recensendolo, il *New York Times* non mancava di notare la volontà 'difensiva' che lo ispirò[6]. Tutto iniziò infatti quando la regista cercò di organizzare un festival cinematografico *onesto*, depurato da mafiosi e criminali, e non ci riuscì. Frustrata dalla sovrabbondanza di rappresentazioni cinematografiche negative, e stupita dalla pochezza delle immagini neutre o positive, la regista analizza qui l'immagine mediatica dell'italoamericano. Nei 59 minuti di questa riscossa italoamericana, attori e registi – lo stesso John Turturro, Martin Scorsese, David Chase, regista de *I Soprano*, Spike Lee, Marisa Tomei, Paul Sorvino, Ben Gazzara, Isabella Rossellini e Susan Sarandon – raccontano il loro difficile confronto con lo stereotipo italoamericano[7].

Tra sociologia e storia si collocano documentari su emigranti la cui presenza ha lasciato segni nelle costruzioni e nei mattoni, ma non nei libri di storia. In *Italian American Presence(s)* (1996) lavoratori italoamericani raccontano le loro lotte e le loro difficoltà per stabilire la loro 'presenza' e una nuova vita negli Stati Uniti. La regista, Luisa Pretolani, è nativa di Ravenna, ma dal 1993 vive a New York dove ha fondato la casa di produzione Pahni Inc. In *The Italian Gar-*

[6] Cfr. Lipson.

[7] A questo sottogenere di documentario sociologico appartiene anche *Little Italy* di Will Parrinello, che ha il raro pregio di evitare la facile nostalgia e la ripicca contro i pregiudizi anti-italiani, sottolineando invece l'orgoglio italoamericano (cfr. Tamburri). Tecnicamente il documentario di 55 minuti rifugge dalla voce narrante impersonale, ma preferisce fare narrare direttamente i vari italoamericani creando un vero 'caleidoscopio' di voci.

dens of South Brooklyn (1990) Alexandra Corbin e Susan Morosoli vanno alla ricerca degli originari abitanti della zona di Brooklyn ora conosciuta come Carrol Gardens. Le casette di mattoni marroni con ampi giardini frontali erano originariamente abitate dagli emigranti di Mola (Bari) che dalla Puglia venivano alla fine del 1800 a lavorare nel bacino portuale di Red Hook. Dagli anni Sessanta, la zona si è arricchita ed è diventata esclusiva, mentre gli originari abitanti sono stati spinti fuori dal quartiere. Il documentario si mette sulle loro tracce. In *Prisoners in Paradise* (2001) Camilla Calamandrei scova sei internati nei campi di prigionia americani durante la seconda guerra mondiale. Al voltafaccia italiano, i cinquantamila prigionieri divennero alleati e collaborarono con i soldati americani, pian piano inserendosi nel tessuto sociale. Alcuni di essi decisero di non tornare in Italia, colpiti dalla ricchezza degli Stati Uniti. Calamandrei unisce interviste a fotografie e spezzoni d'epoca, per ritrovare una storia affondata nel gran *melting pot* assimilatore del dopoguerra.

Si basano su storie in estinzione anche i documentari di Christine Zinni. La studiosa d'etnografia americana è autrice di *The Road from Alfedena* (2007) che ricostruisce la storia dei tagliapietre che da Alfedena, in provincia di L'Aquila, arrivarono a New York per la costruzione dell'Erie Canal. Nel 2000 Christine Zinni ha firmato il documentario *Viva la Musica* sui musicisti folk italoamericani dello stato di New York, parte del progetto *Local Legacies* per il bicentenario della Library of Congress. Rinunciando alla voce narrante, la Zinni ha permesso ai musicisti stessi di raccontare le loro storie, che includono tipiche riunioni familiari, chiacchierate dal barbiere e serenate d'amore.

Alla produzione artistica italoamericana appartengono anche i lavori di Emelise Aleandri. Nata a Riva del Garda, ma stabilitasi a New York dove ha fondato la compagnia 'Frizzi e Lazzi', Aleandri ha girato due documentari su feste e spettacoli newyorkesi. *Teatro: The Legacy of Italian-American Theatre* (1995) ruota intorno al teatro emigrante di New York e ai suoi aspetti linguistici tra il 1800 e il 1900. Vi si ritraggono personaggi come Farfariello (maschera dell'attore salernitano Eduardo Migliaccio), ma anche molte donne del teatro e della radio, donne che sperimentavano una libertà inaudita per quegli anni, come Donna Vicenza, Concetta Arcamone, Rita Berti e Olga Barbato. *Festa: Italian Festival Traditions* (1997) segue l'intricata traiettoria di feste italiane e italoamericane, viaggiando dal Carnevale di Venezia alle processioni di Trapani e Nola fino alle feste del Giglio a Brooklyn e di San Gennaro a Manhattan. Un altro aspetto folkloristico – il gioco delle bocce – viene trattenuto nel suo scomparire da Stephanie Foerster (i nonni si chiamavano Mastalio) nel suo documentario, *Watch the Pallino* (2006). Inaspettatamente le bocce sono diventate la gran passione di un paesino dell'Illinois, Toluca, dove la comunità italoamericana organizza ancora oggi un combattuto torneo: Stephanie Foer-

ster lo immortala ritraendo appassionati come il parroco, padre Neri, e le campionesse Theresa e Nancy Biagini.

Sembrano discendere direttamente dai primi documentari di Elvira Notari i lavori di Beth Harrington e Katherine Gulla, che riannodano i legami tra paese di provenienza e paese di arrivo tramite una tradizione religiosa. Girati fra due sponde, esempi di sociologia comparata, questi lavori assumono il duplice punto di vista degli emigranti e dei rimasti. *Ave Maria. The Story of a Fisherman's Feast* (1986) e *The Moveable Festa* (1991) di Beth Harrington (italoamericana da parte di madre) viaggiano a ritroso dal North End di Boston a Sciacca in Sicilia, seguendo le tracce della Madonna del Soccorso, la cui festa viene celebrata con gli stessi riti in America a partire dal 1910. *My Town-Mio Paese* di Katherine Gulla (1986) punta direttamente il dito sul dilemma della doppia identità con il titolo bilingue. La storia si apre con una sovrapposizione evocativa: le campane che squillano a Palermiti in Sicilia e subito dopo nel Massachussetts orientale, per festeggiare la Madonna della Luce[8].

All'insegna della perdita è anche l'interessante *Closing Time. Storia di un negozio* della giovane Veronica Diaferia (2006). In esso si registrano gli ultimi rantoli del negozio Ernesto Rossi & Co. che chiude dopo cent'anni nella Little Italy di Manhattan. Un vero e proprio obituario, con tanto di vecchi italoamericani in lacrime, il documentario affascina perché mostra un'Italia scomparsa dall'Italia stessa. Il bazar, vero 'luogo della memoria', vendeva un concentrato di italianità napoletana: dalla macchinetta per il caffè alle statuine del presepio, passando per un cumulo impressionante di cianfrusaglie. Il film inizia in silenzio con la rimozione dopo settanta anni di lavoro della vecchia cassa contabile e chiede poi ad Ernie Jr, figlio di Ernesto, di narrare la storia del negozio e dei suoi clienti. La musica napoletana, venduta in esclusiva in questo negozio sin dagli anni Venti, accompagna le immagini.

Sono forse i più interessanti i documentari di questo sottogruppo, in cui si cerca di recuperare pezzi di storia dall'oblio. Diversamente dalle panoramiche comprensive su una comunità etnica, queste sono vere fette di vita tagliate in verticale, alla scoperta di limitate, locali, ma interessantissime società perdute o in via d'estinzione.

[8] Simile a questi è il documentario di Tony De Nonno sulla festa del Giglio che viene celebrata a Nola e a Brooklyn con le stesse caratteristiche, dal titolo *Heaven Touches Brooklyn in July* (2001). Tony De Nonno è un documentarista molto attivo: fra i suoi lavori, il delicato *Part of Your Loving* (1977) sul risveglio di un panettiere di Manhattan, e *It's One Family: Knock on Wood* (1982), sugli ultimi artigiani costruttori di pupi siciliani.

Forse più tipicamente femminile è il documentario italoamericano dedicato a storie personali, a volte anche delicate e spinose. Nello spazio dell'intimità rientrano due documentari dedicati alle nonne, figure mitiche, pilastri su cui si fonda la produzione culturale italoamericana sia filmica che scritta. In *Ama l'uomo tuo (Stand By Your Man)* (1975) Cara De Vito riporta un'intima conversazione con la nonna Adeline nella sua casa di Brooklyn. Il video è una toccante confessione di una vita femminile oppressa da una struttura patriarcale, sotto la mano di un marito violento e possessivo[9]. La nonna italoamericana di Kim Ragusa è invece la protagonista di *Outside/Fuori* (1997). Se il padre della regista è un italoamericano di origine siciliana, la famiglia della madre è un misto di provenienza afroamericana, cinese, tedesca e indiana d'America. Questa sua variegata personalità spinge Kim Ragusa a riflettere nella sua produzione sul vivere *in limine*, tra culture. Ancora con i rapporti familiari si confronta la regista Mary Lou Bongiorno, autrice di *Mother Tongue. Italian American Sons and Mothers* (1999). Non un documentario autobiografico, ma un curioso faccia a faccia fra mamme e figli famosi come Martin Scorsese, John Turturro o Rudolph Giuliani. Con arguzia, la Bongiorno (la cui famiglia proviene da Treviso) sovrappone il concetto culturale italoamericano di 'lingua madre' con la madre in carne ed ossa, presenza imponente dietro le quinte della società italoamericana.

Un interessante lavoro che si potrebbe definire un documentario *simbolico*, è *Uncovering* di Mariarosy Calleri (1996). Questo documentario sperimentale si pone l'obiettivo di rimettere in discussione la rappresentazione reale e mentale della donna italoamericana. Lungi dal proporre storie di donne italoamericane – che lo renderebbe un documentario tradizionale – il corto propone immagini, idee, metafore visive e sonore. Cosa caratterizza la donna italiana? Chiede Calleri agli intervistati. Le risposte si incrociano in disordine e si sovrappongono ad immagini evocative (da Sophia Loren a un manichino con un vestito da sposa), riaprendo così la sconfinata questione di stereotipo e realtà. Significativa anche la nota auto-riflessiva della regista, rappresentante e rappresentata, che si include nel documentario con un colpo di metacinema. Non come intervistatrice presa di sguincio (come capita in alcuni documentari), ma con il ruolo di «woman with camera». La donna con la cinepresa sottolinea così sia il suo essere donna che produttrice di cultura, e necessariamente sguardo parziale – rappresentazione essa stessa[10].

[9] La De Vito ha fondato di recente la sua propria casa di produzione, Hey Hey Pictures, dopo diciassette anni di lavoro presso l'emittente televisiva NBC di New York.

[10] Pur non rientrando nei canoni del documentario tradizionale, questo lavoro viene incluso nella categoria 'documentari' nel libro di Tamburri *Italian American Short Film*.

Ancor più personale, da confessionale, è *The Baggage* di Susan Caperna Lloyd (2001) che narra la scomparsa della sorella della regista, tracciando allo stesso tempo un ritratto impietoso di una *dysfunctional family*. La regista colpisce al cuore l'amato stereotipo della famiglia unita, senza tanti ripensamenti. Con luttuosa lucidità e voce monotona – da monologo interiore – essa sovrappone al bagaglio dell'emigrante il 'bagaglio' di paure, speranze, dolore e memorie che ogni figlio d'emigrante deve continuare a portare. Collage di video casalinghi e fotografie di famiglia, questo documentario è unico nella sua spietata sincerità.

Benché la nascita del documentario italoamericano possa essere individuata in *Italianamerican* di Martin Scorsese (1974), le donne italoamericane hanno raccolto la sfida e sono in prima linea nella produzione di memorie. Perché? Chiede Luisa Del Giudice:

> Perché molti di noi si sentono forzati a sprofondare nel nostro passato familiare e culturale e a commemorarlo pubblicamente? È nostalgia per il passato, un bisogno di comprensione personale o un gesto di gratitudine? È un riconoscimento che sebbene siamo 'andati oltre' e abbiamo imparato la lingua e i costumi della maggioranza, siamo sempre nel nostro intimo, profondamente qualcosa d'altro? O è un modo di recuperare e far pace con una parte di noi, le nostre famiglie che temiamo di aver perduto lungo la strada? (259).

Forse per una particolare sensibilità e vicinanza d'animo con il mondo dei dimenticati, forse per una volontaria protezione della storia di un'etnia, vista come famiglia allargata, forse per un bisogno di riconciliazione con un passato ed una cultura che non le valorizzava, queste documentariste ricoprono un ruolo importante per l'intera comunità italoamericana. Ne sono portavoce e ne proteggono l'identità. Ne ricostruiscono un passato fruibile, lo salvano dall'annacquamento dell'assimilazione, ed insieme contribuiscono a riscattarlo dall'immagine stereotipata che ancora lo incatena. Da questi documentari emergono figure che non sanno nulla di Cosa Nostra e di Rocky Balboa: sono i veri italoamericani, quelli che sudavano sette camicie nelle opere pubbliche americane, che cantavano nei teatrini etnici e alla domenica giocavano a bocce.

Bibliografia citata

Bruno, Giuliana. *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton UP. 1993.

Del Giudice, Luisa. 'Beth Harrington, *Ave Maria: The Story of a Fisherman's Feast.* Katherine Gulla: *My Town (Mio Paese)*'. *Western Folklore*, 53 (1994), 3: 257-262.

Lipson, Karin. 'Refusing to Let the Mob Hijack What It Means to Be Italian'. *New York Times* (13 gennaio 2008): *In the Region*.
Rich, B. Ruby. 'In Focus: Documentary'. *Cinema Journal*, XLVI (2006), 1: 108-140.
Tamburri, Anthony Julian. *Italian American Short Film and Music Videos. A Semiotic Reading*. Digital I-Book, West-Lafayette: Purdue University Press. 2001.
Taubin, Amy. 'Documenting Women. Female Directors Rule the Hot Non-Fiction Film Market – except on the Big Screen'. *Ms Magazine*, (Summer 2004). http://www.msmagazine.com/summer2004/womenonfilm.asp

STORIE DI DONNE TRA ITALIA E RÍO DE LA PLATA

Rosa Maria Grillo*

Nell'emigrazione italiana storica, tra il 1850 e il 1950, il discorso era tutto al maschile, e al femminile al massimo si parlava di penosi itinerari di ricongiungimento o di vedove bianche, sospese nel vecchio mondo nell'attesa di una lettera, di una notizia, di una rimessa: nella società patriarcale dell'Italia di allora la donna, soprattutto delle classi meno agiate, non aveva alcuna autonomia né possibilità di *produrre*, se non la prole e i servizi connessi alla casa e alla piccola agricoltura. Fuori delle mura domestiche non avrebbe potuto svolgere nessun ruolo e anzi sarebbe stata di intralcio nelle *storie di uomini* dell'emigrazione. La letteratura, naturalmente, attinge a questa realtà: «il topos della nostalgia – diventato lo stereotipo più invasivo nell'immaginario letterario emigrazionistico – è quasi esclusivamente legato alle figure maschili, mentre su quelle femminili, costrette nella condizione dell'attesa e dell'abbandono nella terra d'origine, si riversa la dimensione antropologica dell'emigrazione come malattia, follia, morte, così come essa è vissuta nella civiltà contadina tradizionale» (Martelli 451). *Topoi* questi che vengono giustamente rievocati da chi, come Laura Pariani, racconta oggi di antiche emigrazioni, e parla di «rabbiose penelopi» (*Quando Dio ballava….*: 294): «Además es la ley: los hombres se van y las mujeres se quedan» (*Dio non ama…*: 72).

Mai protagoniste, sempre prototipi dell'attesa e del sacrificio, non si sono mai nemmeno raccontate, il che non stupisce se ricordiamo che lo scrivere di sé presuppone non solo capacità manuale di scrittura ma anche la coscienza di sé, del proprio ruolo e della *unicità* della propria esperienza, cioè quegli elementi che hanno permesso la nascita della autobiografia moderna ad opera dei primi spiriti imprenditoriali e dei primi *self-made-men*. Quindi anche la scrittura migrazionista *dal basso* è stata di chiara matrice maschile, e ha prodotto opere che al valore di testimonianza storico-sociale spesso sommano valori che

* Università di Salerno.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

oggi riconosciamo come letterari – il pathos, la genuinità e vivacità di descrizioni e sentimenti, quella particolare scrittura *straniata* di chi si avvicina al nuovo con occhi vergini e ansiosi di capire – e che giustificano tanti riconoscimenti ufficiali (a partire da *Merica Merica* di Margariti, finalista nel 1979 al Premio Viareggio) e tanti studi e analisi di tipo letterario (nell'Archivio diaristico di Pieve di Santo Stefano l'emigrazione è uno dei temi centrali della scrittura *dal basso*).

Col tempo sembrava calato l'interesse storiografico e letterario per l'emigrazione italiana, ma alcuni eventi indirettamente collegati hanno provocato una nuova ondata di pubblicazioni, sia creative che saggistiche: il ritorno in Italia da quei paesi dell'America latina verso cui si erano diretti un secolo fa tanti nostri connazionali, i problemi socio-politici che hanno vissuto e vivono quei paesi, destabilizzazioni che non solo spingono verso nuove emigrazioni ma che ripresentano l'eterna domanda, più che mai attuale: chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo…

La grottesca risposta che per decenni hanno dato i rioplatensi per rivendicare la propria ascendenza europea – *descendemos de los barcos* – non è più sufficiente, e quelle navi oggi fin troppo spesso percorrono il cammino inverso, in un incredibile quando non grottesco gioco di specchi e di rimandi, di patrie e lingue ereditate, conquistate, perdute, sognate o inventate, rimosse nell'oblio o sedimentate nella memoria. Queste esperienze migratorie contemporanee sono molto diversificate così come i prodotti letterari che le raccontano; noi critici cerchiamo nei cenni biografici, nei testi autobiografici e creativi, sentimenti, avvenimenti, *topoi* che confermino le nostre conoscenze e le nostre idee della storia e della geografia umana, ma spesso non troviamo risposta, perché tempi e modi dell'emigrazione sono notevolmente cambiati rispetto all'emigrazione classica tendenzialmente unidirezionale. In questa situazione il femminile acquista enorme rilevanza, sia sul versante tematico – storie di donne – sia su quello autoriale – donne scrittrici –. Infatti, all'indiscussa visibilità attuale della donna si assomma probabilmente un residuo del suo ruolo conservativo all'interno della famiglia: ricordi, diari, epistolari familiari gelosamente custoditi spesso forniscono non solo il contenuto di molti testi autobiografici femminili, ma ne costituiscono l'ossatura e permettono interessanti intrecci metaletterari.

La mia indagine tenterà di tracciare una mappa dei possibili percorsi al femminile tra l'Italia e il Río de la Plata, delle tracce lasciate tra testimonianza socio-antropologica e creazione letteraria, tra evento collettivo ed esperienza individuale. Ho lasciato da parte nomi ormai classici – l'uruguayana Marosa di Giorgio, le argentine Syria Poletti e Griselda Gambaro – e le colleghe e amiche Rosalba Campra e Marta Canfield, per concentrarmi su quelle autrici che abbiano percorso in uno dei possibili sensi di marcia – o in entrambi – questo iti-

nerario nell'ultimo quarto di secolo, soffermandomi, come nuclei significanti, sulle scelte linguistiche e sulla presenza o meno di quei *topoi* che hanno caratterizzato la letteratura d'emigrazione storica: il viaggio di andata e ritorno di Laura Pariani e Aurelia Iurilli, l'esilio in Italia di Candelaria Romero, l'emigrazione in Argentina di Gigliola Zecchin, il ritorno alle origini italiane di Lidia Amalia Palazzolo e Ana Laura Lissardy.

Un dato è certo: non è possibile individuare nessun automatismo tra modalità e senso dello spostamento e scelte di scrittura. Cioè rispetto alla scrittura dell'emigrazione storica in cui il racconto autobiografico era fondamentale, sia come affermazione di un avvenuto riscatto economico e sociale (autobiografia classica del *self made man*) sia come autoanalisi e ricucitura della frattura del distacco, ora i temi dell'area semantica dell'emigrazione (distacco, viaggio, nostalgia, radici ecc.) sono generalmente frammentari e dislocati, metaforizzati e inglobati in discorsi più ampi.

L'unica eccezione sembra essere Lidia Amalia Palazzolo[1], presente – insieme a Candelaria Romero – nella antologia di poesia migrante in italiano *Ai confini del verso*[2]. Il suo è un ritorno alle origini, essendo nata a Buenos Aires da genitori italiani e arrivata in Italia in esilio nel 1987, ma questa doppia appartenenza diventa in lei sentimento di dislocazione, di perdita di radicamento e di identità, presente tanto in poesia che in prosa. Il suo racconto 'La morte vi ha colto stranieri' è una sofferta confessione proprio di questo doppio straniamento:

> Tante strade per arrivare fin qua. Tutta Sudamerica prima fingendomi italiana, sfoggiando un passaporto che diceva che ero, sì, italiana ma nata altrove. Un lungo percorso alla ricerca di un'identità mai chiarita. Pensando di trovarla in mezzo agli indios del Guatemala, alle foreste del Perù, alle rovine degli Incas. Per due lunghi anni girovagando con lavori di fortuna, con una specie di angelo custode malmesso che mi proteggeva stanco, per niente soddisfatto del compito impossibile di seguir-

[1] Lidia Amalia Palazzolo è nata nel 1951 a Buenos Aires da genitori italiani. Laureata in antropologia, ha insegnato all'Università di Buenos Aires dal 1985 al 1987, anno in cui si è trasferita in Italia, in Trentino. Le sue poesie sono state pubblicate su riviste cartacee e online e in raccolte antologiche fra cui *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* e *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*. Con il racconto 'La morte vi ha colto stranieri' è stata finalista 2006 al concorso *gialloinviaggio*, e vincitrice del premio nazionale 'Popoli Migranti'.

[2] Che l'Italia sia diventato un paese di immigrazione anche da quei luoghi dove fino a non molti decenni fa emigravamo noi stessi, è documentato dalla massiccia presenza di latinoamericani in questa antologia: su venti presenze, ben sei sono latinoamericane (due sono voci femminili ed entrambe vengono dall'Argentina).

> mi senza destinazione. Tutto un viaggio sfuggendo, più che andando verso. Poi la resa. Fingendo di essere italiana in Italia (web1).

Dramma individuale che si intreccia con la drammatica storia familiare, di altre sconfitte e viaggi di sola andata, con un grottesco, quasi ilare se non fosse per la drammaticità del caso, ultimo viaggio delle ceneri della madre verso il paese natio. Nella poesia il discorso si fa più sfumato, si intimizza e nello stesso tempo si generalizza, diventa parola condivisa, basata sulla difficoltà del dire e del raccontarsi, difficoltà accentuata probabilmente dalla scelta di scrivere esclusivamente in italiano. Come nella poesia *Lingua*: «Lingua/ tradita abbandonata/ confusa […]/ Tana equivoca/ Ferita impossibile/ Abbagliante/ meccanica/ Lingua/ rimossa/ che torna/ stanca/ e vorace/ subdola/ nel ricordo/ miserevole» (*Ai confini…*: 158). La lingua «impastata/ immemore/ un buco desolato/ una landa/ sterile/ infeconda/ Muta» (web2) ritorna in diverse composizioni in una rivisitazione densamente descrittiva della condizione dell'emigrato. Lo stesso procedimento di essiccazione/enumerazione è applicato ad altri oggetti meno scontati, come i piedi: «Resistenti/ Ai traslochi/ Agli addii/ Piedi/ Memori/ Segnati/ Da scarpe/ Povere/ Ma dignitosi/ Liberi piedi/ per strade/ senza ritorno/ Perseveranti/ ribelli» (web2).

Lo stesso viaggio di ritorno alle origini – il Friuli dei nonni materni – lo ha compiuto Ana Laura Lissardy[3] dall'Uruguay: qui la spinta al viaggio è di matrice economica e non politica, e la scelta della destinazione, senza dubbio, è condizionata fortemente dai legami ancestrali:

> Quando ho pensato di studiare in Europa non ho avuto dubbi di venire in Italia, nel Friuli, perché mi sentivo di tornare alle radici. Era un modo di sentirmi più vicina ai miei nonni (morti molti anni fa). Loro hanno sempre vissuto con la nostalgia della loro terra e in qualche modo me la hanno trasmessa. Me la hanno trasmessa in tutti e due i sensi: voglia di venire in Italia, dove sono le radici, quando ero in Uruguay, e nostalgia della propria terra (l'Uruguay nel mio caso) stando lontano da casa (Lettera personale).

Questa doppia nostalgia conferma quanto scritto da Mario Benedetti a proposito dell'esilio e del *desexilio*: il ritorno non è mai possibile, il sentimento della nostalgia cambia di oggetto ma non si esaurisce, si è destinati ad essere *spae-*

[3] Nata a Montevideo nel 1975, si è trasferita a Udine nel 2001 nella cui Università si è laureata in Lettere e filosofia. Giornalista di professione, ha collaborato e collabora con riviste e giornali in Uruguay, Spagna, Colombia e Italia. Attualmente frequenta il Master in Scrittura e produzione per la *fiction* e il cinema, presso la Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

sati – senza paese, alla lettera – per sempre. Ma questo disagio Ana Laura Lissardy lo esprime artisticamente solo in modo indiretto, con una scrittura frammentaria che di volta in volta si adegua al testo, al genere, al tema specifico. Scritto in spagnolo e pubblicato in Messico nel 2006, *Amarillo* è il suo unico romanzo, scritto in piena tempesta migratoria (iniziata nel 2001), ma fortemente radicato nella Montevideo di questo fine secolo, metropoli di per sé *desarraigada* e, diremmo, senza centro. Qui la frammentarietà è data da una molteplicità di focalizzazioni che la voce narrante gestisce magistralmente e con parsimonia di indizi, per cui solo la virata finale svela al lettore i sottili rapporti relazionali tra i personaggi che vagano appena riconoscibili nella nebbia dell'inconsistenza alla ricerca di una ragione, uno stimolo, un amore…:

> Apretó la mano derecha con todas sus fuerzas, hasta que el puño tembló por la rigidez. Y entoces dio un golpe en el espejo con tanta furia que volaron restos plateados por toda la habitación. Era el retorno. La vuelta a sí mismo. Era reencontrarse, encontrarse por vez primera. Ser sólo su sangre y sus latidos. Era él sumergido en su torrente sanguíneo. Arrastrado por el río que corría en su interior […]. También era muerte. Extinción de esa mitad que había *sabido* ser durante tanto tiempo. Suicidio de lo que ya no volvería a ser, a no-ser […]. Ahora, sólo tenía que dejarse fluir […]. Por la inercia del movimiento, por la armonía del ir y venir con los demás, con las señales de uno y otro y uno y otro, como olas. Pájaros eternos dejándose jugar con el viento; siendo el viento que juega con ellos. Unicamente debía cortar los hilos y librarse de titiritero […]. Sintió como suya la risa de una mujer con un vaso de vino en la mano. Y gritó en el grito de uno que cantaba compenetrado. Y bailó en las piernas de otro que se movía poseído. Y respiró en el aire que entraba en una boca abierta. Y se dejó ir en la heroína que penetraba en un brazo, allá en el rincón. Era él siendo ellos. Era todo eso. Y amarillo. Y tanto más (*Amarillo*: 73-82).

E finalmente, dopo aver toccato il fondo, colui che solo alla fine si rivela protagonista troverà la salvezza nella scrittura: «Soy Rafael […]. Acabo de terminarla. Setenta mil caracteres. Te la llevo esta tarde… Perfecto. Nos vemos, chau» (*Amarillo*: 83). Sarebbe fin troppo facile e banale vedere in questo vagare dei personaggi metafora della vicenda migratoria, ma nessun indizio lascia trapelare questa condizione. La stessa atmosfera si respira anche in un racconto, 'Turn on', scritto in italiano, reiterativo e ossessivo nella sua assenza di azione che condensa tutto un mondo, o tutti i mondi. Una giornata qualunque di un qualunque uomo in una qualunque città del mondo: in poche righe, sono sintetizzate tipicità e tipologie della *normalità*, una normalità che appare assurda appena ti sposti di qualche migliaio di chilometri – poche ore di volo in un comodo aereo – da una metropoli anglosassone a una terzomondista o mediorientale. Sembra uno di quei racconti delle scuole di scrittura creativa, uno inizia e chi segue continua la stessa storia all'altro capo del mondo. Ma nulla è ca-

suale, le azioni minimaliste che si susseguono uguali e sempre diverse esaltano la dimensione della diversità rinunciando a qualsiasi pretesa di globalità: anche qui, assenza totale di qualsiasi indizio di sentimento migrante o *spaesamento*, e viceversa coincidenza assoluta di essere e stare. La scelta della lingua, poi, appare collegata unicamente ai cronotopi della vita reale dell'autrice e alle esigenze di pubblicazione: l'italiano del racconto ha appena qualche inflessione straniata e straniante.

Continuando per lo stesso scacchiere transoceanico, troviamo i viaggi di sola andata, ma in senso contrario, di Candelaria Romero[4] e Gigliola Zecchin de Duhalde.

La prima**,** esiliata ancora bambina in Svezia con i genitori, intellettuali argentini, approdata adulta in Italia dopo aver vissuto a lungo in Spagna, non ha dubbi sulla lingua da adottare – l'italiano della sua vita adulta –, anche se, segno dei tempi e di ciò che maldestramente chiamiamo postmoderno ma che per lei è scottante storia personale, sogna «di avere un giorno la forza di scrivere in una nuova lingua fatta di tutte queste sfaccettature: svedese, spagnolo, italiano, guarany (la lingua della […] bisnonna) e, perché no, anche inglese, la seconda lingua in Svezia» (*Ai confini…*: 167). Il suo doppio impegno militante di donna e di soggetto migrante è ampiamente documentato nel teatro, mentre in poesia il discorso assume una connotazione di pacificata armonia: in 'Il tabaccaio' sembra indicare l'accettazione di una condizione sopranazionale che permette l'interiorizzazione di nuove patrie – quartiere, città, lingua – senza strappi e rifiuti: «Oggi le strade sono diventate mie» (*Ai confini…*: 168). Anche il suo femminismo non è lacerante, bensì rivendicativo di una peculiarità femminile *naturale* da perpetuare: alla epigrafe di Marcela Serrano («Il nostro compito, il compito di noi donne, è quello di dare alla luce dei figli e di chiudere gli occhi a chi muore. Esattamente i due passi chiave dell'esistenza. Come se la storia in realtà dipendesse dalle nostre mani») fanno eco i suoi versi, che esaltano «quel grembo/ che sanguina/ perché il mondo/ noi/ lo carichiamo dentro» (*Ai confini…*: 172). Nel teatro invece la sua penna diventa militante: autrice di teatro ed attrice, ha scritto e messo in scena due monologhi che denunciano violenze e soprusi. Uno, *Hijos*, vincitore di premi e menzioni, di matrice autobiografica, è la storia di una famiglia di profughi, un periplo che inizia e finisce in Argentina con tappe in Bolivia, Svezia, Italia:

> C'era una volta una bambina che fece tanti viaggi, tanti, tanti. Viaggiò. Viaggiò lontano, fino a dimenticare, fino ad allontanarsi. Diventò nulla, diventò tutto ciò che

[4] Nata nel 1973 a Tucumán, nel 1976 si è trasferita con la famiglia in Svezia. Ha studiato arte drammatica e scrittura creativa in Svezia, Danimarca e Spagna, dal 1992 risiede a Bergamo.

> aveva visto. Diventò nulla di tutto ciò. Finché un giorno dovette fermarsi. Si fermò, e poi si sedette e poi raccontò. Raccontò e raccontò. Tutto ciò che aveva viaggiato, raccontò. Tutto e nulla raccontò… E così raccontando viaggiò, viaggiò ancora. Viaggiò. C'era una volta… (Romero web).

Una favola per ragazzi, di forte impatto anche sugli adulti: parole chiave, ancora una volta, dimenticare/raccontare, viaggiare/fermarsi; raccontando la sua vita di esiliata denuncia insieme alla esperienza dell'esilio anche le condizioni di vita/non vita dell'Argentina della dittatura.

Ancora più impattante è *Bambole,* storie di donne giocate, usate, buttate. Lo spettacolo inizia con una musica travolgente; la scenografia prevede solo un bidone di spazzatura che campeggia al centro del palco e la proiezione di documentari che confermano la veridicità dei racconti. Da questo bidone esce la marionettista vestita di un sacco nero, donna spazzatura in mezzo ad altra spazzatura, e dalla borsa inizia a estrarre bambole di pezza, di plastica, di carta, tutte piuttosto malconce, ognuna simbolo di una storia che Candelaria Romero racconta e interpreta: la bambina che si prepara per l'infibulazione, le detenute che vengono sistematicamente tosate per vendere i loro capelli, abusi contro le donne nelle carceri russe, la donna violentata più volte finché l'ultimo pietoso cliente le dona la morte avvelenandola, ecc. Ogni storia *esce dal bidone* per scuotere lo spettatore affinché prenda coscienza di quanto di spaventoso accade ancora oggi nel mondo.

Viaggio di sola andata, anch'esso subìto in età infantile, è anche quello di Gigliola Zecchin de Duhalde[5] il cui unico libro di poesia finora pubblicato ha significativamente un titolo italiano, *Paese*, perché «la scrittura è l'esercizio pieno della libertà. Scrivo in spagnolo, ma penso frequentemente a situazioni e frasi in italiano e mi ritrovo spesso a parlare tra me e me in italiano» (Zecchin de Duhalde web). Vi troviamo un equo dosaggio di referenzialità e temi intellettuali/sentimentali, legati all'essere donna, all'essere immigrata o semplicemente all'essere: da *Adiós* («en el tono de su voz/ un barco en movimento// huye de/ una historia/ de gente que ha dejado/ cartas y fotografías/ apretadas en las cajas de/ los muertos// pasar miseria/ puede ser atroz/ para que se me entienda//en la maleta roja/ lleva mi boca» (*Poetesse d'Argentina*: 12) a *Espejismo* («el sudor de su propio mar/ exaspera mi sed// dos desiertos/ un solo lecho», 18) a *Puertas de polvo* («un soldato que va a la guerra/ cien soldados que van a la guerra/ cien mil soldados que van a la guerra// toque de queda// larga noche

[5] Nata a Vicenza nel 1942, si trasferisce nel 1952 in Argentina, dove vive attualmente, con la madre rimasta vedova e sette fratelli. Giornalista, poeta e scrittrice per l'infanzia, conduce un programma sull'emigrazione, *L'altra terra*.

sin fuego/ refugios// cruzan el umbral del sueño/ los huérfanos/ con los botines puestos// amanece// en el aire las aves/ mecidas por lo incerto», 32). Poesia a tutto tondo, quindi, dove l'emigrazione – *el adiós*, ma non *el desarraigo* – è solo uno dei temi trattati, anche se il titolo della raccolta, *Paese*, potrebbe far pensare a una monotematica invece inesistente.

Ancora simili e diversi sono i viaggi di andata e ritorno di Laura Pariani[6] e Aurelia Iurilli.

Laura Pariani è un caso eccentrico, scrittrice di fama in Italia, pian piano è andata svelando dati biografici che illuminano il suo percorso: un periodo fondamentale di formazione vissuto in Argentina, che negli ultimi anni si è trasformato in una doppia appartenenza, in una doppia patria – vive parte dell'anno lì e parte qui, come quegli emigranti *golondrinas* che inseguivano il sole e il lavoro agricolo stagionale – esperienza che curiosamente non compare nelle note biografiche che accompagnano i suoi testi. Dico curiosamente perché in ogni suo testo vi è qualcosa dell'Argentina della sua giovinezza, e le tre opere espressamente autobiografiche girano intorno alla sua esperienza oltreoceano: il racconto 'Lo spazio, il vento, la radio' (*Il pettine)*, il romanzo *La straduzione*, sulla vita di Gombrowicz a Buenos Aires, i *reportages* di *Patagonia Blues*.

In 'Lo spazio, il vento, la radio' è rispettato in pieno il patto autobiografico: l'io narrante è quello della Pariani che racconta il suo viaggio, appena quindicenne, in Patagonia sulle orme del nonno Luigi, anarchico partito da un paesino della Lombardia negli anni Venti. Molti sono i *topoi* dell'emigrazione: la nonna Caterina, vedova bianca che mantiene viva la memoria del marito *americano* che mai più tornerà in Italia, l'intrecciarsi di emigrazione politica ed economica, il viaggio deamicisiano alla ricerca del padre-nonno che diventa, per la ragazza quindicenne, viaggio di formazione e di confronto con l'*altro*. Un viaggio e un'esperienza che non si esauriscono con il ritorno in patria, ma diventano tasselli importanti nel progetto di vita che la porterà a partecipare attivamente alla contestazione sessantottesca, forse rivendicando la genealogia anarchica del nonno, e più tardi a scegliere l'Argentina come seconda patria. Que-

[6] Laura Pariani, laureata in Filosofia alla Statale di Milano, è nata a Busto Arsizio nel 1951, è cresciuta a Magnago e vive a Turbigo (MI), dove ha insegnato fino al 1998. Negli anni Settanta ha disegnato e scritto storie a fumetti d'ispirazione femminista. Il suo esordio narrativo avviene nel 1993 con la raccolta di racconti *Di corno o d'oro*, con cui si aggiudica il Premio Grinzane Cavour. I suoi libri successivi, *Il Pettine* e *La spada e la luna (*1995), *La Perfezione degli elastici (e del cinema)* (1997), *La signora dei porci* (1999), *Il paese delle vocali* (2000), *La foto di Orta* (2001), *Quando Dio ballava il tango* (2002), *L'uovo di Gertrudina* (2003), *Il paese dei sogni perduti. Anni e storie argentine* e *La straduzione* (2004), *Tango per una rosa* (2005), *Patagonia Blues* (2006), *Dio non ama i bambini* (2007), ottengono un unanime consenso di critica ed importanti riconoscimenti.

sto suo viaggio giovanile costituirà sempre la cartina di tornasole, lo specchio in cui si rifletteranno non solo i suoi successivi ritorni nel paese rioplatense ma anche l'esperienza argentina di Gombrowicz.

La ricostruzione degli anni argentini dell'artista polacco maschera infatti la ricerca della propria argentinità, e le diverse realtà ed esperienze si fondono in uno stesso sentimento di estraneità che è anche, e contraddittoriamente, amore per l'Argentina. Ragioni intellettuali e ragioni del cuore coesistono e si amalgamano, fino a trasporsi dall'una all'altra esperienza in un *continuum*, come dicevamo, di estraneità e amore: la Buenos Aires del 1939 di Gombrowicz, quella della Pariani del 1966 e del 2000 («Non faccio fatica a figurarmi il quartiere ai suoi tempi», *La straduzione*: 138); la stessa ragazzina inquieta («E intanto la ragazzina del '66 che è ancora in me si è messa a pensare in castellano quasi con naturalezza: una me stessa addormentata nel bosco che si risveglia ogni volta che arrivo in questo quartiere», 21), la stessa nostalgia autunnale («memorie vicine e lontane mi si mescolano davanti alla finestra di calle Venezuela, in un pomeriggio di pioggia con una qualità di luce già quasi autunnale…», 99). D'altra parte la Pariani si apre al lettore indicandogli esattamente questa chiave di lettura, a cui generosamente andrà aggiungendo indizi e spiegazioni, sia nel testo che nel paratesto (nel corpo del romanzo inserisce pagine in corsivo, lettere al «figlio Luca che mai ha visto Buenos Aires» a cui tenta di trasmettere le sue sensazioni). Infatti, se un difetto ha questo testo struggente e lucido, è proprio l'aver dipanato in apertura, nella dedica al figlio, il motivo e i motivi della scrittura: «Sto recuperando il tempo perduto […]. È vero: sono tornata a Buenos Aires a cercare il luogo di certe ferite antiche, a convocare i miei spettri […] anch'io, come Gombrowicz, giunsi in nave in questa stessa città, senza sapere che avrebbe cambiato la mia vita» (*La straduzione*: 8).

Non poteva mancare naturalmente un riferimento al viaggio del 1966 alla ricerca del nonno, sperduto tra i deserti di Neuquén, viaggio ripetuto nel 2000 a cui dedica un paio di scarne ma sentite paginette, primo embrione di quello che sarà *Patagonia Blues*. Dopo tanti approcci trasversali, indiretti, era inevitabile un Omaggio alla Patagonia, un testo giornalistico e referenziale ma così fortemente sentito e vissuto, che fa da *pendant* ai testi creativi, così densi di realtà. Va di moda la Patagonia, dopo tanti viaggiatori, criminali, eccentrici e solitari, Chatwin, Coloane, Theroux, Sepúlveda, Soriano, Caillois, ma per la Pariani è prima di tutto un pezzo di vita propria, con cui, sin dal primo racconto, ha intessuto un sottile gioco di fioretto, di allunghi e indietreggiamenti: ora si confrontano apertamente la paura dell'ignoto della ragazzina inesperta e la *sapienza* della scrittrice ora esperta di quelle terre e dei personaggi che incontrerà – rincontrerà – a ogni sosta. Sono tali l'empatia e il processo epifanico che la Pariani mette in moto in questi incontri che si instaura la stessa reazione nell'*al-*

tro: tutti sembrano *riconoscerla* come l'atteso anello di congiunzione tra sé e il mondo, come la destinataria ideale delle loro storie, che sono anche storie dello sterminio indio in quella terra tragica e della magia di una cultura che resiste e vuole raccontarsi.

Nel percorso narrativo della Pariani si può intravedere proprio quel passaggio della figura della donna dal ruolo di Penelope passiva e in attesa a quello di Ulisse attivo e migrante. Dalla nonna – vedova bianca del nonno anarchico – presente come personaggio fittizio in *Quando Dio ballava il tango* («Dalgìsa […] il viso rigido senza lagrime di sfogo, la voce monotona, gli occhi persi in una lontananza incomprensibile, il vestito nero di un lutto eterno […] lacerata dal crepacuore, vagando per la casa o seduta davanti a questo stesso camino a fissare il vuoto», *Quando Dio…*: 23-24) si è passati all'autrice stessa, che dopo quel primo viaggio iniziatico in Patagonia insieme alla madre, ha ripercorso più volte quel tragitto, nuova *golondrina* alla ricerca di radici, di verità, di affetti, e che si rispecchia nel personaggio di Corazón, pronipote di Dalgìsa, cresciuta in Argentina che, dopo la *desaparición* del suo compagno, *torna* in Italia e va a trovare la nonna:

> Corazón comprende benissimo le parole della vecchia; perché, come tutti coloro che son nati in Argentina, la sa lunga sia sulla nostalgia sia sui sotterfugi a cui questo sentimento costringe; tra l'altro, se è arrivata qui, è proprio perché ha bisogno di tornare indietro, ché il suo viaggio è una fuga nel passato. L'ultimo rifugio per i perseguitati è la lingua materna […]. E questa cascina nella valle del Ticino è la terra della memoria (*Quando Dio…*: 20).

Forse in Laura Pariani si dà il giusto dosaggio di partecipazione ed estraneità per poter scrivere i grandi romanzi sull'emigrazione che erano mancati nella letteratura italiana dell'Ottocento. Anche l'idioletto rispecchia la volontà di dare un'immagine globale del fenomeno migratorio, anche se l'inserimento di parole e frasi in spagnolo nell'italiano leggermente colorito di dialetto lombardo non sempre risponde a un'unica esigenza artistico-comunicativa ma a volte sembra una semplice *diversione*. Non mancano comunque intuizioni ardite e convincenti: il neologismo *straduzione* rimanda a quel campo semantico della *deprivazione*, della lacerazione, dell'incompiutezza e si può aggiungere a un'infinita lista di termini possibili, anche se non entrati nell'uso comune, come il *dispatrio*, la *disperanza* ecc. Infatti se fino ad ora la lingua italiana ha avuto un lessico ristretto nel campo semantico del distacco dalla patria (si pensi invece alla lingua spagnola: *exilio, destierro, transtierro, insilio, desexilio* ecc.) forse la storia recente ci obbligherà a indicare con parole nuove questi nuovi percorsi accidentati di esili e ritorni, di emigrazioni e ritorni, di appartenenza e/o estraneità a più mondi.

L'altro caso di viaggio di andata e ritorno è quello di Aurelia Rosa Iurilli[7] per la quale i concetti di 'linguamadre' e 'lingua2' sono problematici: i percorsi linguistici e tematici appaiono più viscerali che razionali, piccole e rarefatte incursioni in cui si percepisce un ibridismo non solo linguistico – a volte un vero *cocoliche* – ma esistenziale e di focalizzazione. Se vogliamo proporre un parallelismo con la Pariani, potremmo dire che quest'ultima proprio attraverso i libri che abbiamo esaminato ha gettato sul tappeto il suo caso e vi si è continuamente e lucidamente confrontata[8], mentre per la Iurilli rimane un sostrato diffuso e indifferenziato, apparentemente senza crepe o crisi identitarie, ma pronto a creare confusione e incertezze. Un esempio ne è *Della lingua ammaliatrice*, pubblicato in Italia in un italiano maccheronico, anche se non privo di fascino, in cui studia quattro scrittrici argentine nate in Italia ma ne confonde scrittura e vita, creazione e realtà. Senza dubbio l'esito migliore, in cui la confusione si articola in con-fusione, sono due racconti, entrambi scritti in spagnolo, pubblicato uno in Argentina, l'altro in Italia, che con prosa ispirata e da realismo magico raccontano due sincretismi: il primo, 'La historia invertida' (*Tríptico en Pinamar*, 1984) narra l'arrivo dell'esercito incaico nell'Italia rinascimentale, l'altro, 'Leyenda spoletana' (*Medievalia*, 1992), la trasmutazione di Francesco d'Assisi nell'argentino *fratello del sole* Francesco Solano, quasi come se, tornando indietro nel tempo, fosse possibile ritrovare una unità non scissa, un mondo di dame e cavalieri lontani dal *mundanal ruido* della modernità.

Con queste analisi non vogliamo esaurire naturalmente il discorso su donna e emigrazione tra Italia e Río de la Plata. Pensiamo solo di aver buttato un sassolino nello stagno della ricognizione storico-antropologica e letteraria dei percorsi e della scrittura al femminile tra Italia e Río de la Plata. Con una sola certezza: aldilà di somiglianze e possibili discorsi generalizzanti, il fenomeno dell'emigrazione che in situazioni drammatiche diventa esilio e si confonde con ricerche, fughe, ritorni esistenziali, sfugge, ora più che mai, a studi statistici e omologanti, e la scrittura femminile a cavallo tra i due millenni non può che dar conto di tale varietà contraddittoria a volte ma sempre estremamente vitale. E una conferma: la *desemigrazione* non esiste, come riconosce la Corazón di Laura Pariani: «chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito,

[7] Nata a Ruvo di Puglia nel 1941, emigrata a Buenos Aires nel 1952, vi rimane fino al 1984, quando si trasferisce a Bari, dove vive tutt'ora. Ha pubblicato saggistica, poesia, teatro, narrativa, sia qui che lì, sia in spagnolo che in italiano, su tematiche medievali e religiose, sul classicismo in Manuel Mújica Láinez e su scrittrici italo-argentine.

[8] Come abbiamo detto a proposito del libro su Gombrowicz, forse finanche troppo didascalicamente, riducendo al minimo il non detto.

anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima ché è solo questo a mantenersi costante, nient'altro» (*Quando Dio…*: 15).

Nell'impossibilità di proporre una qualsivoglia conclusione, ci domandiamo, insieme all'arcangelo Atilio Correa, protagonista dell'ultimo romanzo di Rosalba Campra, straniero in ogni luogo e in ogni tempo, «chissà da che parte del fossato si trova[va] la patria» (*Gli anni…*: 14).

Bibliografia citata

Iurilli, Aurelia Rosa. *Tríptico en Pinamar*. Buenos Aires: Botella al mar. 1984.
———. *Medievalia*. Verona: ed. dell'autore. 1992.
———. *Della lingua ammaliatrice*. Bari: Laterza. 1995.
Lissardy, Ana Laura. *Amarillo.* Ciudad de México: Grupo Editorial Cenzontle. 2006.
Martelli, Sebastiano. 'Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione'. *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo. Il Novecento*. Ed. R. Giglio e P. Sabatino. Napoli: Liguori. 2002: 451-469.
Palazzolo, Lidia Amalia. *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano.* Ed. Mia Lecomte. Firenze: Le Lettere. 2006: 155-160.
———. *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy.* Los Angeles: Green Integer (in corso di stampa).
———. Web1. 'La morte vi ha colto stranieri'. http://www.meritoviaggi.com/racconti/
———. Web2. 'Poesia'. *El ghibli*, 15 (marzo 2007).
Pariani, Laura. *Il pettine.* Palermo: Sellerio. 1995.
———. *Quando Dio ballava il tango*. Milano: BUR. 2004.
———. *La straduzione.* Milano: Rizzoli. 2004.
———. *Patagonia Blues.* Milano: Effigie. 2006.
———. *Dio non ama i bambini*. Torino: Einaudi. 2007.
Romero, Candelaria. *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano.* Ed. Mia Lecomte. Firenze: Le Lettere. 2006: 167-173.
———. *Hijos. Bambole. El ghibli*, 10 (dicembre 2005) (ed. digitale).
Zecchin de Duhalde, Gigliola. *Veneti nel mondo*, intervista sul web.
———. *Poetesse d'Argentina*. Ed. Antonio Melis. Napoli: Tullio Pironti. 2006: 8-39.

MARIA EVA DUARTE DE PERÓN – EVITA

Marta Lucía Nesta Taccetti*

Parleremo ora, di María Eva Duarte de Perón, la moglie di Juan Domingo Perón, Presidente della Repubblica Argentina e come tale, 'Primera Dama' della nazione, dal 1947 fino alla sua morte, avvenuta il 26 luglio del 1952.

Parleremo della Signora Eva Perón, una donna che fece una scelta molto importante nella sua vita, scelta che la portò ad essere ricordata come Evita e che ne prolungò il ricordo oltre la morte. Posiamo dire che il suo *liderazgo* è ancora attuale.

Ma prima di prendere in esame l'argomento, è opportuno stabilire da che punto iniziare a porre in evidenza la sua figura, ovvero, dobbiamo esattamente determinare il *locus* dell'enunciazione. Come membri e ricercatori dell'Istituto nazionale di ricerche storiche Eva Perón, siamo ben consci che è tuttora difficile affrontare oggettivamente la sua vita e la sua opera.

Sappiamo che si è tentato di convertire in mito la sua figura per allontanarla dalla storia reale. In questo senso abbiamo individuato perlomeno tre grandi spazi da quando è iniziata la storiografia di Eva Perón, spazi che corrispondono al *mito*. *Mito bianco, mito nero e mito rosso*, secondo l'ordine cronologico della loro nascita, perdurano oggigiorno, tutti e tre.

– Il *mito bianco* prese corpo durante la malattia di Eva Perón. Evita, era infatti diventata la custode dell'ideale rivoluzionario del governo giustizialista, e come tale si opponeva agli eterni cortigiani del potere; ciò fece allargare le fila dei nemici occulti tra i fedelissimi del Presidente. La temevano perchè era la più vicina a Perón, ma al tempo stesso la adulavano e preferivano si divulgasse l'immagine di «fata protettrice degli umili», piuttosto che quella di una donna reale, indistruttibile lottatrice. Una donna che si stava ritagliando il proprio spazio politico partendo dall'impegno personale e dalla coerenza tra il discorso e l'azione. Il suo libro, da noi conosciuto come *La*

* Storica. Ambasciata argentina in Italia.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

razón de mi vida (*La ragione della mia vita*) – intitolato originariamente *La pasión de mi vida* (*La passione della mia vita*), rimase inedito a lungo fino a quando la malattia di Evita peggiorò; solo allora le concessero la pubblicazione con la modifica del titolo *Razón por pasión* (*Ragione per passione*). Cominciò a prender vita il *mito bianco*: Santa Evita.

– Il *mito nero* è caratterizzato dal rancore che l'azione condotta dal governo peronista risvegliò nei settori più privilegiati della società, l'oligarchia. Sono questi sentimenti a prendere di mira la figura di Evita, per il fatto che si trattava di una donna giovane affascinata dalla vita pubblica, quando le donne non erano considerate cittadine, prive ancora del diritto di voto. L'odio si accentuò dopo il *golpe* del 1955. Evita morì a Buenos Aires nel luglio del 1952. Nel 1955 scoppiò il colpo di stato cruento che destituì il governo costituzionale, capeggiato da Perón. Il mito nero ed i suoi argomenti da questo momento sono ripetuti incessantemente, a partire dal film *Evita* di Alan Parker, interpretato da Madonna fino ai romanzi, come *Santa Evita* pubblicato in Italia dallo scrittore e giornalista argentino Tomás Eloy Martínez e tanti altri. Dalle ricerche realizzate successivamente nell'Archivio Generale della Nazione, e attraverso documenti personali della famiglia Duarte, è emersa la falsità delle notizie divenute verità a forza di essere ripetute. La perfidia nel calunniare il prossimo non ha limite, ma la luce della verità, finisce prima o poi con l'imporsi.
– Il *mito rosso*. Nei cruenti anni che seguirono 'la rivoluzione liberatrice', i giovani argentini vivevano una storia silenziosa, parallela a quella della persecuzione politica e delle frustrazioni economiche, che accentuarono la lotta tra i poveri e i ricchi, con il forte inasprimento delle disuguaglianze sociali. Alcuni di essi ascoltarono i racconti clandestini della resistenza peronista, altri studiarono di nascosto la dottrina giustizialista e fecero della memoria di Evita la loro bandiera di liberazione, con il motto «Si Evita viviera sería montonera». Gran parte di quei giovani vennero uccisi, torturati, fatti sparire, espatriati e tutti messi a tacere dalla dura repressione che colpì l'Argentina, e l'intera America Latina nella decade del Settanta fino agli inizi degli anni Ottanta, quando si ristabilì la democrazia.

Questi sono fondamentalmente i tre spazi mitici sovrapposti alla vera storia di Eva Perón, che nacque il 7 maggio del 1919 in Los Toldos, Provincia di Buenos Aires, e morì come 'Primera Dama', il 26 luglio del 1952, alla giovane età di 33 anni.

Noi che ci atteniamo al disegno degli investigatori dell'Istituto nazionale di ricerche storiche 'Eva Perón', non vogliamo parlare di miti, bensì della donna storica, che visse solo 33 anni: nei sei anni di vita politica, essa segnò definitivamente la storia dell'Argentina.

Noi studiamo la storia della donna reale, quella in carne ed ossa, fatta di sangue, lavoro, stanchezza, successi e frustrazioni, malattia e dolore, il cui nome era María Eva Duarte Perón. Una donna che aveva una vocazione di partecipazione alla vita politica e che fece parte dell'azione sindacale degli artisti, suoi compagni, prima di conoscere Perón. Successivamente optò per i poveri, per l'Argentina invisibile piuttosto che per quella visibile, ufficiale degli anni Trenta basata sulla ingiustizia, all'interno di un modello *agro-exportador* che condannava il paese alla dipendenza.

La «signora Eva Perón», come la chiamavano i funzionari e il protocollo, scelse di essere chiamata semplicemente Evita dagli umili, dai lavoratori, dagli anziani, dalle donne, dai bambini e dai giovani. E tutto ciò non fu demagogia, bensì una realtà. Secondo il concetto di «aiuto sociale sì, elemosina no», essa lavorò per gli umili, per gli invisibili e per gli emarginati fino a quel momento.

Creò lo spazio della Fondazione 'Eva Perón' dove si dedicava alle necessità urgenti che non potevano aspettare i tempi della burocrazia governativa, sebbene fosse quella della rivoluzione giustizialista. «E fu lo stesso Perón – scrive – che mi disse: I cittadini colpiti dall'ingiustizia hanno più fiducia nelle persone che nelle istituzioni. Ciò che più di ogni altra cosa mi spaventa è la burocrazia. Bisogna avere maggiore pazienza col governo e saper attendere affinché tutto funzioni. Ma nelle opere di assistenza sociale non si può far attendere nessuno» (*La razón*: 134). Durante due pomeriggi settimanali di 'aiuto sociale' – secondo la sua definizione – essa si dedicava, pertanto, alla missione di mediatrice tra gli umili e Perón convinta che «quando si opera ascoltando, l'opera parla»[1] (Mujica 70-72).

La potenzialitá mobilizzatrice dell'azione sociale, che caratterizzò lo spiegamento politico di Eva Perón, partiva da un'idea cardine trasformatasi in coscienza collettiva. Afferma Evita:

> Il giustizialismo vuole arrivare ad un solo genere di uomo, e cioè, a quelli che lavorano. Questa è una delle verità fondamentali del peronismo, eppure, non vuole arrivarci attraverso la lotta, ma attraverso la cooperazione.
> Non vogliamo un'unica classe proletaria, ma una sola classe di uomini deproletarizzati che vivano degnamente; che gli operai guadagnino per vivere onestamente come esseri umani, e che i padroni si accontentino di guadagnare quanto basta per mantenere l'industria, per progredire e vivere degnamente, ma non principescamente! Non vogliamo nient'altro, vogliamo solo che nessuno sfrutti l'altro[2] (124).

[1] La traduzione è mia.
[2] Traduzione di Miriam Monaco.

Il riconoscimento della classi popolari e la sua immediatezza, testimoniarono l'incidenza del ruolo politico di Evita. Ma è soprattutto Perón che le conferisce autorità: la base della sua *leadership* proveniva dal lavoro realizzato con i suoi sostenitori. Innumerevoli delegazioni di lavoratori si riunivano quotidianamente per svariati motivi nel suo ufficio del ministero.

Tali riunioni furono al centro delle sue attività politiche fino al momento in cui ormai troppo malata, non poteva uscire dalla residenza. Inoltre, quando iniziò a dedicare molte ore alle questione inerenti alla Fondazione Eva Perón e quando decise di organizzare la sezione femminile del Partito Peronista, pensò bene di continuare a riunirsi giornalmente con la segreteria del Consejo General de Trabajadores (CGT) e con le delegazioni operaie.

L'intensa e appassionata attività fu l'origine del suo *liderazgo*, sebbene lei non pronunciasse mai la parola 'leader' per riferirsi a sé stessa in quanto Perón era il leader indiscusso, la guida, l'ideologo che elaborava la dottrina, lo stratega che definiva gli obiettivi e articolava i piani per attuarli. Il suo spazio di potere nacque proprio da questo modo di lavorare e fu evidente nel *cabildo abierto* del 22 de agosto de 1951, quando venne presentata la candidatura di Evita alla Vicepresidenza.

Marysa Navarro, una delle studiose più preparate sulla biografia di Evita, afferma che, secondo il modello Weber, la *leadership* carismatica di Perón, non solo si mantenne intatta dal 1945 fino al 1952, ma addirittura si rafforzò. La chiave vincente fu l'incorpazione di Evita alla *leadership* del Presidente; una doppia *leadership* che morì con Evita. Così dopo la sua scomparsa iniziò la decadenza del governo di Perón.

In conclusione, da questa breve riflessione, vorrei porre l'attenzione su un aspetto che sempre risveglia la curiosità del mondo e sprona a creare ogni tipo di fantasie in relazione alla sua immagine: *il breve periodo dell'operare pubblico è inversamente proporzionale alla grandezza dell'opera e al potere politico che essa fu in grado di creare.*

E ritorno, quindi, con la luce del filosofo, a porre l'attenzione sulla vita e sull'opera di Evita, affinché riflettiamo sulla differenza enorme della sua traiettoria politica contrariamente a quanto accade alla maggioranza dei professionisti della politica:

– amore verso il prossimo e non clientelismo;
– non fare beneficenza bensì giustizia sociale;
– pensare al prossimo prima che a sé stessa;
– non compatire bensì amare l'altro considerandolo il prossimo;
– dedicare appassionatamente tutto il tempo al lavoro;
– cercare la perfezione nell'organizzazione.

E al di sopra di tutto:

– coerenza tra il dire e il fare;
– coerenza tra vita e opera.

Un'opera ispirata all'amore per il prossimo, che permane viva grazie all'amore del prossimo nei confronti di una donna coraggiosa e intraprendente.

Bibliografia citata

Duarte de Perón, María Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ed. Peuser. 1953.
Mujica, Hugo. *Flecha en la niebla*. España: Editorial Trotta. 1997.

PAROLE E AUTORI MIGRANTI*

Emilia Perassi**

> Vivimos todos, hoy, un tiempo de errancias. Unos por razones de exilio, de fuga de la miseria y de la violencia (como siempre, creo, en la historia, aunque por primera vez en dimensiones planetarias). Otros (como siempre) por curiosidad, por pasión hacia la experiencia que – se espera – puede ofrecer todo espacio desconocido. Pienso que mi lector es ése, el que recorre la lectura como una experiencia posible de lo desconocido: una experiencia deseable. El errante por las otras razones, las atroces, no tiene ese lujo que es el tiempo para la lectura. Pero también es cierto que la lectura ofrece un remanso, un abrigo donde detenerse, y por eso es siempre necesaria…

Le parole che Rosalba Campra offre ad un suo intervistatore a commento del volume *Ciudades para errantes* mi paiono utili per incorniciare il breve, ma intenso, itinerario attraverso la loro opera e sentire, che gli autori riuniti intorno alla tavola rotonda su 'Scritture migranti' hanno concesso al pubblico durante il Convegno di Udine sul medesimo tema. Estremamente eterogenei per stile, esperienza, linguaggi pubblici e privati, tali autori si sono trovati a dover declinare riflessioni a partire da quanto, ad ogni modo, li unisce: il movimento fra lingue, mondi, biblioteche e paesaggi. Tentare di restituire indizi di queste loro riflessioni ed esperienza non mi è stato facile. Provo ugualmente a cucire un percorso che armonizzi ciò che è in realtà assai distante ed autonomo, ovvero la singolarità dei caratteri – letterari ed intimi – propria di questi particolari intervenuti.

Inizierei col dato più evidente: le geografie attraverso le quali la loro vita si è espressa. Lidia Palazzolo e Rosalba Campra sono argentine, la prima di Buenos Aires, la seconda di Córdoba. Risiedono da molto tempo in Italia. Non voglio descriverne l'impegno professionale, ma solo aspetti di quello poetico: en-

* Li riunisce una tavola rotonda: Udine, 24 ottobre 2007, da me coordinata.

** Università di Milano.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

trambe si troveranno nelle condizioni di precise opzioni stilistiche e simboliche quali quelle relative alla lingua dalla quale esprimersi, l'italiano e lo spagnolo. Palazzolo, dopo una stagione di afasia nella separazione dal paese d'origine, entra nell'italiano come lingua esclusiva, severa nel denunciare la perdita del proprio mondo anteriore, dura nel dire dell'acquisto di un nuovo terreno per la vita e l'espressione: un terreno sicuramente solido, vista la efficacia ed esattezza con la quale la poetessa riesce a dirsi, ma anche funesto, se è vero che nell'italiano si materializza e specifica il sentimento del proprio dolore e solitudine. Campra resta di contro molto legata all'idioma di nascita, muovendosi piuttosto fra le due sponde linguistiche attraverso la traduzione di un originale sempre prodotto nella lingua materna. Ciò che di lei ho potuto leggere (racconti, romanzi, poesie) è versato in uno spagnolo caldissimo e netto, avulso da ogni tentazione di prolissità, concentrato piuttosto sulla minuziosa ricerca di un'algebra coincisa tra parola e senso. In Campra, attraverso le armonie del fraseggio, il rinvio a una biblioteca coltissima e prestigiosa di autori letti, studiati, amati, il nitore e le risonanze della forma, avverto un contatto ancora profondamente amoroso con le proprie radici (cultura, luoghi, memorie). In Palazzolo si respira un'atmosfera ben diversa rispetto a queste stesse origini: è stata necessaria la violenza di un taglio irrevocabile, la ricerca dura di un altrove nel quale almeno materialmente collocarsi, sebbene non sia né questa violenza né questa ricerca balsamo o cura. L'italiano di Palazzolo è carico di dolore, di ferite ancora in sanguinamento, tagliente, acuminato, metallico. La relazione che esso lascia intravedere col proprio passato è d'altra parte ben dichiarata dalla stessa autrice, della quale mi piace riportare il racconto attraverso il quale mi narra le circostanze che hanno determinato l'abbandono dell'Argentina:

> Quando cominciò tutto? Quando i militari salirono al potere. Quando tutti noi abbiamo preso in considerazione l'idea dell'esilio. Quando alcuni cominciarono a sparire, inghiottiti nelle fauci della dittatura. Quando altri, previdenti, terrorizzati, scapparono lontano.
> Così un giorno anch'io, con l'angoscia nel cuore, con le ferite ancora aperte da un sequestro lampo che mi lasciò viva per miracolo, presi l'aereo e fuggii dall'inferno. Ed eccomi in Italia, da dove erano partiti i nonni materni e mio padre. Lui aveva un biglietto di sola andata, io di solo ritorno.
> Strana la vita, che non anticipa il copione, ma scrive una trama speculare e, tutto sommato, prevedibile.
> Tante strade per arrivare sin qua. Tutta Sudamerica prima fingendomi italiana, sfoggiando un passaporto che diceva che ero, sì, italiana, ma nata altrove. Un lungo percorso alla ricerca di un'identità mai chiarita. Pensando di trovarla in mezzo agli indios del Guatemala, alle foreste del Perù, alle rovine degli Incas.
> Per due anni girovagando con lavori di fortuna, con una specie di angelo custode

> malmesso che mi proteggeva stanco, per niente soddisfatto del compito impossibile di seguirmi senza destinazione.
> Tutto un viaggio sfuggendo, più che andando verso. Poi la resa. Fingendo di essere italiana in Italia…

Itinerario inverso è invece quello di Marco Perilli, dall'Italia al Messico, più difficile da valutare nelle sue implicazioni esistenziali e simboliche, poiché più blindato è l'autore nell'espressione delle sue emozioni e *vivencias.* Provo a immaginarlo, attraverso il suo racconto delle ragioni che lo muovono da Trento al D.F., in uno spostamento che egli stesso definisce naturale e graduale:

> Da piccolo il mio eroe era Zorro, poi, un po' più grandicello, diciamo alle soglie dell'università, scoprii Buñuel, e con lui un certo Messico. La mia tesi di laurea (che poi divenne il mio primo libro) fu su *Simon del desierto*, il suo ultimo film messicano. Quando vivevo a Firenze, dove studiavo lettere, a metà degli anni ottanta, conobbi Rébora, che studiava con una *beca* di Vallecchi in un laboratorio d'incisione. E lì cominciò la nostra conversazione, nel 1985 […]. Nel 1993 venni in Messico a trovarlo e poco a poco cominciai a legarmi a persone, scoprire possibilità, dialoghi […]. Ed eccomi qua. Ora stiamo progettando una collana di saggi, fusione delle nostre esperienze editoriali: AUTORIA (da Auieo e Ditoria): autori: Juan Villoro, Mario Bellatín, Vicente Rojo, Bárbara Jacobs, Alberto Ruy Sánchez (ed io) […] e queste sono essenzialmente le ragioni che mi tengono qui.

Pare, nel caso di Perilli, che il Messico sia terra d'adozione, scelta come luogo dell'intelligenza e della passione culturale ed umana, in un percorso che potrebbe richiamare altri destini d'italiani in Messico, anche contemporanei (penso a un Cacucci, ad esempio, e, prima di lui, a un Carlo Coccioli), che lì trovano patria, quando la propria si banalizza e trascolora. Un legame di cultura è comunque ciò che più esplicitamente appare dal racconto di Perilli rispetto alle sue ragioni e regioni americane. Se stiamo alle opzioni linguistiche, l'autore mi si è mostrato soprattutto attraverso le sue prose in italiano, lasciando a raffinati amici messicani l'incarico delle traduzioni. Ed è proprio l'amicizia, a mio parere, a produrre peculiari effetti sul piano della relazione fra italiano e spagnolo nell'opera di Perilli. In quel che ho letto, in effetti, non ho avvertito alcun sacrificio traduttivo, sebbene l'italiano del nostro sia di estrema ricchezza e lignaggio letterario. Al contrario, fra l'originale e la sua versione ho percepito una speciale corrispondenza, come se trascorresse tra i testi una corrente di affinità profonde. D'altronde, la sintonia intellettuale, il vivace contatto tra menti altamente compatibili per interessi, attitudini e passione per le arti è sovente all'origine della produzione stessa di alcune scritture di Perilli. Penso al racconto 'La tijerilla agnóstica', ispirato da una chiacchierata con José Clemente Orozco che un giorno (siamo nel '96) dice a Roberto Rébora, altro ami-

co pittore: «Cosa penserà una forbicina agnostica? Dovremmo fare un libro, Marco scrive il testo e noi disegniamo. Nel 2001 nacque la 'Historia de la tijerilla agnóstica' – mi racconta Marco –, stampata dal Taller Ditoria, la casa editrice di Rébora che produce libri manualmente, impressi con caratteri mobili, cliché tipografici e incisioni in legno. Ne furono stampati 110 esemplari». La traduzione in spagnolo del racconto è dell'amica scrittrice Francesca Gargallo, d'origine italiana, ma che solo nella lingua del Messico scrive. Dunque, anche solo al considerare questo brevissimo testo, se ne avverte la realizzazione entro una rete affettiva intessuta attorno al senso del gioco, al gusto letterario, all'intrigante e reciproco coinvolgimento nella creazione estetica. Direi che probabilmente per Perilli il Messico è il luogo della modernità, della cultura in azione, di contro a un'Italia più periferica e stanca. E la sua ironia di autore postmoderno, conscio del lavoro iper e metaletterario che la scrittura oggi dovrebbe incessantemente realizzare, bene si nutre del clima colto, vitale, produttivo di quell'avanzata latitudine culturale[1].

Ancora personalissime le geografie attraversate dall'opera e dalla vita di Federica Rocco. Divisa tra il Friuli, terra d'origine, e Venezia, terra d'adozione, Rocco mostra nel suo scrivere e dire una condizione di permanente liminarità, già intrinseca ai territori concreti da lei scelti vuoi per fuggire, vuoi per vivere. Bucati da memorie di vita antitetiche (l'amore per la campagna e la nonna; il rancore per la provincia), da conflitti linguistici (i dialetti e la lingua nazionale), corrosi da un tempo sempre impietoso perché sfuggente, anche alla parola poetica, questi territori cercano di trovare unità almeno nell'impasto linguistico: qui ogni filo disperso s'intesse in una rete unitaria, ovvero nella concretez-

[1] Trascrivo la 'Historia de la tijerilla agnóstica': «Un día de esos la tijerilla murió y llegó de casualidad frente a Dios. El viejo estaba cansado, había trabajado todo el tiempo para reparar las fallas de su creación y no tenía ganas de estar discutiendo sobre méritos y culpas. Miró la tijerilla y dijo:
– Bueno, recortabas…
– He recortado conceptos listos para el uso en cualquier ocasión, no será la muerte que me encuentre desprovista de ideas.
– ¡Tu eres agnóstica!
– Yo me las veo con los piojos y con el destino.
Así tenía que terminar. Dios, impaciente por la arrogancia de ese insecto, decidió apurar el proceso.
– Te condeno a no saber nunca la verdad.
El vejo había trabajado todo el tiempo para reparar las fallas de su creación – ya lo hemos dicho – y estaba cansado y probablemente distraído: sea lo que sea al oír semejante condena la tijerilla empezó a reir, y a reír, y a reír, que muriéndose de risa regresó a la vida desapareciendo del ojo incrédulo de Dios» (19).

za del verso. Viene cioè messo insieme, nella nuova lingua scoperta per sé dalla poetessa, quanto la realtà obbliga al contrasto e alla divisione inconciliata. Se pure nessuna terra reale ti accoglie con benevolenza ed amorevolezza, è di contro in quella ideale della poesia, creata non da altri ma da sé, che i dolori e i conflitti, le frustrazioni e le amarezze, i ricordi di bellezza d'infanzia, i pensieri di questa stessa infanzia attraversata dall'abbandono e dalla solitudine trovano la possibilità di una convivenza. Il verso ripristina una sensazione d'interezza, di recuperata immagine di sé come un *unicum* originale e potente, capace di contrastare la disgregazione interiore imposta dall'incontro con la realtà. Bene illustra questa condizione di strazio rispetto alla propria concreta appartenenza, fatta di dolore e di amore, la poesia 'Di nissun paîs' ('Di nessun paese'), tratta dalla silloge *Una ruja ta' seariis. Una ruga tra le ciglia*:

A 'ndai un paîs che mi siga drênti
ma forsi jo no soi di nissun paîs.
Ancja i morârs che mi viodèvin me
pissula, zanfagnina, sfolmenada,
cui zenoi ros e simpri plui macolâts,
a son cumò una ruja ta' seariis.
A 'ndai un paîs che mi sdrondena drênti
che nol è plui chel vaiût di frututa.
Ti prei, Mari, tornimi chel me paîs!
Piardût, odeât e distudât a voltîs,
ch'el torna a sigâ cuanche ti lassi.
Al treno, intant, mi mena viars al mont.
Jo no podi jessi di nissun paîs.
Al me lu 'ndai che mi sberla drênti
e no rivi a fâlu tasê (12).

Ho dentro un paese che urla
ma io non appartengo ad alcun paese.
Anche i gelsi che mi vedevano
piccola, scompigliata, indomita,
con le ginocchia via via più tumefatte
sono oggi una ruga tra le ciglia.
Ho dentro un paese che si agita
che non è più quello pianto da fanciulla.
Ti prego, Madre, rendimi quel mio paese!
Perduto, odiato e spento, a volte,
che ricomincia a gridare quando ti lascio.
Il treno, intanto, mi porta verso il mondo.
Io non posso appartenere ad alcun paese,
il mio è qui dentro che sbraita
e non riesco a farlo tacere (13).

La cognizione del dolore per uno sradicamento insieme desiderato ed al contempo rifiutato impone l'uso in parallelo di altre lingue per dirlo. Ogni poesia della citata prima raccolta pubblicata da Federica Rocco, ha infatti testo a fronte in italiano, autotradotto dall'autrice. La lingua originale è intessuta su parole apprese da adulta e contemporaneamente su echi di dialetto imparati o sentiti in infanzia. L'instabilità profonda del legame con lo spazio originario sembra sanarsi quando due suoni, due culture, due memorie, riescono a trovarsi in equilibrio almeno sul piano del testo. E la poesia qui si fa finalmente cura, sebbene provvisoria, di un irredimibile male di esistere. L'autrice aggiungerà, al gioco di specchi delle due parlate originarie (l'italiano e il friulano), l'eredità di altre lingue salvifiche, apprese con l'andare degli anni, simbolo di realtà più abitabili, come la Spagna e lo spagnolo. Anche qui la poetessa mostra come tutti i registri linguistici in lei convivano con eguale familiarità, ca-

pace di giocare con essi ad un alto livello di maturità stilistica, segno che tutti sono espressione di suoi volti, autentici e antitetici, contraddittori eppure equivalenti, perché – semplicemente – propri. Cito, su suo suggerimento, il virtuoso componimento inedito 'Quítate la mascáscara', evidente memoria di un amore fatto di ambiguità nella comunicazione, il quale tuttavia, una volta fatto poesia, ritrova gioco, levità, incantamento:

quiero

tu alma y su cuerpo, tu aliento y el tormento, tu pelo y su cielo, un birome y tu abdomen, un bicho y su nicho, la cáscara y su máscara, el pupitre y su buitre, mi caos y tu orden, la imagen y su doble, el triple y su trilce, Vallejo y su cejo, tu espejo y mis ojos, el rojo y su anillo, el martillo y la hoz, más mi voz mientras dice

te quiero.

Apparentemente distanti da questi universi nomadici sembrano quelli di Maria Luisa Daniele Toffanin e Rocío Oviedo, l'una patavina, l'altra madrilena. Se dovessi scegliere la cifra più appariscente con la quale introdurre alla loro peculiarità letteraria, indicherei nella vastissima declinazione dell'idea di 'luce' quella evocata dalla poesia di Daniele Toffanin, mentre suggerirei come più intrinseca ai versi di Oviedo quella dei toni variegatissimi che può assumere l'idea di 'malinconia'. Entrambe stendono questi colori sui loro territori: territori che paiono assai certi, sostanzialmente inagiti dal movimento fisico, prossimi e ben identificati. Daniele Toffanin, nelle sue molte raccolte, da *Dell'azzurro e d'altro* a *Per colli e cieli insieme mia euganea terra*, da *Dell'amicizia – My red hair* a *Iter ligure* e *Fragmenta*, per dire di alcune, insinua come eloquente simbolo attorno al quale far convergere la sua esplorazione del mondo quello della casa: la casa-sfera, la casa come crocevia di memorie e di sguardi, piena di sacralità, di cui «gran fiamma» è la madre. La riconoscibilità e familiarità di un luogo d'appartenenza come la casa-cuna non impedisce tuttavia la ferocia del tempo in azione, del movimento disgregatore della morte, così come non vieta, anzi, accoglie, l'opposto e fecondo gesto della vita in atto perenne e permanente. Non si uscirà in fondo mai da questa casa, perché essa, in realtà, coincide perfettamente col mondo. Essa è casa-cosmo, miniatura perfettissima che ogni cosa contiene, sempre che lo sguardo indagatore del poeta riesca a scavare sino all'atomo più sottile che compone la materia dell'uomo. In casa siffatta è possibile ritrovare sempre ogni cosa: gli affetti, i volti, la memoria. Il percorrerla e ripercorrerla incessantemente è gesto significativo, poiché i limiti concreti dell'edificio in sé vengono trascesi e compresi quali vasti paesaggi della mente e del ricordo. L'operazione di sconfinamento dalle frontiere del proprio mondo e l'ingresso in scenari che connettono questo stesso mondo con l'esperienza dell'essere *tout court* appaiono in speciale evidenza in una poesia come 'Dolce

rituale', contenuta in *Fragmenta*. Qui è la nebbia ad assumere il ruolo di figura del ricordo effettivo (i gesti della madre nel sistemare lini e lenzuola) ed insieme la funzione di simbolo che eccede lo spazio limitato del soggetto, proiettandolo su un orizzonte più propriamente cosmico:

È questa nebbia mia
dalla mia terra nata
che alberi e case, ora
senza presente, sfuma,
e l'anima rimena
a trame di foschie confuse.

E chiusa in quest'opale
– densa malinconia matura –
smuovere mi sento gesti d'altre mani
vive in ricordi acerbi
morbide su lini e ruvidi cotoni
ad accarezzare l'intima sostanza
memoria sensibile alla pelle
nel cuore ricomposta
a rinsaldare radici
di fragili stagioni […] (20).

Dunque ciò che per eccellenza è fermissima radice – la casa, appunto – diviene in realtà spazio disposto al movimento: il movimento del punto di vista, che a seconda del tempo o momento della vita in cui scelga di installarsi, muta planimetrie e contorni, ristabilisce perimetri, altri ne sgombra. E la casa si fa prisma, caleidoscopio, sfera rutilante immagini: mobilissima, dunque, liquida, in atto permanente di creazione. Il viaggio, di norma italiano (vedi le raccolte dedicate a Tindari, ai Colli Euganei, alla Liguria), non è avventura che abbandoni la casa: suona semmai a itinerario circolare, mosso da forze centripete, il cui vettore è diretto sempre verso il centro di sé, in approfondimento costante del proprio sentire. E la lingua si incarica di articolare e rendere sconfinato il luogo in apparenza circoscritto dell'io. Cromatica, antica, colta e pensosa, la parola dettaglia ogni sfumatura del rapporto di comunione fra poeta e mondo. Bel simbolo ne è l'agave, che vive radicata allo scoglio – mi spiega la poetessa –, ma tutta tesa verso lo spazio celeste, a respirare la gioia del mare e a difendersi con le sue radici profonde dalla furia dei marosi:

D'agave, poeta, è il nostro giorno
radicato così allo scoglio irto
nel delirio mai finito d'azzurro
struggente amore del vivere.
E linfa succhia dura di roccia

e respira il mare la sua gioia

con braccia magre di fatica
e ne gusta il sale filtrato
solo da maestrali aspri
grondanti lacrime di pioggia.

D'agave oscillante anche nel sole
fragile d'improvviso a oscurarsi
e, all'urlo delle onde, difesa
dalle forti sue radici

fino ad aprirsi in candelabro
di corniola-idea pura di fiore
con amore acceso al cielo,
fino a chiudersi nel respiro estremo.

Un morire di speranza
nel virgulto nuovo,
scaglia lucente-smalto verde.
Vita a perpetuarsi nel ciclo eterno.

('Al poeta', *Fragmenta*: 25)

Di Rocío Oviedo, un illustre prefattore quale il professor Giuseppe Bellini ben mette in luce una poesia della passione ed insieme della *domesticidad*, fatta dalle luci fatate dell'infanzia, da un sensibilissimo sentire amoroso ed insieme dalle ombre che stringono un cuore adulto. Il viaggio si fa, in questa poetessa, definitivamente interiore. L'esistenza in sé appare come migrazione dolorosa e forzata dallo stato di grazia delle origini alla fatica della condizione umana nel suo svolgersi misterioso. Il componimento 'Despertar', raccolto in *Del amor y del amigo, nostalgias*, esprime, a mio parere con grande efficacia, il peso della risalita verso l'essere adulto che il bambino sente nell'abbandonare la quiete profonda delle origini, turbata dall'avvento di un corpo innamorato:

Tenía miedo del mar rosado
que acosaba mis doce años.

Tenía miedo de la ignorancia
que rondaba las tardes de agosto,
animal en acecho,
tristeza en el aire,
las voces de la marea,
las rocas altas, altas…

Tenía miedo
de esas manos morenas como el viento,
de los delfines clancos
que asomaban sus hocicos en las olas.

Tenía miedo de los ojos
que acechaban
el paso perdido en la arena.
Tenía miedo y me atraía,
el sueño de los peces,
las voces de las barcas,
y el aroma amaro de marea
– seca guitarra en la noche de verano –.

Y en mi cuerpo languidecía
todo el cansancio niño
de un viaje largo, largo… (25).

Toni sfumati, pastelli su fondali ombrosi, mai violenti, caratterizzano l'atmosfera poetica di Oviedo, incline alla semplicità del classico, come le consigliavano i suoi primi maestri e lettori: Gerardo Diego, Pedro Garfias, Manuel Alvar, Carlos de Valle Inclán… In questa ricerca di semplicità intuisco il desiderio di recuperare, attraverso la parola altra e pulita della poesia, la distanza necessaria alla vita di un sé delicato e generoso, danneggiato dalla durezza del mondo. Un mondo amaro, doloroso e difficile, al quale tuttavia l'idealità coltivata dal poeta come orizzonte di espressione e valori non si arrende totalmente, sebbene a volte i colpi sembrino capaci di lacerarne in modo completo l'identità. Allora il viaggio volto alla comprensione di sé e del mondo subisce una battuta d'arresto, diventa volontà di esilio da sé e di annientamento della propria umanità, auspicando che essa si trasformi in cosa inanimata, dunque inagibile dal dolore. L'io si vorrebbe cosa, piccola cosa che possa scomparire o in un cassetto o fra le pagine di un libro, a cercare rifugio dalla vita e dal tormento. Definitivamente malinconica è la poesia 'Nadie', contenuta in *Entre las voces de la calle*, dove la poetessa dichiara il suo desiderio di reificazione e di scomparsa dal mondo degli uomini, in abbandono (sappiamo da altri versi provvisorio) degli spazi ove l'esistere si esplica:

A veces se quisiera ser nadie
y guardarse en un cajón hasta mañana.

A veces se quisiera quedar
hendido en tierra
como una planta
ajenos de mundo
vacíos de sentido.

A veces hay unas ganas tremendas
de ser el dulce desapercibido en una caja,
pasar del lado del enemigo y no provocar la mirada,

de no convocar los carros ácidos de la invidia
y no tener que responder…

A veces se quisiera ser el lápiz inútil de la tarde
que espera,
como el angelote de la estrella
el rastro de Dios
para encontrar su letra.

A veces se quisiera ser nadie
y guardarse en un cajón hasta mañana (34).

Nelle poesie di Oviedo non percepisco l'idea di un movimento forte fra spazi, paesaggi o lingue. Piuttosto mi viene restituito il senso di una contrapposizione fra interno ed esterno, dentro e fuori, «lo propio» e «lo ajeno», in una scissione intrinseca ad uno stesso ambiente, ovvero quello dell'io del poeta. È però anche in questo senso che si può cogliere nei versi di Rocío l'annuncio del tema di viaggio; un viaggio esistenziale da sé verso altri e da altri verso sé, caratterizzato da gioia (se ne è meta l'amore) o da irriducibile amarezza (se traguardo è l'incontro con la mediocrità del mondo). La lingua parlata è una, la propria: il codice che il verso sostiene è infatti quello personale, che si fa strada e si individua «entre las voces de la calle» (titolo emblematico di una raccolta), cioè fra il brusio alienante delle parlate estranee.

Da queste osservazioni, mi è spontaneo pensare che l'universo poetico che più entra in differenza con quello di Oviedo è forse quello di Rosalba Campra, quest'ultimo caratterizzato infatti da mobilità estrema, da una proiezione amorosa e coraggiosa fuori di sé, in incontro comprensivo e suggestivo col mondo. Il titolo che qui tengo in considerazione, *Ciudades para errantes*, è già ampia indicazione di prospettive. Poi lo è la costruzione del volumetto, fatta di verso, racconto, immagine, «noticias disculpas y agradecimientos», riflessioni introduttive: una costruzione che propone, oltre al viaggio dei temi per geografie, anche quello della forma attraverso i generi. Infine, lo è la sostanza del libro, che traccia una mappa utile a condurre il lettore attraverso il mondo ed insieme attraverso la biografia della poetessa. Le città e i luoghi attraversati costruiscono infatti un perimetro planetario: Buenos Aires, Córdoba, New York, Morelia, Antigua, L'Avana, Santa María, Roma, Londra, Parigi, Jiao He, Pechino, Giacarta, Yogykarta, Singapore, Chichén Itzá, Palenque, Uxmal, Tulum, Tikal, Teotihuacán, Monte Albán, Città del Messico… Il viaggio è perfettamente organizzato dalla poetessa, che in apertura ne colloca il geometrico tracciato, ragionevole quanto può esserlo una scacchiera, folle quanto può esserlo un labirinto. La mappa si dichiara immediatamente reale ed immaginaria, concreta e figurata, storica e simbolica: ogni città esiste in sé, fuori dal testo, ma al con-

tempo è solo testo che rinvia all'io di chi lo scrive. «Todos esos textos nacieron de una vivencia, pero no se trata de escritura autobiográfica», dice ammiccando con raffinata e letteraria ironia la sua autrice. Di nuovo gioca a valicare e infrangere confini non solo geografici, ma qui specificamente letterari: la poesia, presunto e prediletto dominio dell'io, sfuma nella prosa, più favorevole al noi, ed il racconto di viaggio di *Ciudades para errantes* si fa stratificata geologia di voci che insieme sussurrano Storia e storie. Le città come contenitori o archivi di esperienza pubblica e privata, dunque specchi complessi in cui l'immaginazione individuale entra in risonanza con l'immaginazione di altri infiniti viaggiatori sono d'altronde oggetto messo bene a fuoco da Rosalba Campra in un suo saggio importante: *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Evidenzio quest'osservazione: «No viene sólo de canteras, aserraderos, fundiciones, el material con que se levantan las ciudades, sino también de los archivos de lo imaginario. Las palabras que las nombran, adhiriéndose a su sustancia concreta, influencian – ¿condicionan? – nuestro modo de verlas, de vivirlas». Il paesaggio naturale non ha memoria; il paesaggio urbano sì, dice ancora l'autrice: dunque chi lo viva e attraversi non potrà che pensarsi soggetto in contatto con la storia propria ed altrui, restituendo – in letteratura – un profondo sentimento del tempo e delle epoche dal mondo, da qui collocandosi nel limite fra istante ed eternità. Da quest'oscillazione delle categorie (di scrittura e pensiero) nasce il viaggiatore di *Ciudades para errantes*, per il quale non esiste altra condizione se non l'instabilità e il movimento, condizione non disaggregante però, se è vero che la sua identità è da essa garantita. In quest'universo definitivamente mobile, nello spazio e nel tempo, le città vengono destinate a fondazioni e rifondazioni perpetue, alimentano incessanti contraddizioni, obbligano al dubbio sistematico sulle categorie della percezione: Buenos Aires, alla quale si appartiene ma che insieme alimenta la nostalgia dei mondi dai quali si è giunti; Córdoba, che – in cerca di se stessa – si sposta di continuo «más allá», trasformandosi dall'interno da «damero» in «laberinto»; Manhattan, dall'«olor a lobos», eppure non vi è chi «resista a ese arrullo»; le antiche città azteche, splendide, delle quali «quedó nomás una masa de cascotes para usar como cimientos de ciudades venideras»; Antigua, «la ciudad en ruinas más bella del mundo»; Santa María, la città mai fondata, «una resistencia de la materia, quizás de los sueños»; le città europee, dalle quali viene la metà del tuo sangue e le parole per misurare il mondo: «Y sin embargo no. Será que no te hieren lo bastante»; Jiao He, la potentissima, poi immenso nulla lasciato da Gengis Khan: «Después, sólo hizo falta la avidez de la arena»… Ma ci sono anche le città (e le società) che hanno cercato di darsi un volto stabile, definitivo; che hanno rinunciato all'onestà degli specchi e dell'ambiguità. Sono città morte perché mai nate: quelle fatte di sole muraglie; quelle abitate da gen-

te che sa solo stare alla finestra; quelle dalle porte che danno tutte solo sulla parte posteriore delle case: quelle dove nessun né fa né ti dice niente, ma dove per questo nessuna donna ti farà mai innamorare… L'ultima città è quella più amata: «Ella» è il suo nome, fatto di puro desiderio:

Esta es la amada,
la que dices más tuya
la que no cesa de hostigar tus sueños
la que todo el tiempo te requiere palabras.

¿Serías capaz de dibujar su mapa? (81)

Se in Campra la scrittura esprime la possibilità di ritrovare un percorso proprio e unitario attraverso il quale il poeta ricompone in sintesi a sé adatta l'incoerenza del mondo, in Palazzolo[2] – di contro – trovo il punto di massima durezza nell'espressione di una sfiducia radicale nei confronti di una qualsiasi forma di ristoro o di quiete, compresa quella provocata dalla parola poetica. Essa è lì per dire il dolore, che è permanente e irriducibile lacerazione fra io e realtà circostante. Questo è quanto mi restituisce una poesia come quella che segue, inedita e senza titolo:

Al bivio
della sorte
Di là (a destra?)
camminare in
punta di piedi
con le scarpe
in mano
nel silenzio
di una dissoluzione
che rasenta
l'oblio.
Di qua
A sinistra?
Un destino
sfuggevole
ramingo
pieno di parole
da inventare
Di qua le ombre
minacciose

[2] Sue poesie sono state pubblicate in *Ai confini del verso…* e in *A New Map…*

dell'idioma perduto.
Di qua
un buio
accecante e muto
Di là (a destra?)
I cani che abbaiano
in solitudine.

Come dicevo in apertura, la lingua scelta e praticata da Palazzolo dichiara – nella sua stessa materialità – la presa in carico inderogabile di una condizione di separatezza e solitudine le cui origini stanno nel trauma insuperato dell'esilio. Una precisa condizione storica, dunque, interviene nella poesia di Palazzolo: una condizione che evoca quella mancanza di privilegi di cui parlava Rosalba Campra nell'alludere, nel brano citato come *incipit*, agli erranti «por razones atroces», coloro i quali non possono concedersi alcun lusso di ristoro nella scrittura o nella lettura, totalmente vinti dall'esperienza propria, irrevocabile, inguaribile. Anche qui, resta emblematica un'altra poesia, di nuovo inedita e senza titolo, che spiega attraverso l'italiano la morte di sé attraverso la morte della propria lingua materna. La parola poetica non cura. Può incaricarsi solo di una minuziosa anatomia del dolore:

Lingua
Tradita abbandonata
Confusa
Lingua ingenua
Esplosiva
Rassegnata
Tana equivoca
Ferita impossibile
Abbagliante
Meccanica
Lingua
Rimossa
Che torna
Stanca
E vorace
Subdola
Nel ricordo
Miserevole
Lingua
Madre morta
Ripetuta
Sfuggente
Lingua

Erronea
Scarna
Pugnale
Del memore
Eterno
Disincanto

Ho attraversato con difficoltà universi poetici così variegati come quelli qui brevemente introdotti. Non si è trattato di una difficoltà di lettura: ognuno degli scrittori convocati è artefice di mondi così caratterizzati e pieni di stile e discorso che l'immersione in essi porta ad un accesso diretto al senso del loro dire. Complesso è stato riunirli in questo itinerario, proprio per la diversità dei modi della risposta poetica data alle diverse *vivencias.* Confido che i componimenti di volta in volta citati restituiscano con una certa intensità almeno aspetti della funzione della parola in ciascuno di essi.

Bibliografia citata

A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy. Los Angeles: Green Integer. 2007.
Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano. Ed. Mia Lecomte. Firenze: Le Lettere. 2006.
Campra, Rosalba. *Ciudades para errantes*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica. 2007.
———. *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en America Latina*. Pisa: Giardini. 1989.
Daniele Toffanin, Maria Luisa. *Dell'azzurro e d'altro*. Padova: La Garangola. 1998.
———. *Per colli e cieli insieme mia euganea terra*. Padova: Parco Regionale dei Colli Euganei. 2002.
———. *Dell'amicizia – My red hair*. Frosinone: Edizioni Eva. 2004.
———. *Fragmenta*. Venezia: Marsilio. 2006.
———. *Iter ligure*. Pisa: Edizioni ETS. 2006.
Oviedo, Rocío. 'Nadie'. *Entre las voces de la calle*. Madrid: Ediciones Gondo. 2000: 34.
———. 'Despertar'. *Del amor y del amigo, nostalgias*. Madrid: Ediciones Gondo, 2000: 25.
Perilli, Marco. 'Historia de la tijerilla agnóstica'. *Historia de la tijerilla agnóstica*. México: Editorial Ditoria. 2001: 19.
Rocco Contin, Federica. *Una ruja ta' seariis. Una ruga tra le ciglia*. Roma: Bulzoni. 2006.

LA ESCRITURA ENCUBIERTA DE MARÍA DE LAS MERCEDES SANTA CRUZ Y MONTALVO

Susanna Regazzoni*

Exilios

Hoy en día a María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852) se le considera la fundadora de la escritura de mujeres en Cuba, Mirta Yáñez a este próposito, en la antología de cuentistas cubanas *Estatuas de sal*, escribe: «La primera cubana que se aventuró a *mirar* fue la Condesa de Merlin. […] yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer» (30). Su figura y su obra, además, resultan importantes también dentro de los modernos estudios culturales, puesto que en sus libros se encuentra la visión del mundo habanero de la primera parte del siglo XIX, de la clase social de los ricos hacendados y de su sistema de valores a punto de desaparecer.

En La Habana la escritora vive su infancia y adolescencia, después se instala en Madrid para luego trasladarse a París, ciudad en la cual María de las Mercedes residirá hasta su muerte. La joven sufre su primer exilio al ser separada de su madre María Teresa, la cual viaja a España para no regresar jamás, dejando a la hija de pocos años. María Teresa, en Madrid, vive una existencia de cortesana, tiene otros hijos, mientras su marido vuelve a La Habana de vez en cuando para atender sus negocios y visitar a su hija. La niña crece con una bisabuela muy querida que la deja en una libertad absoluta, sin atender la educación. Por razones económicas, la destinan al convento y a una posible carrera religiosa. La rebeldía de María de las Mercedes es total e impotente. Sin embargo, al cabo de un tiempo, logra convencer al padre para que la lleve con él a Europa y de esta forma la joven va aprendiendo el lenguaje de la precaución y de las lisonjas.

El sentimento de abandono que provoca el alejamiento de sus padres ca-

* Università di Venezia Ca' Foscari.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

racteriza la primera parte de la vida de esta mujer, que se ve obligada a otra dolorosa desunión cuando, al fin, puede reunirse con su familia en Madrid, pero al mismo tiempo, se ve obligada a alejarse de la amada abuela –mamita– y de su país tropical. Un nuevo exilio se produce cuando toda la familia huye de Madrid perseguida por las tropas españolas. El sentimento que permanece a través de todos estos destierros es la añoranza hacia la tierra natal que constituye tema recurrente en la narrativa de la futura escritora.

Junto con el discreto uso del tema exótico, tan popular en el gusto romántico de la época, especialmente hacia un público lector francés, la nostalgia de la patria lejana se constituye eje central de la obra de la Condesa de Merlin, desde su primer libro *Mes douze premières années* (1831). Sus afectos y el recuerdo de los años de la infancia se dedican a la madre patria: Cuba, tema de su libro más conocido, *La Havane*[1]. París, sin embargo, es la ciudad donde la condesa va a transcurrir su existencia, ambiente que marca su formación y educación, el lugar de nacimiento de sus hijos y la ciudad que le entrega la fama de escritora.

Los dos ámbitos culturales y sus dos familias, la cubana de origen y la francesa de adquisición representan los mundos entre los que la mujer se divide y que condicionan también el punto o más bien los puntos de vista desde los cuales la Condesa de Merlin escribe. La ardua experiencia de aprender a ajustarse a las culturas de los distintos países en que a lo largo de su existencia la Condesa transcurre su vida, la entrenan a asumir una postura prudente y circunspecta a la hora de manifestar sus juicios, haciéndolo a través de una crítica sutil. A esto hay que añadir lo que Graziella Pogolotti considera:

> Malquerida siempre por su familia que la asume como una carga, por la madre que inclinará su preferencia hacia los hijos que crecieron junto a ella, en María de las Mercedes Santa Cruz se forma un sorprendente orgullo de su diferencia, una poderosa autoestima que le permitirá sobrevivir a todos los avatares y convertir en propios cuantos espacios le fueron concedidos (156).

El difícil conflicto con que la María Santa Cruz se enfrenta a la hora de presentar la realidad de un país colonial como Cuba, se resuelve en una escritura problématica, ambigua de gran interés hoy en día a la hora de examinar las estrategias de escritura que la autora emplea para poder unir a tantas perpesctivas diversas también la suya, la de una mujer dividida entre dos mundos, divi-

[1] Del mismo libro hay varias ediciones. El original, en francés constituido de 36 cartas; la traducción española, autocensurada, del mismo año, que presenta sólo 10 cartas; la traducción española completa del original: Bacardí.

dida también entre la necesidad de expresar sus ideas y la prudencia que ha venido adquiriendo desde su infancia abandonada.

Una mirada oblicua

La Condesa de Merlin en su obra más famosa, *La Havane*, presenta una serie de explicaciones muy variadas a su deseo y necesidad de escritura que presuponen una capacidad de expresar juicios y opiniones con miramientos y cuidados. Entre éstos se advierte una intención programática que se debe al propósito reformista de proyectos alentados en la Isla por un sector significativo de la sociedad cubana, en la que de alguna forma la escritora participa desde la distancia. La historia de la obra resulta importante a la hora de entender los sucesos relacionados con la política de Cuba y los muchos cuidados y tensiones que se interrelacionaban en el gobierno de esta colonia junto con las conveniencias del grupo de intelectuales cubanos pertenecientes a la oligarquía de la Isla[2].

Su pensamiento raramente se expresa directamente sino que a menudo parece fruto de distintas fuerzas de atracción que a la vez ejercen su poder, por esto su escritura es de difícil colocación ideológica, más bien se caracteriza por una mirada oblicua que vaga en busca de sus razones históricas.

Libro original, en *La Habana* se entrecruzan intereses políticos, económicos e ideológicos distintos. La nostalgia y el recuerdo de la patria lejana mueven el primer deseo de escritura junto con la moda de tierras exóticas frecuente en la narrativa romática para un público europeo, siempre presente en toda la producción de la Condesa, que motivan la elección de un género. Hay que pensar también en la ya citada influencia de algunos intelectuales cubanos como Domingo del Monte y Antonio Saco, viajeros a Europa que visitaban la Condesa en su salón parisino, quienes son los que de forma encubierta empujan a escribir sobre la Isla e informan sobre algunos argumentos centrales de la narración a María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo. Es importante, además, recordar a la familia de origen de la escritora, constituida por los más destacados y potentes hacendados cubanos, propietarios de esclavos; familia hacia la cual ella tenía que mantener una actitud de respeto y cautela por su necesidad de

[2] De este tema me he ocupado directa e indirectamente en muchas ocasiones y por esto no puedo evitar remitir a algunos de mis trabajos sobre el argumento. Cfr. Regazzoni, 'Romanticismo y anticolonialismo en la Condesa de Merlin y Gertrúdis Gómez de Avellaneda'. *Storie di fondazione. Storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, 'Viajeras al (en el) Nuevo Mundo'.

ayuda económica que condiciona su ideología hacia uno de los temas centrales: el candente problema de la esclavitud.

Por todas estas razones, en su suprema precaución, la escritora elude toda crítica directa y trata siempre de sujetar su deseo de libertad de pensamiento bajo el dominio de la convivencia, de decir sus verdades con las precauciones de una mujer juiciosa, razonadora, con ideas propias, mucho más de las que parecería a simple vista, ideas que se han ido arraigando sólidamente a lo largo de una existencia muy variada, con la adquisición de una cultura iluminista y de contactos con los intelectuales ilustrados, destinatarios de sus cartas, como por ejemplo la famosa carta XX del texto completo, relativa a la esclavitud y dirigida al Barón Charles Dupin, reconocido antiesclavista. En este difícil ensayo, la escritora se coloca en el centro de la polémica y participa en ella al dirigirse a una personalidad al centro de la lucha en contra de la propiedad de personas. Este destinatario dignifica y otorga importancia a las palabras de la autora.

El incipit de esta misiva es ejemplar de los recursos retóricos de la escritora:

> No se enoje usted conmigo, criolla curtida, educada en las ideas perniciosas en las que los intereses están unidos a los principios de la esclavitud; escuche usted mis reflexiones imparciales y si luego me condena me rendiré ante usted con toda humiltad y pediré perdón para mi corazón, siempre a favor de un amor de por la justicia que me pueda llevar a equivocarme, pero no a destruir la generosa piedad que abriga un alma de mujer.
> Nada más justo que abolir la trata de negros; pero nada más injusto que la emancipación de los esclavos. Si la trata es un abuso de fuerza que indigna, un atentado contra el derecho natural, la emancipación sería una violación de la propiedad, de los derechos adquiridos y consagrados por las leyes, una verdadera expoliación (Merlin 1981: 154).

Sobre el argumento se ha escrito mucho, destacando especialmente su actitud mediadora entre puntos de vista distintos que van de la defensa de la trata de esclavos a una contradictoria oposición a la esclavitud. A este propósito, Adriana Méndez Rodenas subraya su ambivalente interpretación, afirmando: «Merlin's text is never ideologically 'settled', but rather wavers as if in search of its own source of grounding as historical argument» (162).

La escritura estratégica

El viaje de la Condesa va del 13 de abril de 1840 al 19 de julio del mismo año, según las fechas que se indican en las cartas que forman y constituyen *La Havane*, la primera publicación relativa sale después de pocos meses en la «Revue

des Deux Mondes», se trata de la citada carta sobre la esclavitud, *Les esclaves dans les colonies espagnoles* publicada en el abril de 1841 (Méndez Rodenas 294). El libro, compuesto por las 36 cartas, se publica en 1844 y si se considera que la primera guerra de independencia lleva las fechas de 1868-1878, las afirmaciones de la escritora se inscriben en otro cuadro político.

La obra se coloca dentro de la tipología de los libros de viajes del siglo XIX escritos por mujeres que, desde los márgenes de la historia, intentan tomar parte en la creación de la nación. Éstas quieren asimismo dejar un testimonio de su experiencia y ampliar el concepto de historiografía para incluir la escritura de textos más bien privados como cartas, memorias, diarios, relaciones de viaje y desde allí poder participar en el debate político. Desde estos géneros literarios periféricos, y por esto aceptados a pesar de ser escritos por mujeres, las escritoras empiezan a opinar en los asuntos que por tradición pertenecen al mundo de los hombres, como los relativos al enfrentamiento, en este caso, entre una ideología colonialista y su contrario. Sin embargo a estos libros no se les otorga la misma importancia que a los de los hombres, *Facundo* de Sarmiento, p.e., presenta una autoridad histórica con respecto al destino cultural del país relatado que ninguna obra de escritora podrá nunca igualar, más allá del contenido de la misma. La Condesa de Merlin es bien consciente que sus memorias no podían lograr la misma atención e importancia que las de los autores varones, sin embargo considera necesario participar en la discusión para expresar su pensamiento.

Desde las dedicatorias del libro, una al gobernador de la Isla Capitán General O'Donnell, y la segunda a sus compatriotas, la Condesa decide entrar en la discusión nacional y producir un lenguaje para entrar en ese debate. En la primera, la autora, detrás de su condición de mujer, implícitamente compartiendo la opinión común de la menor valoración de un juicio femenino, expresa una enérgica petición de mejoría en el gobierno de la Isla, afirmación encubierta detrás de su pertenencia al género y por lo tanto expresión sentimental. Importante es el destinatario de máxima autoridad que realza la opinión de quien escribe:

> Permitidme, General, que ponga bajo vuestra égida protectora esta obra concebida por el sentimiento patriótico de una mujer a la que sólo ha inspirado el deseo ardiente de ver feliz a su país.
> Al descubrir sus males a la Metrópoli e indicar los remedios para combatirlos, apelo a vuestra alma generosa. El poder que reside en vuestras manos puede convertirse en áncora de salvación. Gobernador General de La Habana, sed habanero, General; reformad las leyes, obtened una representación nacional para la Isla, mitigad vos mismo legalmente la dictadura de jefe supremo, y añadiréis nuevos laureles a aquellos tan bien merecidos, que vuestra valentía ha conquistado. Las virtudes cí-

vicas, general, valen tanto como los sacrificios militares, y la gloria de haber dado vida moral y prosperidad al más bello país del mundo, no es menos digno de admirar que las más grandes hazañas del guerrero. La vida no es solamente presente, es porvenir, reside en el bien que se ha hecho y es testimonio de nuestro paso por la tierra; es esta la verdadera inmortalidad que os está reservada. En cuanto a mí débil mujer, mi vida está en mi fe. Tengo fe en vos, mi General; en vuestro nombre, en vuestra reputación de bondad, de valor y de honor pongo mi esperanza, y en esto reside mi fuerza y la recompensa de mis desvelos (*La Habana*: 7).

En la segunda dedicatoria a sus compatriotas, la autora se muestra, como es debido, más emotiva y al mismo tiempo, el texto resulta ser un magnífico ejemplo de retórica donde, junto a la declaración de un fuerte sentimiento de pertenencia que le confiere el derecho a expresar sus reflexiones, se encuentra una confesión de espontaneidad muy distante de la realidad efectiva, caracterizada por una intencionalidad patente, determinada por una selección de destinatarios específicos e importantes que a lo largo de las 36 cartas, como se ha observado en la primera dedicatoria, aumentan la atención con que hay que leerlas:

A mis compatriotas
Os dedico este libro […]. Está impregnado de vuestros recuerdos y consagrado a nuestra madre común; respira amor por nuestra raza, por nuestro clima sin igual, por nuestra tierra bendita y por nuestras costumbres dulces.
Francia mi madre adoptiva, no ha cambiado en nada mis sentimientos, mi ardiente amor por mi país; es ella la que os trae hoy como un homenaje religioso, el tributo de su experiencia, el fruto de su civilización. Hasta ahora Europa, tan orgullosa de sus artes y de sus leyes, ha desconocido o ignorado demasiado a nuestra Reina de las Antillas, sus recursos, sus riquezas y el lugar que debe ocupar en la historia de la América Meridional.
Hija de La Habana, me siento feliz de exponer a España las necesidades y los recursos de su colonia, de decirle que una parte de su opulencia y de su bienestar dependen de los cuidados generosos que conceda a esas tierras lejanas, y del desarrollo fácil y enérgico que delegar en adelante a sus facultades, mantenidas por largo tiempo cautivas. […] es un deber sagrado indicarle a mi país las mejoras que lo elevarán entre los pueblos civilizados, al rango que Dios le ha acordado por las maravillas de su suelo y la inefable belleza de su clima.
He escrito estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor, sin pensar más que en reproducir con fidelidad las impresiones, los sentimientos y las ideas que nacen de mis viajes. No he ocultado nada, ni la situación social que he observado en la América del Norte, situación amenazadora para los Estados de Washington y para Europa, que quiere seguirlas y dejarse arrastrar por ella, ni lo que a nosotros, habaneros, pueda faltarnos para ser una de las más poderosas y sobre todo de las más felices naciones del mundo. […] Jamás he indicado un mal sin señalar a la vez un remedio; aquí disimular hubiese sido un peligro, la sinceridad es un homenaje.¡Que mis esfuezos sean útiles¡ […] No he buscado la gloria de escribir bien, no deseo

> más que la felicidad de servir a mis bien amados compatriotas, en este camino de progreso que habéis emprendido y que estáis llamados a recorrer un día, de la manera más brillante (*La Habana*: 7-8).

Se trata de unas afirmaciones interesantes a la hora de examinar toda la obra, puesto que, como ocurre a menudo, en la dedicatoria se encuentra el 'pacto de lectura' entre la narradora y su público, donde ella expresa las modalidades con las que, a su juicio, hay que leer el texto.

Cuba, junto con Puerto Rico, en la época de la Condesa mantiene su condición de país colonial en un continente de naciones independientes. Las razones de esta irregularidad son de distinto tipo, sobre todo políticas pero también culturales. Come se sabe los mismos cubanos –o más bien la oligarquía–, hasta medidos del siglo XIX, no tienen una clara consciencia de independencia, e intereses económicos determinan un freno hacia una franca lucha para separarse de la madre patria.

Las dedicatorias se reparten entre una apelación a la máxima autoridad de la Isla a quien se le exige «protección» y una declaración a sus compatriotas, en la primera ruega por una mayor justicia en la administración del país y en la segunda ofrece su apoyo a la solicitud de una mayor participación en el gobierno de Cuba. La escritora, sin embargo, trata eludir toda crítica inmediata y restablece en sus comentarios una relación directa con la autoridad, en este caso se trata del gobernador de Cuba, el general O'Donnell, el futuro responsable de una de las represiones más crueles de la historia del país, la efectuada a la rebelión de esclavos de 1844 denominada «de la escalera»[3].

El destinatario previsto es, por una parte, el lector francés, que es el principal adquiriente de sus libros y, por otra, la oligarquía cubana a la que pertenecía su familia de origen, de la cual la Condesa esperaba poder lograr una ayuda económica. En conclusión nada ha sido dejado a la improvisación y las dos dedicatorias resultan ser una expresión magistral de difícil compromiso entre intereses y lectores distintos.

El aprendizaje de transacciones es algo que la Condesa de Merlin asumió desde su infancia cuando se le obligó a entrar en un colegio de monjas para adquirir una educación ausente en sus primeros años de absoluta libertad junto con su abuela; asimismo la necesidad de actuar a través de negociaciones continúa en su experiencia española, cuando de repente se encuentra en otro mun-

[3] En realidad como explica Domingo Figarola Caneda en su fundamental obra, la Condesa no conoció al General O'Donnell, puesto que en 1940, durante su viaje a La Habana, O'Donnell todavía no había sido nombrado gobernador de la Isla; además hay que añadir que la represión de la 'Conspiración de la Escalera' aconteció en 1844, pero unos meses después de la publicación de *La Havane*.

do donde su personalidad resulta extraña y ella rápidamente aprende un modo de comportarse distinto, conforme con la sociedad donde se encuentra, mecanismo que vuelve a repetirse una vez instalada en París.

El rol que la escritora asume es el del típico papel femenino de mediadora al inventarse una visión mucho más positiva de la real, para suavizar la implícita crítica a la incapacidad de gobierno de la madre patria por una parte y las injusticias y sufrimientos que padecen los criollos, por otra. La posición de mediación es la de muchas otras escritoras de la época, en este caso específico se añade el esfuerzo para superar la contradictoria separación que hay entre la cubana Mercedes Santa Cruz y la francesa Condesa de Merlin; en efecto la autora establece un puente entre la distancia que separa Cuba de España desde su experiencia de francesa. Sin embargo su obra presenta un protonacionalismo en la narración del género costumbrista, adoptado en algunas partes de las cartas, ya tipificado por la tertulia del grupo que se reúne alrededor de Domingo del Monte, y al final resulta ser lo que Homi Bhabha define como «colonial hibrid», que se debate entre su adhesión a las leyes del país colonizador y su identificación con la colonia, tierra de su infancia criolla.

También se puede recordar el recorrido presentado por Franz Fanon en *Les dannés de la terre*, cuando al estudiar –en aquel entonces– el llamado Tercer Mundo, se examina el proceso de liberación de los pueblos africanos y se especifican tres etapas; en un primer momento el intelectual colonizado demuestra la capacidad de asimilación acrítica de los modelos impuestos por el colonizador; en un segundo tiempo, en cambio, recobra la memoria de la infancia y del mundo de los afectos y de los recuerdos del pasado, empezando a alejarse de la cultura impuesta para, en fin, comenzar su lucha por la emancipación cultural y la construcción de una identidad nacional.

En la Condesa de Merlin se encuentran parte de las características que definen las tres etapas; ella asume el difícil papel de mujer que sin perder nada de su feminidad intenta salirse del espacio concedido a su género, participar en la discusión sobre la condución de una colonia desde dentro y al mismo tiempo desde fuera de su condición de colonizada.

Como se ha escrito en otra ocasión (Regazzoni. 'La Condesa de Merlin entre dos mundos…') la Condesa de Merlin se encuentra a manifestar su opinión entre el rol eurocéntrico de colonizador y el americano de colonizado, en una difícil reconstrucción del yo, conquistando el lenguaje del conocimiento oficial sin por ello identificarse completamente con su ideología. La autora marca así una diferencia y una distancia en el espacio cultural en que se coloca, espacio de frontera entre dos mundos: Europa y America. Desde su espacio marginal se presenta alternativamente como europea y/o americana buscando una difí-

cil traducción de los dos códigos; de esta manera su «yo» representa la compleja condición de una cultura femenina en la que luchan corrientes opuestas de resistencia y de aceptación del régimen dominante.

Bibliografia citata

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge. 1994.
Condesa de Merlin. *Mes douzes premières années*. Paris: Gautier-Laguionie. 1831.
———. *La Havane*. París: Librairie d'Anjou. 1844.
———. *Viaje a la Habana* (1844). La Habana: Librería Cervantes. 1922.
———. *La Habana*. Tr. Amalia E. Bacardí. Madrid: Cronocolor. 1981.
———. *Viaje a La Habana*. Edición de María Caballero Wangüemert. Madrid: Verbum. 2006.
Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Ed. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. La Habana: Ediciones Unión. 1996.
Figarola Caneda, Domingo. *La Condesa de Merlin, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo. Estudio bibliográfico e iconográfico, escrito en presencia de documentos inéditos y de todas las ediciones de sus obras. Su correspondencia íntima* [1789-1852]. Paris: Éditions Excelsior. 1928.
Fanon, Franz. *Les dannés de la terre*. París: François Maspéro Éditeur. 1961.
Méndez Rodenas, Adriana. *Gender and Nationalism in Colonial Cuba*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press. 1998.
Pitzorno, Bianca. *Le bambine dell'Avana non hanno paura di niente*. Firenze: Il Saggiatore. 2006.
Pogolotti, Graziella. 'Las precauciones de una Condesa'. *Mujeres Latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. Ed. Luisa Campuzano. La Habana: Casa de las Américas y Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 1997: 153-158.
Regazzoni, Susanna. 'Romanticismo y anticolonialismo en la Condesa de Merlin y Gertrúdis Gómez de Avellaneda'. *Rassegna Iberistica*, 75-76 (septiembre 2002): 3-12.
———. 'La Condesa de Merlin entre dos mundos: la escritura del espacio marginal'. *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos*, 03 (2007): 119-134.
———. *Storie di fondazione. Storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento.* Roma: Bulzoni. 2005.
———. 'Viajeras al (en el) Nuevo Mundo'. *Rassegna Iberistica*, 87 (abril 2008). En imprenta.

LA DONNA ARGENTINA E LA SCRITTURA

Federica Rocco*

Per affrontare il tema della donna argentina e la scrittura mi servirò dell'esempio di due scrittrici: Syria Poletti (1917-1991)[1] e Alejandra Pizarnik (1936-1972)[2], le quali trasferiscono nelle loro produzioni letterarie la difficoltà di essere donne che vivono di e per la scrittura. Inoltre, sebbene differenti per età, stile e scelta letteraria, entrambe sono accomunate da alcune coincidenze personali – l'essere e il sentirsi straniere, diverse –, e professionali – iniziano a pubblicare negli anni Cinquanta e raggiungono la maturità artistica negli anni Sessanta e Settanta –. Sia Pizarnik, sia Poletti appartengono all'alluvione immigratoria che si riversa in Argentina tra i secoli XIX e XX: i genitori russo-polacchi di Pizarnik giungono nel 1933 (e Flora Alejandra nasce nel 1936), mentre Syria Poletti arriva nel 1938[3].

Dal punto di vista letterario, gli anni Trenta e Quaranta sono quelli in cui la produzione argentina subisce un impulso fortemente innovativo e sperimentale, poiché – come scrive Serafin – si accantona

> […] il tema regionale, connesso all'individuazione di valori autoctoni, specifici della natura e della cultura originaria [e] si afferma sempre più la problematica cittadina, dovuta alla crescente ondata migratoria che, dall'interno del paese e dall'estero, si riversa soprattutto su Buenos Aires (*Scrittura come nuovo inizio…*: 40).

Si tratta altresì di anni nei quali solamente un'*élite* altoborghese può concedersi il lusso della creazione letteraria. Tuttavia, sebbene all'interno della classe dominante lo spazio d'azione e di pensiero riservato alle donne sia minimo,

* Università di Udine.

[1] Per un approfondimento riguardante l'autrice italo-argentina e gli apporti friulani alla letteratura argentina cfr. Serafin.

[2] Tra gli studi italiani dedicati alla poetessa argentina cfr. Rocco.

[3] Riguardo all'immigrazione in Argentina cfr. Devoto.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

tra le sue fila troviamo alcune delle figure femminili che più hanno determinato lo sviluppo e la diffusione della cultura argentina dell'epoca.

Mi riferisco all'influenza di Victoria (1890-1979) e di Silvina (1903-1994)[4] Ocampo, le quali, ognuna a suo modo, aprono nuovi spazi alla scena letteraria sudamericana, in cui compaiono finalmente anche le donne. Nel 1931 Victoria Ocampo fonda la rivista letteraria *Sur* da lei finanziata e diretta fino al 1970, mentre nel 1937, Silvina dà alle stampe il suo primo compendio di racconti: *Viaje olvidado*.

Attiva a Buenos Aires, *Sur* è la più importante rivista letteraria latinoamericana del XX secolo anche perché funge da tramite culturale tra le Americhe e l'Europa. Grazie ai contatti personali di Victoria Ocampo, vi collaborano, infatti, sia americani, sia europei interessati alle Americhe (del Nord e del Sud)[5]. Si tratta di un'esperienza che determina l'andamento della cultura argentina tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, mediante la diffusione delle opere degli autori appartenenti al suo cenacolo, quali Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o la stessa Silvina Ocampo (Gramuglio 27 e ss.)[6].

[4] Per un approfondimento sull'opera di Silvina Ocampo cfr., tra gli altri, Ulla, Perassi, Espinoza-Vera.

[5] Associata alla rivista si fonda la casa editrice omonima – la Editorial Sur – che promuove la pubblicazione delle opere dei romanzieri e dei critici argentini e internazionali dell'epoca. Tra gli autori promossi figura anche Silvina Ocampo. Inoltre, la stessa Victoria Ocampo pubblica numerose opere, tra le quali ricordiamo i sei volumi dell'autobiografia, i dieci volumi dei *Testimonios*, alcuni saggi critici dedicati a figure letterarie di spicco e le traduzioni da diverse lingue di alcuni dei capolavori della letteratura del Novecento. Cfr. Paz Lestón e King.

[6] Tra i collaboratori più assidui della rivista si segnalano, inoltre, i nomi di Juan Rodolfo Wilcock, Olivero Girondo, José Bianco, H.A. Murena, Guillermo de Torre, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Waldo Frank, Jules Supervielle, Drieu de la Rochelle. Per quanto riguarda le caratteristiche dei collaboratori stranieri, Gramuglio ne segnala tre tipi o profili: «aquellos que interesaba introducir y traducir por su novedad o su relevancia no solamente literaria, como D.H. Lawrence o Virginia Woolf; los que sostenían posiciones políticas pacifistas y antifascistas afines a las del grupo, desde Adolf Huxley hasta Jacqueline Maritain; los que pertenecían a esa categoría de visitantes extranjeros tan productiva para la literatura argentina que llamamos genéricamente 'los viajeros culturales'. Desde Ansermet hasta Roger Caillois, pasando por Drieu la Rochelle, Métraux y Alfonso Reyes, estos 'viajeros' desempeñaron un papel fundamental: aportaban la perspectiva necesaria de la mirada del otro para la comprensión de lo propio, algo casi consustancial a la concepción de la cultura implicada en el proyecto de *Sur*. Entre esos viajeros, los más resonantes fueron Ortega y Gasset, Waldo Frank y Hermann Keyserling» (33). Sebbene la rivista appartenesse spiritualmente al gruppo di scrittori che vi partecipavano, materialmente *Sur* apparteneva a Victoria Ocampo, la quale intratteneva una fitta rete di relazioni personali con alcune tra le più importanti figure della cultura nazionale e internazionale del XX secolo (oltre ai succitati C.G. Jung, Tagore, Malraux, ma anche Gabriela Mistral). Cfr. King 14.

Sebbene incompresa o ignorata dalla critica fino alla fine degli anni Ottanta, l'opera di Silvina Ocampo, basata sulla ricerca di metodi capaci di sorreggere un universo di ossessioni tutte al femminile, dà origine a un lignaggio letterario che si manifesta, a partire dagli anni Sessanta, nelle tematiche e nelle forme composite di molte scrittrici argentine (Drucaroff 462-463)[7].

Imprescindibili per capire l'andamento delle proposte artistiche non solo femminili dell'epoca, le figure di Victoria e di Silvina Ocampo sono direttamente e indirettamente vincolate alla vita di Pizarnik e di Poletti, entrambe ospitate dal circolo letterario 'gestito' dalle aristocratiche sorelle[8].

Le prime pubblicazioni di Poletti e di Pizarnik risalgono agli anni Cinquanta, mentre il decennio Sessanta-Settanta le vede tra le protagoniste della scena culturale argentina. I due romanzi che rendono celebre Poletti – *Gente conmigo* ed *Extraño oficio* – si pubblicano rispettivamente nel 1960-61[9] e nel 1971. Negli stessi anni Pizarnik raggiunge la maturità poetica con i compendi *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *Infierno musical* (1971), grazie ai quali la scrittrice ottiene il successo del pubblico e della critica, nonché l'assegnazione della borsa di studio della Fondazione Guggenheim (1969). Inoltre, nel 1971, l'autrice pubblica un'opera in prosa dal titolo *La condesa sangrienta*[10].

Gli anni Sessanta e Settanta sono anche quelli in cui le arti plastiche, la musica, il cinema, il teatro, la letteratura e la saggistica ispano-americana si diffondono oltre i confini continentali. In Argentina l'impulso all'internazionalizzazione coincide con l'introiezione, nell'immaginario identitario nazionale, delle figure legate all'immigrazione. Tuttavia, nonostante l'innegabile dimensione politica delle vicende personali, fino agli anni Settanta, l'essere o il sentirsi diverso non è un problema sociale, storico o politico di cui le scrittrici devono occuparsi, tanto più che, in quegli stessi anni, l'universalità della rinnovata proie-

[7] Silvina Ocampo riattualizza l'estetica ottocentesca del racconto realista psicologico o fantastico, o poliziesco, o gotico. Ironica, distaccata e implacabile, la scrittrice esibisce impunemente un linguaggio che rifiuta la perfezione al fine di produrre dei racconti stranianti resi inquietanti dalla perversione e dalla crudeltà.

[8] Ci sembra interessante segnalare che Pizarnik e Silvina Ocampo sono anche legate da un'amicizia intima: la Ocampo è una delle persone contattate telefonicamente da Pizarnik il giorno prima della sua morte. Cfr. Iglesias e Arias 103 e ss.

[9] Sia la vita, sia l'opera della scrittrice friulano-argentina manifestano alcune discrepanze nella datazione. Cfr. Rocco, 'Produzione letteraria argentina…'.

[10] *La condesa sangrienta* – l'unico testo in prosa pubblicato in vita da Pizarnik –, è stato tradotto in italiano e pubblicato nel 2005 a cura di Francesca Lazzarato presso i tipi della Playground di Roma con il titolo di *La contessa sanguinaria*.

zione cosmopolita latinoamericana decade con la violenta militarizzazione della scena politica.

Se il campo delle lettere riserva ancora poco spazio alle proposte femminili, quasi completamente ignorate dalla critica, diverso è, invece, l'atteggiamento delle lettrici che reclamano una narrativa nella quale identificarsi. Il modello socio-culturale patriarcale imposto dal maschio scricchiola e la donna, sebbene non ne sia ancora completamente svincolata, lo affronta mediante un punto di vista alternativo, uno sguardo obliquo che permette di promuovere tematiche personali e collettive che finiscono per rinnovare il panorama letterario argentino.

Le scrittrici che pubblicano negli anni Sessanta e Settanta, molte delle quali vincolate alla protesta e alla contestazione femminista, si interessano alla questione femminile attraverso le problematiche biologiche, sociali, culturali e politiche che condizionano l'inserimento della donna nelle relazioni di potere (Lojo 21). Syria Poletti, ad esempio, si ribella alla rassegnata emarginazione culturale che affligge le donne del Nordest italico e sfida ubbidienza e sottomissione mediante la scelta di vivere della propria scrittura.

L'emancipazione dalla società patriarcale, la parità e l'uguaglianza tra i sessi sono per Poletti concetti impliciti alla necessità di liberarsi da quelle strutture arcaiche e prettamente maschiliste che riservano l'azione e il dominio all'uomo, destinando il gentil sesso all'attesa e al lavoro obbediente. Emarginate dagli emarginati, le donne di Poletti si emancipano dalla plurisecolare sottomissione, lasciano la terra natia e cercano altrove un lavoro e un riconoscimento che le faccia sentire alla pari degli uomini. D'altronde, la stessa Poletti ha abbandonato il Friuli dell'infanzia in cerca di un riscatto sociale, familiare, professionale ed affettivo impossibile nella 'Piccola Patria'.

La scrittrice friulano-argentina racconta l'emarginazione nei suoi diversi aspetti – fisici, psicologici, culturali, socioeconomici – e propone un itinerario di superamento che si rivela una sfida umana e narrativa: al fine di emanciparsi dal passato ed essere accettata nella propria marginalità e differenza, Syria Poletti affronta, accetta, comprende e supera l'abbandono e l'emarginazione mediante la scrittura, soprattutto narrativa, che si occupa del femminile a partire dalla *differenza* collocata nell'elemento biologico-materno e nelle sue varianti affettive. Non a caso, l'impegno della vita reale si riflette nel curioso mestiere della protagonista del romanzo *Extraño oficio*. Si tratta, infatti, di un'attività – imparentata con l'arte e con l'amore – che si rivela solamente nella magia e nell'unicità dell'infanzia e dell'adolescenza: la «scrittura (e lettura) per conto terzi». Lo strano mestiere permette a nonna e nipote del romanzo di condividere il segreto della vita altrui e, al contempo, offre a Poletti la possibilità di conciliare, grazie alle vicende dei personaggi fittizi, il passato con il presen-

te, lo sradicamento con l'assimilazione, la vita contadina con la vita letteraria, il Friuli con l'Argentina.

Diverso è il percorso di Alejandra Pizarnik, per la quale essere figlia di stranieri significa innanzitutto una spasmodica ricerca linguistico-identitaria, un'ossessione nei confronti di una sua presunta incapacità che la induce a divorare i classici della letteratura spagnola e universale. La sua vita si con-fonde deliberatamente con la letteratura, con la necessità di vivere della scrittura – propria e altrui – al fine di trovare la parola poetica perfetta per raccontarsi e per salvarsi. Tuttavia, è nella prosa che Pizarnik manifesta le inquietudini relative al mestiere di scrivere, a partire dalla glossa biografico-romanzesca de *La condesa sangrienta* (1971).

Ri-scrittura di un'opera omonima della surrealista francese Valentine Penrose del 1963, anche *La condesa sangrienta* di Pizarnik ripercorre la traiettoria esistenziale di Erzébet Báthory, la nobildonna ungherese che uccide più di seicento giovani al fine di conservare immutate bellezza e giovinezza. L'ibridismo formale del testo conferisce alla ri-scrittura pizarnikiana un'ambiguità che alimenta la perversione sado-masochista della protagonista e che rinvia alle interpolazioni tra la vita della biografa e quella della biografata[11].

La narrazione pseudo-fittizia ruota attorno alla figura storica della contessa, relegata a vivere nel proprio castello dal quale non esce e non uscirà mai. Ciò si rivela una sorta di ritratto dell'artista prigioniero nel labirinto della scrittura, una metafora allucinata della creazione letteraria, un'allegoria del dramma della scrittura al femminile (Negroni 25 e ss.). *Alter ego* dell'autrice, anche la nobildonna sanguinaria è immobilizzata in quell'ordine socio-culturale di stampo patriarcale che considera l'espressione artistica femminile come la perversione sado-masochistica della femminilità.

Tuttavia, le pagine che meglio rappresentano il tormentato rapporto di Pizarnik con la scrittura sono quelle dei diari intimi, dei quali una selezione, basata sulle disposizioni della poetessa, è stata pubblicata nel 2003 da Ana Becciu.

Lontana dal rappresentare un mero rifugio della creatività femminile privata degli altri modi dell'espressione letteraria, la scrittura diaristica di Pizarnik è narcisistica ed egocentrica e si focalizza sulla necessità di costruirsi un'identità

[11] Ci sembra interessante segnalare che la glossa biografico-romanzesca di Pizarnik, oltre ad utilizzare una certa crudeltà che rimanda al fantastico rioplatense di Silvina Ocampo, rinvia sia alle opere di Sade e di Masoch, sia alle interpretazioni critiche delle stesse proposte dalle autorevoli voci di Gilles Deleuze e di Maurice Blanchot che la scrittrice argentina poteva aver letto e studiato.

nella scrittura. Essa contiene la con-fusione tra il mestiere di scrivere e il mestiere di vivere e, come avviene per gli amati modelli e predecessori – Kafka, Woolf, Mansfield, Pavese, Gide –, funziona da serbatoio di progetti futuri, da ricettacolo di ogni aspirazione ed ispirazione, da contenitore di citazioni e di rimandi relativi alle preferenze letterarie e ai progetti creativi ed esistenziali della sua scrittura-vita.

Instancabile lettrice, Pizarnik trasforma la parola scritta in uno dei temi fondamentali dei suoi diari, in cui si possono leggere alcune delle riflessioni più acute e sofferte riguardanti la creazione anche come terapia di salvezza. Ad esempio, la presenza di problematiche relative all'appartenenza al genere femminile si manifesta mediante il confronto con una normalità che la scrittrice percepisce come estranea e che, come tutto ciò che appartiene e riguarda la *realtà esterna*, non influenza la sua scelta di vivere di e per la letteratura. Pizarnik considera assurda la vita delle altre donne e la rifiuta poiché sottrae tempo alla creazione artistica (163 e ss.). Ciò nonostante, si sente a disagio e, a volte, immagina le ragioni che l'hanno indotta a preferire la scrittura al modello femminile preconfezionato.

L'oscillazione tra il dover essere e il voler essere non intacca mai del tutto la lucidità con cui essa si percepisce diversa dalla maggior parte delle altre donne. Intuendo che i motivi della sua differenza radicano nella scrittura, nel 1962 annota nel diario le seguenti riflessioni:

> Creo que mi aspecto físico es una de las razones por las que escribo: tal vez me creo fea y por ello mismo eximida del exiguo rol que toda muchacha soltera debe jugar antes de alcanzar un lugar en el mundo, un marido, una casa, hijos (265)[12],

per poi aggiungere poco dopo:

> No obstante, cuando leo y escribo con ganas, mi vida no me parece pobre. Todo lo contrario. Lo que me hace sentir pobre e idiota es compartir el ritmo de la llamada «gente normal» (266).

Ad aumentare le differenze tra Pizarnik e gli altri da un lato e la consapevolezza della propria specificità dall'altro, si inseriscono le problematiche legate alla migrazione, quali, ad esempio, le ripercussioni identitarie, oltre che socio-storiche, della sua ascendenza etnica. Nel giugno del 1965 scrive Pizarnik:

[12] Al fine di evitare di considerare Pizarnik una donna complessata a causa di una sua supposta bruttezza, ci sembra interessante segnalare che il brano estrapolato dal suo diario prosegue nel seguente modo: «Pero, a veces, mirándome bien, veo lúcidamente que no soy nada fea y que mi cuerpo, aunque no intachable, es muy bello» (265-266).

> Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (397-398).

L'autrice vive la propria appartenenza etnica come un destino molto speciale e, nel suo caso, particolarmente smisurato (Pizarnik 433), da privilegiare rispetto alla nazionalità argentina con la quale non si sente a proprio agio, come afferma nell'annotazione dell'ottobre del 1967:

> Soy judía. De eso se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía. Este descubrimiento me obliga a impedir movimientos esenciales de mi naturaleza: buscar verdugos […] Y, no obstante, temo con un terror nuevo que esto sea una nueva trampa que me tiendo. Acaso quiero adjudicar a mi ser judío esta imposibilidad absoluta de entrar en la comunidad argentina que integro nominalmente (434).

Tuttavia, la vera differenza di Pizarnik risiede nel non poter accettare altra realtà all'infuori dell'arte (Pizarnik 120) e in un'idea di felicità che dipende e coincide con la più profonda delle sue inclinazioni: dedicarsi completamente ed esclusivamente alla lettura e alla scrittura. Nonostante essa finisca per confondere la letteratura con la vita, è innegabile che la sua scelta sia la stessa di Poletti, poiché la vera diversità non dipende dall'avvenenza, dalla perfezione fisica o dalla specificità linguistico-culturale, ma radica nella necessità di scrivere per vivere, esigenza che conferisce ad entrambe una medesima ascendenza: quella letteraria.

Bibliografia citata

Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2005.

Blanchot, Maurice. *Lautréamont e Sade*. Milano: SE. 2003.

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

Deleuze, Gilles. *Il freddo e il crudele*. Milano: SE. 1996.

Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2003.

Drucaroff, Elsa. 'Pasos nuevos en espacios diferentes'. *La narración gana la partida*. Ed. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 2000.

Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Editorial Pliegos. 2003.

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

Gramuglio, María Teresa. 'La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*'. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Ed. María Cecilia Vázquez e Sergio Pastormerlo. Buenos Aires: Eudeba. 2001: 27-45.

Iglesias, Jovita e Silvia Renée Arias. *Los Bioy*. Buenos Aires: Tusquets Editores. 2002.

Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta… Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.

King, John. 'Victoria Ocampo (1890-1979): Precursor'. *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnet Mc Guire. New Jersey: Zed Books. 1990: 9-18.

Lojo, María Rosa. 'Pasos nuevos en espacios habituales'. *La narración gana la partida*. Ed. Elsa Drucaroff. *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé. 2000: 19-48.

Negroni, María. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2003.

Paz Lestón, Eduardo. 'El proyecto de la revista Sur'. *Historia de la Literatura Argentina. Los proyectos de la vanguardia*. IV. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1980-1986: 289-312.

Perassi, Emilia. 'Silvina Ocampo: la ficción como mentira'. *Italia, Iberia y Nuevo Mundo*. Ed. Clara Camplani, Marjorie Sánchez e Patrizia Spinato. Roma: Bulzoni. 1997: 323-332.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen. 2003.

———. *La contessa sanguinaria*. Roma: Playground. 2005.

Rocco, Federica. 'Produzione letteraria argentina tra gli anni '40 e gli anni '90'. *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2005: 13-28.

———. *Una stagione all'inferno: Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venezia: Mazzanti. 2006.

Serafin, Silvana. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel* Cono Sur. Venezia: Mazzanti. 2006.

Silvina Ocampo, «La continuación» y otras páginas. Ed. Noemí Ulla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1981.

Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano. 1982.

SYRIA POLETTI: LA SCRITTURA DELLA MARGINALITÀ

Silvana Serafin*

Nominare il mondo al femminile

È ormai opinione consolidata che nel corso dei secoli la donna si è vista negare non solo la possibilità di espressione tecnico-scientifica, ma anche quella artistico-letteraria, più confacente alla sua creatività. Chi ha osato infrangere il tabù, ha dovuto superare ostacoli che il sesso forte – forte nella misura in cui occupa il potere – non ha mai conosciuto. Questo perché, esprimere o nominare il mondo al femminile, implica comunque parlare di linguaggio e di sapere, considerata l'intima relazione e il reciproco condizionamento che intercorre tra essi.

Il pensiero occidentale è caratterizzato da una dualità, in cui i due valori sono situati su piani diversi: l'uno è sempre positivo e l'altro sempre negativo. Tale dicotomia conduce ad una gerarchizzazione delle parti, dal momento che i poli positivi vengono associati ad altri positivi e quelli negativi ad altri negativi, rafforzando così la catena. Ciò spiega come nel binomio alto/basso, ad esempio, relazioniamo il primo termine a concetti quali superiore, divino, elevato, mentre associamo il secondo termine a idee quali inferiore, infimo, brutto. Lo stesso succede per la coppia destra/sinistra, dove col primo vocabolo si vuole intendere, in senso astratto, un qualcosa che è retto e giusto, invece col secondo si insinua un qualcosa di poco chiaro, sinistro appunto; l'elenco potrebbe continuare all'infinito.

La dicotomia, pertanto, è una verità inerente alla nostra cultura, è un fatto universalmente e storicamente riconosciuto, anche se non sono ancora del tutto chiare le cause che l'hanno determinata. Secondo la storica Gerda Lerner (238), probabilmente è stata proprio la divisione patriarcale dei sessi il punto di partenza della binarietà. In ogni caso, a prescindere dalle cause, rimane il fat-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

to che la nostra cultura è organizzata secondo un sistema binario, ad iniziare dal linguaggio, sua forma d'espressione più importante. Applicato ai sessi, esso genera contemporaneamente una gerarchia e una asimmetria, poiché l'uomo appropriandosi del discorso, del *logos*, della storia, assume la capacità di nominare il mondo, di ordinarlo, di configurarlo simbolicamente secondo il proprio modo di essere, di pensare e di sentire: di conseguenza mentre gli uomini occupano il polo positivo, le donne sono vincolate a quello negativo.

Tale posizione egemonica spiega come, nonostante si tratti di un sistema di pensiero binario, tutto si regga sull'Uno, sulla capacità significante del corpo virile, rifiutando o escludendo quanto sia dissimile o non si identifichi con esso, negando, cioè, ogni diversità o eterogeneità sino a ridurla al concetto degradante di *altro*. Riservando per sé il potere di dettare la ragione e l'azione, il soggetto maschile ha ridotto la donna a oggetto della scrittura, relegandola negli spazi periferici, attribuendole qualità quali l'intuizione e la passività e una predisposizione naturale al sacrificio e all'abnegazione. Una asimmetria interiorizzata a lungo da uomini e da donne, cioè dai destinatari del discorso stesso.

Ciò nonostante in tutte le epoche vi sono state personalità femminili che, prescindendo dalla relazione degli opposti, hanno vissuto e rappresentato il mondo secondo una prospettiva del tutto personale, il cui punto di partenza è la propria esistenza. Donne che invece di negare, rifiutare o escludere il corpo lo hanno rivalorizzato, amato e rispettato. Molte di esse sono rimaste nell'ombra dell'anonimato, lontano dalla società e nell' utilizzare la parola hanno percepito una nuova verità non solo individuale, ma anche sociale. Altre non hanno avuto timore di uscire allo scoperto; di fondamentale importanza sono alcune figure di spicco della letteratura ispano-americana, come la messicana Suor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)[1], la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) che inaugura il romanzo indianista[2] e la narrativa in difesa dei neri[3], la peruviana Clorinda Matto de Turner (1854-1909)[4] che si batte con

[1] Essa merita una menzione particolare in quanto tratta per la prima volta tematiche femminili – se non femministe *ante litteram* –. *La Respuesta a Sor Filoteta* (1691), definita da Bellini (137) «primo altissimo documento femminista» è un'appassionata difesa dell'intellettuale donna, mentre 'Sátira filosófica', una delle poesie più note, è un'accorata denuncia dell'opportunismo maschile per quanto riguarda la gestione del desiderio sessuale e della pretesa castità nelle donne.

[2] *Guatimozín, último emperador de México* (1846).

[3] *Sab* (1841).

[4] La tragedia dell'indio è narrata in *Aves sin nido* (1889). L'opera, considerata primo romanzo indigenista, è causa di costanti persecuzioni, in quanto l'accusa di collaborazionismo rivolta alle principali autorità locali dei paesi andini – il prete, il giudice e il latifondista – non può passare sotto silenzio. Critiche nei confronti dell'ineguaglianza sociale si trovano

accenti di vigorosa protesta per porre fine alla disumana situazione dell'indio, dando l'abbrivo al filone del romanzo indigenista.

Queste donne – a cui se ne aggiungono altre in Europa come ad esempio, in tempi diversi, Teresa de Avila, Virginia Woolf o María Zambrano – che hanno deciso di raccontarsi in termini originali si possono considerare, parafrasando María Milagros Rivera Garretas (31), *de-generate*, nel senso di *senza genere*, poiché si esprimono al di fuori dei limiti e dei canoni dell'ordine simbolico patriarcale. Esse sono riuscite a nominare il mondo cercando dentro di sé, nel loro volere essere al femminile, i criteri della dicibilità. In fondo è questa l'unica soluzione possibile, in quanto per trovare l'equilibrio psico-fisico, lo spazio vitale all'interno di un ordine simbolico ben costituito, è necessario attuare una ricerca personale di senso, ricongiungendo ciò che è stato diviso: cultura e natura, ragione e vita.

L'italo-argentina Syria Poletti[5] è un evidente esempio di donna che ha uti-

anche nei racconti relativi alla rivoluzione messicana – *Cartucho* (1931) e *Las manos de mamá* (1937) – di Nellie Campobello (1909-1986), della negritudine a Cuba di Lydia Cabrera (1899-1999) e del criollismo – movimento che conferma problemi di indole sociale e politica come il nazionalismo – evidenziato dalla cilena Marta Brunet (1897-1967) – *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1925) e *María Rosa, flor del Quillén* (1929).

[5] Nata a Pieve di Cadore nel 1917, all'età di sei anni, dopo la partenza del padre per l'America, Syria Poletti si trasferisce a Sacile, dove rimane ospite della nonna materna per tutto il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza. Mentre più avanti la famiglia (madre, due sorelle e un fratello) si ricongiungerà in Argentina, nella provincia di Entre Ríos, la ragazzina è costretta a rimanere in Italia per curare una malformazione ossea congenita. Ottenuto il diploma magistrale a Venezia, in seguito alla morte della nonna, essa decide d'imbarcarsi per l'Argentina, dove arriva nel 1938 dopo un avventuroso viaggio in una nave stracolma di emigranti. A Rosario, per poter vivere, essa insegna lingua italiana e contemporaneamente si iscrive alla facoltà di Lettere, presso l'Università di Córdoba. L'anno successivo, ottenuto il diploma di laurea, si stabilisce a Buenos Aires, dove inizia a collaborare, con interventi di carattere letterario, educativo e artistico, a vari giornali, tra cui *La Nación*, diretta da Eduardo Mallea, *Clarín*, *La Prensa*, a riviste quali *Historium*, *El Hogar*, *Vea y lea*, *Sur*, *Para Ti*. L'intensa attività giornalistica/saggistica è orientata alla diffusione della letteratura ispano-americana e italiana anche attraverso trasmissioni radiofoniche. Molteplici sono i riconoscimenti ottenuti per la sua opera – tradotta in tutte le lingue –, orientata su due precisi filoni narrativi: racconti e romanzi per adulti e opere per ragazzi. Si segnalano: il Premio Internacional Losada (1962), il Premio Kraft de Cuentos Infantiles (1954) e il Premio Konex de Plátino (1984), assegnatole come migliore scrittore nazionale per la letteratura infantile. Nel 1991 muore a Buenos Aires. L'autrice stessa suddivide la sua produzione narrativa in opere per adulti: 1962 *Gente conmigo*, romanzo imperniato sulla drammatica condizione dell'emigrante italiano in Argentina e sulla solitudine dell'artista, 1964 *Línea de fuego,* comprende tredici racconti altamente poetici, sempre incentrati sul problema/emigrazione e sulla solitudine dell'artista; 1969 *Historias en rojo*, sette racconti polizieschi, sempre imperniati sul dramma dell'emigrazione; 1972 *Extraño oficio*, romanzo metanarrativo che analiz-

lizzato la scrittura come strumento di rivendicazione dell'essere femminile – ma anche di altri emarginati come sono gli emigranti –, trovando gli ingredienti di una nuova identità in grado di trasgredire ciò che tradizionalmente s'intende per femminilità. Convinta della particolare predisposizione al narrare, riconosciuta alla donna (Fornaciari 162) che in ciò trova consolazione e fuga dalla realtà, essa si affida all'esigenza nata dal profondo del cuore e concretata dalla tecnica artistica. Nell'idea superiore della bellezza, trovano unità conoscenza ed etica, forma e comunicabilità, proprio come teorizzato da Heidegger (*Che cos'è la filosofia*) nella sua presentazione dell'arte quale forma aurorale del sapere.

Attraverso i personaggi letterari, suoi fedeli *alter ego* che sperimentano la dolorosa condizione di una duplice marginalità per essere donne ed emigranti, la scrittrice mette in discussione i parametri che hanno operato l'esclusione delle donne all'interno della storia della letteratura e fornisce una versione ricca e articolata di se stessa. Rafforzando la rivendicazione di un linguaggio specificamente femminile, ha, inoltre, dimostrato la necessità della donna di esprimersi come individuo razionale all'interno di un contesto sociale, sfatando l'antica credenza che attribuisce esclusivamente all'uomo qualità speculative.

Emigrazione come affermazione femminile

Quando Syria Poletti giunge in Argentina nel 1938, proprio nel periodo denominato ambiguamente *Década infame* o *decennio fiorente* a seconda dei punti di vista, vi è nell'aria un fermento generale di rinnovamento. Dopo la grave crisi politica scatenata dal *golpe* del 6 settembre 1930 e il conseguente crollo dei settori produttivi, si assiste ad una progressiva espansione non solo dell'econo-

za l'alienazione dell'artista e della donna, costretti alla solitudine; 1977 *Taller de imaginería,* comprende tre racconti, alcuni componimenti tratti da *Línea de fuego* e da *Extraño oficio*, oltre ad una serie di interviste rilasciate dall'autrice; opere per tutte le età: *Amor de alas* (1981), racconto allegorico, filosofico-poetico; *La gente* (1984), antologia; *…y lleguerán buenos aires* (1989), una raccolta di racconti, di fiabe e di scritti vari; opere per ragazzi: *Reportajes supersónicos* (1972), *El juguete misterioso* (1977), *El misterio de las valijas verdes* (1978), *Marionetas de aserrín* (1980), *El rey que prohibió los globos* (1982), *Inambú busca novio* (1983), *Enanito Siete* (1984), *El monito bambín* (1985), *Alelí y el payaso Bum Bum* (1985), *¡Buen Día, Salud!* (1987), *La siete hermanas* (1987), *100 Cuentos de Syria Poletti* (1987), *Las hadas hacen dedos* (1988), *Por el arcoiris en zapatillas* (1989), *Viaje en el tiempo* (1991), *El terror de la selva* (1991) (Serafin. 'Syria Poletti: biografia…' e *Contributo friulano alla letteratura argentina*).

mia, ma anche della letteratura, il cui forte impulso d'innovazione e di sperimentazione travalicherà i confini nazionali.

L'attenzione degli scrittori, da sempre focalizzata sull'aspetto sociale, coglie pertanto, le tensioni e le incertezze del particolare momento storico[6] – facendo intravvedere la necessità di modificare la visione del futuro, di offrire una speranza, un orizzonte d'attesa: al di là dei limiti estetici in cui viene circoscritta, la fantasia ha, pertanto, un'evidente funzione cognitiva, di cui la società ricorre a tutti i livelli, da quelli percettivi a quelli storici.

Ciò favorisce la nascita di numerose riviste[7] in cui la discussione di teorie letterarie si affianca al dibattito politico, nel tentativo di risolvere i gravi problemi del paese. Tra tutte, *Sur* (1931-1970) – creata e diretta da una donna Victoria Ocampo –, fungerà da tramite tra la cultura europea e quelle del Nord e del Sud America. In effetti, personalità come Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, José Ortega y Gasset, D.W. Lawrence, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Thomas Mann, sono, fin dal 1935, interlocutori fissi del dialogo politico-letterario, basato sulla difesa della cultura e della persona, quali elementi imprescindibili per il raggiungimento della libertà. Non sorprende, pertanto, che si lasci spazio anche all'espressività femminile che esploderà con vigore a partire dagli anni settanta.

Attraverso il flusso di coscienza, la forma onirica e meta-narrativa costituita da monologhi, da allegorie e da racconti, strettamente vincolati alla ricostruzione di eventi reali, le scrittrici ne amplificano la percezione e creano una visione totalizzante, priva di ogni limite, costantemente tesa alla ricerca della *verità* maieutica. Una scrittura in cui serpeggia lo spirito di ribellione nei confronti dei *maestri*, nel tentativo di spezzare l'egemonia maschile – e per certi versi anche quella femminile –. Per lo più, esse scrivono per necessità, indipendentemente dal fatto di essere donna o di essere argentina. Letteratura, dunque, come possibilità d'intervenire nel mondo, di far comprendere quanto accade nella realtà locale, ma anche di esprimere sentimenti universali, attraverso un linguaggio che, pur riflettendo sfumature dei luoghi trattati, sia recepito da ogni parte del continente.

[6] Ciò è verificabile dai titoli di alcune opere in cui è esplicito il riferimento alla solitudine, al silenzio e all'infamia. Per citare alcuni esempi, ricordiamo: *Historia universal de la infamia* (1933) di Jorge Luis Borges, *Hombres en soledad* (1938) di Manuel Gálvez, *La bahía de silencio* (1940) di Eduardo Mallea.

[7] Tra le riviste di maggior risonanza ed importanza figurano, come osserva María Teresa Gramuglio: «*Sur* (1931), heredera de la tradición liberal, *Forja* (1935) hacia un nacionalismo de sesgo populista; revistas de 'izquierda': *Metrópolis* (1931-1933), *Nervio* (1931-1936), *Contra* (1933), *Columna* (1937-1942), *Conducta* (1938-1943); revistas de ámbito universitario: *Letras* (1930-1933), *Megáfono* (1930-1934), *Verbum* (1937)» (31).

Tale proliferazione di opere scritte da donne, ha costituito, pertanto, un vero e proprio fenomeno editoriale, dovuto anche alla pressante curiosità del pubblico, desideroso di misurarsi con nuove modalità di scrittura, di riscoprire il femminile, di dare voce alla donna e alla sua esperienza, al di là di qualsiasi forma di rivendicazione o d'intento fine a se stesso. È possibile, pertanto, individuare un mondo letterario articolato, un ambiente culturale propizio ad accogliere i segni di un rinnovamento anche sociale in cui alla donna vengono offerte almeno delle opportunità, sempre maggiori con il trascorrere degli anni.

Nell'affrontare il problema con consapevolezza e con maturità espressiva, le autrici fanno ricorso soprattutto al genere romanzesco sia esso il *Bildungsroman* o la variante del romanzo di iniziazione[8]. Ne consegue un'analisi della realtà femminile, nelle sue diverse sfaccettature e l'affermazione della coscienza dell'essere donna. Una riscoperta di sé resa palese nel momento in cui il soggetto si affaccia alla vita culturale come ente storico. Per tale motivo le scrittrici dimostrano un particolare interesse per i grandi/piccoli avvenimenti/sconvolgimenti del proprio tempo, rivelatori del significato di una realtà complessa e mobile. Nell'osare persino denunciare le violenze e le atrocità perpetrate da classi dominanti nei confronti di quelle subalterne, esse rivendicano il diritto della presenza femminile in ogni aspetto della vita comunitaria.

Avvalendosi dell'ironia[9] e di figure femminili fittizie che ricorrono alla memoria, al viaggio dentro e fuori di sé, all'esplorazione del proprio corpo[10] e dei sentimenti più celati, le autrici si presentano al lettore come portavoce di un clima di profondo disagio sociale. L'unanime coro di protesta e di ribellione si libra alto e chiaro per essere recepito da qualsiasi latitudine e da qualsiasi persona.

Nel denunciare la situazione della donna, in base all'educazione ricevuta e ai diversi ruoli di figlia, di fidanzata, di sposa, di amante, di madre, il discorso assume una posizione problematica rispetto alle difficoltà d'integrazione alla sfera culturale della società d'appartenenza e non solo. Le protagoniste contestualizzano le diverse situazioni oppressive e presentano, la possibilità di un ri-

[8] Cfr. Serafin (*Scrittura come nuovo inizio*).

[9] Marina Mizzau afferma in proposito: «L'ironia è una forma di comunicazione indiretta che fa trasparire, pur mascherandole, le intenzioni del parlante: il mascheramento consiste in una antifrasi, ossia nel dire una cosa facendo intendere il suo contrario» (50).

[10] Per meglio dire, il tentativo di riscrivere e di pensare il corpo e la sessualità della donna è una vera e propria conquista nell'ambito della letteratura femminile. Attraverso l'amore la donna, infatti, entra in conflitto con il diverso, senza che tale diversità sia omologata al potere, ma espressa, invece, con tutta la forza della differente alterità, tanto da costruire l'identità specifica.

scatto: una volta ultimato il percorso di iniziazione, esse sono finalmente in grado di prendersi cura di sé. Ciò contempla l'espressione più alta della libertà individuale, sancita già da Platone nel mito di Er, in cui l'anima, ancora prima dell'incarnazione sceglie in autonomia la maniera di vivere e di conseguenza il *demone* che le permette di centrare l'obiettivo. In tal senso il famoso binomio donna-natura, più che essere sostituito, viene affiancato a quello di donna-cultura, connotando la personalità femminile di rinnovate sfaccettature.

L'impegno di Syria Poletti

Tra le pioniere di tale svolta epocale figura senza ombra di dubbio Syria Poletti che con la pubblicazione di *Gente conmigo* ((1962), romanzo centrato sulla parallela costrizione della donna e dell'emigrante, ricorre all'emigrazione quale momento drammatico nell'esistenza delle protagoniste – sue *alter ego* –, per fissare nella pagina bianca la verità delle cose in divenire. Emigrazione come categoria antropologica che costituisce le chiavi di lettura della dimensione alienante in cui è stata confinata la donna e del suo conseguente allontanamento dalla società. Si manifesta, pertanto, come periodo di transizione ambivalente, come un'occasione di sviluppo in cui è implicito il rischio concreto di perdita e di dissoluzione. In questo andare l'individuo compie una spoliazione di sé, esplorando gli abissi della coscienza, entrando nel nucleo del sapere, dove la rivelazione degli aspetti più oscuri permette di eliminare sovrastrutture limitative alla crescita interiore.

Se consideriamo, secondo Heidegger (*Essere e tempo*: 66), l'esistenza come l'essenza dell'individuo da ricercare nel suo star-fuori (*ec-sistere*), nella sua estraneità, nella sua condizione straniera, sembra quasi che l'emigrazione sia il mezzo più idoneo a stimolare la ricerca di sé. È quanto emerge in maniera prepotente dall'intera opera di Syria Poletti, in cui i personaggi femminili, proprio attraverso altri emarginati come gli emigranti, riusciranno a raggiungere la propria affermazione. Nell'emigrazione, infatti, paradigma di avventura e di mobilità, si condensa un momento essenziale di transizione e di evoluzione del percorso esistenziale. Universi paralleli vivono simultaneamente in una pluralità di presenti, di paesaggi, di situazioni e sono presentati nella loro intrinseca verità e autenticità, con il carico di violenza, di sofferenza, di angoscia, di paura, ma anche d'amore e di speranza nella vita.

L'intera sua opera narrativa ad iniziare da quella più famosa e tradotta anche in Italia, *Gente con me*, si converte, come nel caso più conosciuto di Tina Modotti, in simbolo dell'emigrazione friulana in Argentina. Inoltre, costante è

l'impegno per aiutare i connazionali[12], consapevole delle mille difficoltà che un emigrato, in particolare se donna[13], deve affrontare in terra straniera, ad iniziare dall'ignoranza linguistica e dall'isolamento.

Se essa lotta contro il silenzio e contro i codici maschili, al tempo stesso si appropria del silenzio per evadere dalla marginalità e per rifugiarsi nello spazio letterario in grado d'inventare eventi e di trovare soluzioni alternative e di creare vincoli d'unione sociale piuttosto che frammentare la società.

È quanto accade a Nora Candiani, protagonista di *Gente conmigo* e all'anonima protagonista di *Extraño oficio* (1971) che persegue con tenacia e con ostinazione la passione per l'arte e l'ansia di sapere, proprio come ha fatto Syria Poletti considerando l'arte valore imprescindibile della sua vita, scoprendo con abilità indagatrice il senso delle cose, la ragione stessa dell'arte, il suo ordine necessario, la legge celata nelle strategie della mente e dell'intelligenza. La forza nelle proprie capacità, coltivate come un bene prezioso, le ha permesso di af-

[12] Essa collabora attivamente, senza risparmio d'energie, alla costituzione e allo sviluppo di comitati e di associazioni per il sostegno di connazionali emigrati, partecipa a trasmissioni radiofoniche per diffondere con maggiore rapidità un messaggio d'aiuto invocato dagli immigranti italiani, ma soprattutto friulani spintisi nelle zone più remote dell'Argentina. In questo settore, ricopre cariche di un certo rilievo quali: redattrice bilingue in SIRA (Servicio internacional de radiodifusión argentina al exterior) nel periodo che va dal 1950 al 1955; capo redattore a RAE (Radiodiffusione argentina all'estero) (1955-1965); a partire dal 1960 è responsabile di numerosi cicli didattici presso LRA (Radio nacional) e LS1 (Radio municipal). Un'attività che le procura molteplici riconoscimenti: rappresentante del governo Italiano per l'emigrazione, Presidente onorario dell'associazione friulana EFASCE (Ente friulano assistenza sociale culturale emigrati), vicepresidente del Circolo culturale San Marco e di quello argentino-friulano. Di fondamentale importanza per la diffusione dell'opera letteraria della scrittrice, sono gli incontri mensili con le comunità friulane che, nel 1989, le assegnano il premio speciale riservato a personalità di spicco della cultura argentino-friulana.

[13] Syria Poletti riserva uno sguardo particolarmente attento alle donne che, se pur penalizzate per il loro stato, ricoprono un ruolo fondamentale nei processi migratori. Eloquenti sono le seguenti riflessioni: «La donna ha partecipato, all'inizio di questo secolo, all'agricoltura, alla colonizzazione di territori selvaggi (Chaco, Patagonia), alle prime industrie alimentari, alla filatura e tessitura, all'artigianato, alla formazione di centri urbani, parrocchiali e sociali. Al tempo stesso ha mantenuto i legami con l'Italia e le tradizioni attraverso i contatti con la collettività. È lei che, bene o male, scriveva le lettere, lei che ha conservato le tradizioni familiari e regionali attraverso la religione, le abitudini, il lavoro, le forme di vita, tramandando così, inconsapevolmente, lo spirito di civiltà, di gentilezza e di aderenza alla realtà umana che sono l'eredità del popolo italiano» (Poletti. 'La donna italiana in Argentina'). All'interno del movimento migratorio le donne hanno sempre svolto un ruolo fondamentale, anche se spesso trascurato dagli studi del settore. Determinanti nella scelta delle destinazioni d'arrivo, esse hanno trasformato l'emigrazione da fenomeno temporaneo in *status* permanente, contribuendo all'affermazione della cultura italiana all'estero.

frontare le contraddizioni del vivere, di dare significato al nomadismo della vita e di scoprire una nuova, straordinaria bellezza.

Entrambe le protagoniste sono portavoce di una sensibilità inconsueta, di un insperato cambiamento all'insegna del rispetto individuale, della propria diversità, del diritto di essere artefici del proprio destino. Uscendo dall'isolamento, esse prendono la parola non solo per costruirsi un'immagine quanto più reale possibile, per dimostrare capacità autonome e creative, per soddisfare l'urgente necessità di sopravvivenza, ma soprattutto per abbattere falsi concetti sfidando una società che continua a considerarle in una posizione subalterna e marginale. In questo senso il tempo della narrazione, acquisisce caratteristiche spaziali, esprimendo una visione del mondo anche sociale. Nella creazione di un universo narrativamente unificabile e organizzabile, si evidenzia, infatti, la fusione tra punto di vista psicologico e visione sociale in un patto di relazione, del tutto rassicurante perché realizza speranza e felicità.

Molteplici sono le forme e i discorsi utilizzati per recuperare il senso dell'identità: lo sguardo che implode verso la profondità del soggetto e allo stesso tempo nell'assoluto, è inevitabilmente multiplo, perché comprende tutte le contraddizioni, anche quelle della coscienza. I monologhi, le cronache, i racconti, l'allegoria, nell'organizzare il 'caos percettivo', secondo la felice definizione di Borges, formano una sorta di circoli concentrici il cui punto focale è la coscienza della protagonista che, presentata da differenti prospettive, acquista particolare densità e spessore.

Caratteristica comune è la destrutturazione narrativa lirica, tipica tra l'altro della scrittura al femminile, perché ruota attorno a qualcosa che non può essere reso in maniera esplicita – la coscienza della protagonista, per l'appunto –, e perché gli avvenimenti narrati sono svincolati per lo più dal rapporto causa/effetto. Per essere autoriflessivo, comprensivo cioè delle differenti immagini attraverso le quali l'individuo ritorna a sé, a quello che è stato, il discorso letterario della Poletti presenta una visione originale, recuperando cioè le origini, ciò che è andato perduto nel tempo reale della storia.

Costante è l'attenzione riservata al processo evolutivo delle protagoniste che superando prove incontrate durante il viaggio nel microcosmo dell'essere o nello spazio fisico, operano una graduale crescita interiore, una maturità dell'anima che comporta coscienza di sé e delle proprie facoltà. Attraverso privazioni e distruzioni, si dispiegano le dinamiche della conoscenza: dal passaggio da ciò che non è a ciò che è, si crea pertanto una realtà nuova. A volte l'attesa è lunga e colma di rinunce, prima di raggiungere la completa indipendenza, prima che il conflitto interiore – scatenato dal desiderio di ricreare l'immagine più autentica di sé e di costituirsi come soggetti attivi – si risolva.

Nell'assorbimento delle prove devastanti, la protagonista, alla fine, ritrova il

proprio io e, con esso, la capacità di convertire in produzione di senso la caduta di valori, la trasgressione, la perdita di punti di riferimento. L'energia vitale riuscirà a modificare la realtà storica, culturale e linguistica di un paese che, nel corso di poco più di un secolo, nell'assimilare una gran massa di persone, assiste allo sconvolgimento di equilibri, di riti e di tradizioni, di usi e di costumi. Dolore e sofferenza risultano, pertanto, necessari per forgiare personalità nuove, rinnovate nello spirito e nel temperamento.

Logica conseguenza è la nascita di un nuovo concetto d'identità, di un io femminile in grado di narrare le proprie vicissitudine esistenziali, rivalutando l'ambito domestico come simbolo del potere e della scrittura femminili, il rapporto madre e figlia, nonna e nipote, zia e nipote. Ciò fa risaltare la continuità matriarcale come unità strutturale che aiuta a comprendere il ruolo delle donne anche se non sempre il rapporto è sereno. In particolare Syria Poletti nell'affrontare il problema dell'identità femminile, focalizza l'attenzione sul conflitto tra madri e figlie: l'abbandono delle prime, conduce all'inevitabile disorientamento delle ultime. Da qui l'avvicinamento alla nonna o alla zia, per trovare solidarietà ed affetto, ma anche un modello comportamentale di continuità. Non a caso le sue eroine, nonostante l'autonomia raggiunta al di fuori dei ruoli consolidati di moglie o di madre, conservano alcuni tratti propri della tradizionale visione di femminilità, intesa come l'*essere per gli altri*. Tuttavia, nutrendosi del filo ininterrotto dell'esperienza e delle relazioni affettive, esse si oppongono all'unità patriarcale e prendono coscienza anche degli avvenimenti socio-politici.

In altri termini, la letteratura si converte in fuga salvifica dalle costrizioni del tempo esteriore e dei suoi limiti, in ricerca di equilibrio interiore, in libertà assoluta dello spirito, non più obbligato a ricercare consensi al di fuori di sé. Oltre a ricomporre la vita con l'inchiostro e a concedere all'eroina di *Gente conmigo* di sopravvivere al trauma dell'aborto e del carcere, «el oficio», la scrittura, diviene l'unico motore della realtà, più forte anche della relazione sentimentale, perché identificato nell'Amore, inteso come unione, salvezza dalla disperazione e dal deserto della solitudine, esperienza conoscitiva che fa intravedere il sapere per la vita. Episteme e sapienza connotano, pertanto, l'opera artistica, in cui il movimento stesso dell'esistenza dà il senso alle cose e al contempo tende a disporsi oltre le frontiere del reale. Con la liberazione individuale la letteratura, inoltre, fornisce alla donna, la possibilità d'inserirsi nel tessuto sociale e di conseguenza nella storia culturale, uscendo definitivamente dallo spazio degradato dell'*altro*.

Bibliografia citata

Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia. 1997.

Bernardi, Ulderico. *Addio patria. Emigranti dal Nord Est*. Pordenone: Ed. Biblioteca dell'immagine. 2002.

Fornaciari, Dora. 'Reportajes periodísticos a Syria Poletti'. Poletti, Syria. *Taller de imaginería*. Buenos Aires: Losada. 1977: 145-171.

Gramuglio, María Teresa. 'La Literatura en los años treinta y la aparición de Sur'. *Literatura argentina de fin de siglo*. Ed. María Celia Vázquez e Sergio Pastormerlo. Buenos Aires: Eudebra. 2001: 27-45.

Heidegger, Martin. *Essere e tempo.* 4. Torino: Utet. 1978.

———. *Che cos'è la filosofia*. Ed. Claudio Angelino. Genova: Il Melangolo. 1981.

Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York-Oxford: Oxford University Press. 1986.

Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta… Collana CNR 'Studi di letteratura ispano-americana'. *Biblioteca della ricerca*, XIV. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004. Lo stesso articolo è apparso in *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004: 11-24.

Mazzau, Marina. 'Ironia e parole'. *Le donne e i segni. Percorsi della scrittura nel segno della differenza femminile*. Ed. Patrizia Magli. Ancona-Bologna: Transeuropa. 1988.

Platone, *Repubblica*. X. *Tutti gli scritti*. Milano: Rusconi. 1991.

Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada. 1967[5].

———. *Extraño oficio. (Crónicas de una obsesión)*. Buenos Aires: Losada. 1971[3].

———. 'La donna italiana in Argentina'. *Gli italiani che vivono il mondo* (contributo del Co.Em.It di Buenos Aires alla II Conferenza nazionale dell'emigrazione, 28 novembre 1988).

Razza, Claudia. 'Syria Poletti: emigrazione e letteratura'. *Quaderni dell'A.D.R.E.V.*, anno IV (1999), 5: 15-53.

Rivera Garretas, María Milagros. *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid: Horas y Horas. 1996.

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

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

GINNA DE SAMPEDÆNNA: UNA 'PROTAGONISTA' DELL'EMIGRAZIONE LIGURE IN SUDAMERICA

Fiorenzo Toso*

Tra le testimonianze letterarie relative all'emigrazione ligure in America, un posto a sé occupa il romanzo in genovese *Ginna de Sampedænna*, tentativo di rappresentazione e interpretazione del fenomeno migratorio concepito e scritto nell'idioma stesso che costituiva il principale retaggio linguistico degli emigranti. Il documento, letterariamente modesto, assume così un valore e un significato particolari, e merita qualche considerazione approfondita a partire da una puntuale collocazione nell'epoca e nel contesto culturale che lo espresse. La letteratura in genovese di fine Ottocento si svolge su uno sfondo ideologico complesso[1]: da una parte vi è il disimpegno tipico ad esempio di Niccolò Bacigalupo, poeta espressione di quella parte della borghesia soddisfatta dai vantaggi arrecati dall'Unità e anche linguisticamente attratta da una maggiore integrazione col resto del paese; dall'altra c'è la letteratura cattolico-clericale di padre Luigi Persoglio, legata a una visione reazionaria che non di rado può essere intesa come opposizione da destra al regime monarchico-borghese; e infine nasce una letteratura 'progressista', contestatrice, repubblicana, che pur rifiutando le posizioni dei socialisti e dei comunisti è impegnata 'da sinistra' in una critica dell'autorità costituita. Esponente di questa corrente è il poeta Giovan Battista Vigo, ma la tendenza liberal-repubblicana si esprime di preferenza nella forma della prosa periodistica, strumento più vicino alla sensibilità del pubblico. Su tale sfondo il 23 gennaio 1868 esce il primo numero di *O Balilla*, bisettimanale che fino al 1904 accompagnerà la cronaca e il costume della Liguria.

* Università di Sassari.

[1] Per la letteratura in genovese del periodo basti in questa sede il rimando a Toso. *Letteratura* III: 85-138. Per la storia linguistica della Liguria tra Otto e Novecento e per le problematiche generali si veda Toso. *Profilo*.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

Primo tra i periodici in genovese dell'epoca, simili per tendenze politiche e contenuti ma spesso in polemica e in concorrenza tra loro, *O Balilla* sostenne le posizioni della sinistra repubblicana già col suo primo direttore Giuseppe Poggi; ma al contempo, oltre che quelle di foglio violentemente polemico assunse anche altre caratteristiche del giornalismo popolare dell'epoca: la tendenza al pettegolezzo e ai ricatti, lo scandalismo, l'animosità della satira e degli attacchi a persone e istituzioni lo configurano come un periodico d'assalto, che fece della faziosità uno strumento non tanto di lotta politica, quanto di provocazione e richiamo verso il pubblico. A connotare in chiave 'popolare' le testate in genovese contribuirono anche le ampie appendici dedicate alla letteratura: le poesie e i poemetti di *O Balilla* e degli altri periodici hanno contenuti per lo più comico-satirici e riflettono le tendenze politiche delle prose giornalistiche. Ma altrettanto importante è la produzione letteraria in prosa che vi trova spazio con un vasto *corpus* di romanzi, racconti, articoli di costume, sui quali l'attenzione degli studiosi non si è mai sufficientemente soffermata. Eppure questa narrativa, pur con tutte le sue ingenuità, con la sua frequente rozzezza, presenta motivi di interesse come tentativo di proposta autonoma rispetto all'evoluzione del realismo in Italia in senso verista: e anche la posizione di un narratore ligure in italiano come Remigio Zena (1850-1917) potrebbe forse essere meglio precisata approfondendo i caratteri di questa narrativa di stampo spesso sentimentale e feuilletonesco ma singolarmente attratta dal naturalismo francese, col quale condivide l'interesse per gli ambienti e i tipi umani del proletariato urbano, spesso impietosamente dissezionati. Tuttavia la mediazione dell'autore – spesso anonimo – tra lettore e personaggi, l'esemplarità moraleggiante, l'elemento patetico (aspetti che accomunano i romanzi in genovese a *La bocca del lupo* di Zena[2], costituendo gli aspetti anomali di questo autore rispetto al verismo italiano nella sua accezione verghiana) allontanano la narrativa in genovese dai modelli francesi e sono di volta in volta riferibili alle suggestioni del realismo tradizionale, all'occhieggiamento verso i gusti di un pubblico in forte ritardo, a una sostanziale incapacità degli autori di tenersi distaccati di fronte a una quotidianità nella quale sono calati. Ma al verismo italiano la discriminante più evidente è offerta dalla lingua: se Verga o Zena tendono a riprodurre il parlato dialettale attraverso calchi sintattici e più di rado lessicali, il genovese dei romanzi d'appendice aspira, almeno velleitariamente, all'elaborazione letteraria, all'eleganza formale, a meno che il calco del parlato non risponda, come avviene nei dialoghi, a un'esigenza stilistica particolare. Nella descrizione, nella narrazione, nell'ingabbiatura dell'azione la propensione al regi-

[2] *La bocca del lupo* di Zena apparve a puntate su una rivista romana e in volume nel 1892 (Zena).

stro alto è evidente e riflette anche nel lessico e nella costruzione il richiamo a modelli italiani o francesi: se il verismo aspira dunque ad annullare la letterarietà dalla narrativa, il romanzo in genovese, scevro dalla tendenza spontaneistica che viene spesso attribuita all'espressione dialettale, ha semmai l'esigenza di ricreare un linguaggio elaborato, un modello di prosa capace di reggere qualsiasi argomento e non soltanto la pittura d'ambiente: è una posizione comune alle sperimentazioni in tutte le lingue minoritarie prive di consistente tradizione narrativa, in cui si vuole verificare la capacità del mezzo espressivo prescelto di confrontarsi sul piano della prosa con strumenti linguistici già abbondantemente utilizzati in questo campo.

Queste e altre sommarie indicazioni si ricavano anche da un'opera come *Ginna de Sampedænna* che, pur con le sue anomalie, può essere considerata 'esemplare' della narrativa in genovese di fine Ottocento[3]. Se il pregio maggiore del testo sta nella struttura di doppio romanzo di formazione, incentrato sulle avventure parallele di Ginna e Loensin, giovani reduci da tormentate esperienze sentimentali e destinati dopo lunghe peripezie a convolare a giuste nozze, un'anomalia è rappresentata dall'ambientazione: i protagonisti si muovono in minima parte nella realtà popolare della metropoli ligure: per il resto l'azione si svolge tra Buenos Aires (*Bonnesàire*) e Rio de Janeiro (*O Rio Janeiro*), tra l'Argentina e il Brasile, e lo sfondo storico-sociale della narrazione è dato dall'emigrazione ligure in Sudamerica in un'epoca (la metà degli anni Settanta) particolarmente significativa per gli sviluppi di questo fenomeno[4].

Probabilmente nessun testo letterario di autore ligure, in genovese o in italiano, è così ricco di descrizioni e riferimenti all'avventura genovese in America come questo romanzo, anche se esso non tratta il fenomeno in sé, né i suoi protagonisti possono essere totalmente assurti a simbolo delle migliaia di Ligu-

[3] *Ginna de Sampedænna* fu pubblicato per la prima volta in appendice al periodico *O Balilla* nel 1883 in 104 puntate. Il romanzo, che apparirà anonimo, fu preannunciato come *racconto storico de J. B. A. de C.*: queste iniziali non corrispondono a quelle di collaboratori noti del giornale o di altri autori genovesi, ed è probabile che si tratti di una sigla di pura fantasia, fatto frequente nella pubblicistica e nella narrativa in genovese. La mia attribuzione a Giuseppe Poggi, primo direttore di *O Balilla* dal 1868 al 1884, nasce dalla considerazione che il giornale era quasi interamente compilato dal Poggi stesso: è quindi probabile che anche l'appendice sia opera sua. Giocano a favore di questa ipotesi alcuni riscontri lessicali e stilistici tra il testo e alcuni scritti firmati dal Poggi. Del resto la sua figura rimane evanescente, e i dati della sua biografia sono minimi. Si sa che nel 1873 Poggi fu condannato per diffamazione a due mesi di carcere e a duecento lire di multa. Il romanzo fu ripubblicato, sempre in appendice nel 1891 e tra il 1901 e il 1902, ed è stato raccolto in volume da chi scrive. Le citazioni sono sempre tratte da tale edizione (cfr. Poggi).

[4] Per l'emigrazione ligure in America Latina e le sue conseguenze linguistiche e culturali cfr. Toso. *Xeneizes*.

ri che scelsero una nuova patria: l'emigrazione di Ginna e Loensin non appare infatti legata ai motivi contingenti che furono alla base della scelta di gran parte degli emigranti. E tuttavia dalle loro vicende alcuni temi legati al fenomeno migratorio appaiono con notevole aderenza: le difficoltà ambientali date dalle epidemie di febbre gialla o lo sfruttamento della manodopera straniera nei *saladeros* argentini, o anche il disprezzo mostrato in diverse occasioni da personaggi argentini o brasiliani per i *Gringos* o i *Carcamanos*:

> A mæ contentessa a l'é duâ ben pöco. No ve diò che patisse a famme, ma gh'ëa ciù da travaggiâ che da mangiâ e da beive.
> Ëan zà diversci giorni che stava in quella casa, e me toccava sempre travaggiâ da-a mattin a-a seia comme unna bestia; no aveiva mai unn'öa de libertæ ò de repöso; e pe quante fesse, no ëan mai contenti.
> Manco a-a neutte poeiva quetâ, perchè, ësendoghe quattro figgeu o ciù piccin o dormiva inta chinna de scianco a-o mæ letto, e quande o s'addesciava, me toccava ninnâlo; meschinna mi se no l'avesse sentïo cianze! Me ciammàvan con ògni sòrta de nommi, e spesse vòtte con quello de carcamana, che no capiva.
> «Carcamana, chì a-o Braxî», à dïto o Loensin «Ô dìxan à noiätri italien quande veuan öféndine ò desprexâne»[5].

Nel romanzo vengono più volte menzionate anche le capacità imprenditoriali degli immigrati liguri, in particolare dei gestori degli *almacenes*. Ricorre inoltre, in un brano vivacemente drammatico del romanzo, il tema dell'agiatezza conseguita col proprio lavoro dal cugino, proprietario terriero nella Pampa insidiato (fino a un tragico epilogo) da indios ben diversi dagli eroi romantici e naturalmente buoni descritti qualche anno prima da Luigi M. Pedevilla nel suo poema *A Colombíade*[6]. Rispetto a questi riferimenti all'emigrazione e al-

[5] «"La mia contentezza non durò a lungo. Non vi dirò di aver sofferto la fame, ma certo c'era più da lavorare che da mangiare e bere. Da diversi giorni ormai mi trovavo in quella casa, e mi toccava sempre lavorare dalla mattina alla sera come una bestia; non avevo mai un'ora di libertà o di riposo; e per quanto mi dessi da fare, non erano mai contenti. Nemmeno di notte potevo stare in pace, perché, siccome c'erano quattro bambini, il più piccolo dormiva nella culla accanto al mio letto, e quando si svegliava dovevo cullarlo. Povera me se non lo avessi sentito piangere! Mi chiamavano con ogni tipo di insulti, e spesso con quello di *carcamana*, del quale non capivo il significato". "*Carcamana*, qui in Brasile", disse Loensin, "lo dicono agli italiani quando vogliono offenderli o per disprezzo"» (Poggi 123-124).

[6] Il sacerdote liberale Luigi M. Pedevilla pubblicò nel 1870 il poema in genovese *A Colombìade*, in cui l'avventura colombiana, letta come epopea 'nazionale' ligure, è lo spunto per un'esposizione delle idee politico-sociali dell'autore: di singolare modernità sono le considerazioni sulla conquista europea, il colonialismo e l'evangelizzazione degli indigeni, per la cui cultura Pedevilla mostra profondo rispetto. Sull'autore e l'opera cfr. Toso. *Letteratura* III: 59-83.

le sue conseguenze, scarso rilievo ha nel romanzo il folklore locale (gauchos, indios, afro-brasiliani sono tuttavia presenti come figure di contorno)[7], a sottolineare la sostanziale 'normalità' dell'andirivieni tra Liguria e America Latina, che non appare come un avvenimento in sé traumatico per gente fortemente intenzionata a ricostruire il proprio peculiare sistema di vita sull'altra sponda dell'Atlantico[8]. I Genovesi non si assimilano del tutto alla nuova realtà che li circonda, continuano a parlare la propria lingua, conservano le proprie abitudini alimentari; e al tempo stesso il protagonista maschile Loensin dimostra una sostanziale indifferenza nei confronti della nuova patria, spostandosi con disinvoltura dal Brasile all'Argentina e viceversa, meditando a un certo punto di trasferirsi a New York. Di conseguenza la madrepatria non è troppo rimpianta, poiché viene *ricostruita* per molti aspetti nel paese ospitante attraverso la fedeltà alle abitudini e agli usi originari[9]. La comunanza linguistica genera rapporti di solidarietà: l'atteggiamento protettivo di un oste nei confronti di Gin-

[7] Più frequenti i riferimenti ambientali urbani: così Loensin «quande o l'é stæto in sciâ ciassa do Largo do Paço, o vedde lì affermâ unna zóvena vestïa de neigro, con unna velletta de guipur inguggeita a-a testa, comme ùsan e dònne de Bonnesàire» («quando fu sulla piazza del Largo do Paço, vide lì ferma una giovane vestita di nero con un velo di *guipour* avvolto intorno alla testa, secondo l'uso delle donne di Buenos Aires» Poggi 98).

[8] È un aspetto dell'emigrazione ligure colto a suo modo anche da E. De Amicis in *Sull'Oceano* (1889) quando parla del manipolo di Liguri presenti sul vapore che lo conduce in America, «quali si sarebbero riconosciuti, senza sentirli, all'aspetto sicuro, e quasi baldanzoso, derivante dalla coscienza dello spirito commerciale e marinaresco e dai cinquant'anni d'emigrazione fortunata della loro razza: avevan l'aria, o se la davano, di trovarsi sul piroscafo a loro agio, come in casa propria» (62). In effetti la percezione di luoghi quali La Boca di Buenos Aires come di una sorta di appendice dell'ambiente genovese, nella quale si perpetuavano lingua, usi, costumi, organizzazione sociale della madrepatria è messa evidenza da molti commentatori, anche precocemente (Toso. *Xeneizes*: 101-136, Toso. *Il genovese*: 139-141). Blengino 89 ha sottolineato del resto come il carattere urbano dell'emigrazione ligure non abbia costituito un ostacolo al mantenimento della specificità regionale, poiché i genovesi riuscivano a proporsi come «i protagonisti di spinte innovative, da quelle politiche […] a quelle culturali», come detentori pertanto di una 'modernità' normalmente assente in altri gruppi regionali di emigrati.

[9] Agevola questo tipo di atteggiamento anche l'estrema facilità di incontri con conterranei disposti a mettere in comune le proprie esperienze. Nel suo viaggio da Buenos Aires all'ancora sconosciuta Rio de Janeiro il protagonista «o l'aveiva fæto conoscensa con un de Rivëa, o quæ a-o Rio Janeiro o gh'ëa zà stæto doe vòtte. Questo riveasco a-o Loensin o gh'à dæto e indicaçioin neçessäie into caxo che, dovéndose fermâ pe quarche tempo a-o Rio, o no foïse obbrigòu à vive à l'abergo» («aveva fatto conoscenza con un rivierasco che a Rio de Janeiro c'era già stato due volte. Il rivierasco aveva dato a Loensin le indicazioni necessarie in modo che, se si fosse fermato per qualche tempo a Rio, non sarebbe stato obbligato a vivere in un albergo» Poggi 274).

na, il sentimento di fraterno cameratismo col quale ha inizio la vicenda sentimentale di Loensin e Ginna. È l'elemento di coesione che genera, in un ambiente estraneo, la costituzione di nuove forme di aggregazione interpersonale, è il mezzo che permette il riconoscimento tra simili:

> Quande o sente o patron de l'*almacén* che da-o banco, con voxe da ëse inteiso ascì d'in distansa, o dixe «Ginna, portæ di gòtti», da quella domanda e da-a respòsta che a zóvena a gh'à dæto, o l'à sacciùo o sò nomme, e che a l'ëa zeneise ò de parte de Zena.
> Sentindo ch'a l'é unna sò patriòta, gh'é vegnùo sempre ciù o dexidëio de fâghe quarche domanda. Façendo un sfòrso a-a so naturale timidessa, quande a l'é tornâ da-o banco dove a l'aveiva portòu i gòtti, o gh'à domandòu:
> «Bella zóvena, sei zeneise?».
> A zóvena, sentìndose fâ quella domanda in zeneise, a s'é fermâ in sce doì pê e dòppo avei ammiòu o Loensin inta faccia, con tutta serietæ a gh'à respòsto:
> «Pròpio de Zena veamente no ô son, perchè son stæta battezzâ in Sampedænn-a; ma à Zena me gh'an portòu che aveiva quattr'anni e me ghe son allevâ»[10].

Comunanza di lingua e d'origine sostituiscono, tra gli emigrati, vincoli parentali che nella società ligure ottocentesca sono ancora fortissimi: Loensin e prima di lui l'oste si sentono responsabili, come padri o fratelli maggiori, nei confronti di Ginna, e Loensin antepone più volte questo senso di responsabilità a un sentimento più profondo, che pure sa riconoscere e analizzare.

A connotare la nuova patria rispetto a quella d'origine restano, oltre alle differenze ambientali, le maggiori possibilità che essa offre: il lavoro anzitutto, visto che, salvo l'episodio iniziale, i protagonisti avranno addirittura possibilità di scelta:

> Sciortïa da quella casa, son andæta drïta in stradda Uruguayana da unna meistra da röbe che conosceiva perchè a serviva a portogheise da-a quæ ëa vegnùa via. Gh'ò dïto o motivo pe-o quæ ghe l'aveivo ciantâ. E lê: «Inte quella casa lì càngian unna serva ògni chinze giorni. Tutte e serve se ne van pe-o tròppo travaggio. Gh'æi rescistïo ciù che no me creddeiva. E òua vorriesci torna impiegâve?».

[10] «Quando udì il padrone che dal banco, con voce tale da essere sentito anche a distanza, le diceva: "Ginna, portate dei bicchieri". Da quella domanda e dalla risposta della giovane ne conobbe il nome e seppe che era genovese o della Liguria. Sentendo che era una compatriota, gli venne ancora più forte il desiderio di rivolgerle qualche domanda. Facendo violenza alla propria timidezza di carattere, quando la ragazza tornava dal banco dove aveva portato i bicchieri, le chiese: "Bella giovane, siete genovese?". La ragazza, sentendosi fare quella domanda in genovese, si fermò su due piedi, e dopo avere squadrato Loensin, con tutta serietà gli rispose: "Proprio di Genova no, perché sono stata battezzata a Sampierdarena; ma a Genova mi ci hanno portato quando avevo quattro anni ed è lì che sono cresciuta"» (Poggi 46).

«E cöse ò da fâ? Ma vorrieiva trovâ unna patronna chi avesse un pò d'umanitæ».
«Sæi travaggiâ inte röbe?».
«Pöcoassæ. A meistra de röbe a l'é a profescion che ò imparòu à Zena».
«Vegnî doman; veddiô cöse sæi fâ, e ve diô quante pòsso dâve a-o meise. Saa ben che ve çercæ unna stansia, perché mi pòsto pe dâve da dormî no ghe n'ò»[11].

Ma quella americana è anche una società tendenzialmente ugualitaria, dove un nobiluomo *carioca* può aspirare alla mano di una sartina orfana e straniera e invitare un operaio a una passeggiata in carrozza, in cui ognuno è figlio delle proprie azioni e presso la quale il senso dell'onore, per quanto esasperato, è al di sopra delle convenzioni sociali: l'offesa del ricco al povero può essere lavata sul terreno senza che ciò vada a discapito, nel finale del romanzo, dell'immagine pubblica dell'aristocratico dom Gonçalves.

Accennavo prima all'importanza dei vincoli parentali nella società ligure dell'Ottocento che riflette ancora quella di antico regime. L'accettazione o il rifiuto di tali vincoli da parte dei personaggi è un motivo-chiave del romanzo, e il contrasto generazionale è alla base della vicenda narrata. L'obbedienza di Ginna al volere del padre e quella di Virginia alle pretese della madre vengono contrapposte dall'autore alla ribellione di Loensin, sul quale peserà una maledizione destinata a condizionarne le scelte. Qualsiasi conflitto per la detenzione dell'autorità familiare (tra il padre e il cugino di Ginna, ad esempio, o tra la madre e il patrigno di Loensin) ha effetti funesti in quanto elemento di crisi che provoca la momentanea vacanza dell'autorità stessa. Loensin, approfittando di questa assenza, provoca la reazione della madre, e si pone al di fuori delle regole, paria destinato a un destino terribile. Si salverà ricostruendo a sua volta una 'norma', creando un nuovo nucleo familiare, in Brasile, con una persona onorata e accetta all'autorità materna. Ma anche le disavventure di Ginna, tutto sommato, nascono da un suo tentativo di ribellione all'autorità familiare: a quella della madre, quando vede Genio a sua insaputa; a quella del padre, cercando di resistere al trasferimento in America e al matrimonio col cugino. Il romanzo si presenta dunque come la storia di destini paralleli che finiscono per

[11] «Uscita da quella casa, sono andata in Via Uruguayana da una sarta che conoscevo perché serviva la portoghese dalla quale me n'ero andata. Le ho detto il motivo per il quale l'avevo piantata, e lei: "In quella casa cambiano donna di servizio ogni quindici giorni. Tutte le serve se ne vanno per il troppo lavoro. Avete resistito più di quanto avrei creduto. E adesso cercate lavoro?". "Cos'altro potrei fare? Ma vorrei trovare una padrona dotata di un po' di umanità". "Sapete tagliare gli abiti?". "Certo. Fare la sarta è la professione che ho imparato a Genova". "Venite domani. Vedrò quel che sapete fare e vi dirò quanto posso offrirvi al mese. Ma sarà bene che vi cerchiate una stanza, perché non ho posto per darvi alloggio» (Poggi 125).

incrociarsi in terra americana. La casualità degli avvenimenti è apparente: elementi soprannaturali ne modificano il corso e guidano i protagonisti a una conclusione che per gran parte del romanzo non è affatto scontata. Così la conoscenza tra Ginna e Loensin avviene grazie a un misterioso gaucho comparso dal nulla, che conduce il giovane nell'*almacén* frequentato dai suoi compagni dove la ragazza lavora come sguattera e poi scompare. Il tema del giorno sfortunato, il venerdì, torna diverse volte nel romanzo condizionando continuamente i movimenti dei personaggi. Due sogni, uno di Loensin e uno di Ginna, intervengono in momenti cruciali a pronosticare altrettanti drammi che puntualmente si verificano. La maledizione che incombe su Loensin, soprattutto, appare come fattore inibente, induce il giovane a scrupoli e prudenze che dilatano i tempi dell'approccio amoroso con Ginna e creano di conseguenza gli ostacoli necessari allo sviluppo del cammino che porterà al premio, al perdono finale da parte della madre.

Sofferenze, ma anche maturazioni parallele: l'impetuoso Loensin che attraversa l'oceano per salvare Virginia dallo «zio» è irriconoscibile nel consigliere avveduto di Ginna in Brasile anche nel caso del fidanzamento con Gonçalves: lo stesso duello finale è un atto di maturità, a lungo ponderato da Loensin, ed è l'unico mezzo utile per uscire dall'*impasse* di un disonore che bloccherebbe lo scioglimento della vicenda.

Quanto a Ginna, dopo le ingenuità della prima parte del romanzo, mostra di saper temperare l'audacia mostrata nell'attacco degli indios con l'astuzia che dispiega durante il tentativo di violenza di dom García, ma anche nel calcolo fondamentalmente opportunistico che la porterà a un passo dal matrimonio con Gonçalves: un atteggiamento prudente che appare anche da episodi minimi come quando chiude a chiave la porta per timore che qualcuno possa rubarle gli anelli ricevuti dal fidanzato:

> «Son magnìfichi», a dixeiva ammiàndose i anelli, «e che belle prie. Se quande sciòrto me î mettesse tutti, parrieiva unna regattonna de Zena. Con questi anelli e o diamante, ò quæxi poïa à stâ i casa sola… Eh, se quarche laddro o savesse che ò questi anelli e un brillante de valô, no gh'avieiva guæi da rïe… Ma chi s'imàgina che mi pòsse avei in casa di oggetti preçiosi? E pòi, a pòrta a l'é ben serrâ; o færomòrto de de feua o no se peu arvî… Cöse veu dî no avei mai avùo tanto pe çento franchi! Àoa che aviò tanto pe mille franchi ò pöco ciù, son diventâ spoiosa. L'é megio che me î leve e che me ne vagghe à dormî». A s'à levòu i anelli d'in dïo, a î à missi inta scàttoa, e questa a l'à allugâ inta càntia do comò dove gh'ëa o brillante e o quaddretto co-o retræto de Gonçalves. A l'é torna andæta à vedde se a pòrta a l'ëa ben serrâ; dòppo a l'à ammortòu o lumme e a se n'andæta in letto[12].

[12] «"Sono magnifici", diceva guardando gli anelli, "e che belle pietre. Se quando esco li indossassi tutti, sembrerei una verduraia genovese. Con questi anelli e il diamante, ho quasi

Un'altra chiave di lettura s'interseca con quella didascalico-morale fin qui offerta, e aiuta a comporre la successione degli avvenimenti narrati secondo una logica ordinata: *Ginna de Sampedænna* è il romanzo dell'orgoglio proletario e dei tentativi frustrati di innalzamento sociale. L'ambiente americano con la sua maggiore mobilità, con le possibilità offerte a chi dimostri spirito d'iniziativa, col suo tendenziale egualitarismo parrebbe presentare ai personaggi del romanzo notevoli opportunità: ma tali occasioni sfumano regolarmente, lasciando intravedere la morale che si ripropone costantemente nella pubblicistica genovese del periodo, collocandosi nell'indirizzo sostanzialmente paternalistico della sinistra moderata genovese verso il proletariato: in un clima di relativa giustizia sociale, il popolano non dovrà aspirare nell'immediato a migliorarsi ulteriormente dal punto di vista economico, ma cercare soddisfazione nel lavoro, nella famiglia, in una più diffusa istruzione; coltiverà l'orgoglio di costituire la parte sana della società, emersa dalla miseria ma refrattaria alle mollezze delle classi più agiate, verso le quali un atteggiamento di coscienza critica sarà la miglior difesa da ogni tentativo di prevaricazione. Loensin è un acceso sostenitore di quest'ordine sociale: un idealista che frequenta a Genova le società di mutuo soccorso, che legge Guerrazzi e si lancia a volte in infuocate arringhe contro i mali della società; ma è anche soddisfatto della sua occupazione, ha orrore degli scioperi e e va fondamentalmente d'accordo coi datori di lavoro, ai quali lo lega sempre un rapporto di fiducia reciproca. Non ambisce alla ricchezza ma a una sistemazione dignitosa che gli permetta di vivere del suo lavoro e di stare a testa alta di fronte alle persone più facoltose, per le quali prova rispetto, talvolta ammirazione, ma verso le quali non nutre complessi d'inferiorità.

Ginna è più debole: contenta della sua condizione, aspira a una sistemazione che identifica nella tranquillità familiare accanto a un giovane del suo stato, e quando le si prospetta la possibilità del matrimonio col ricco commerciante brasiliano dom Gonçalves è titubante malgrado le pressioni dello stesso Loensin che inizialmente vorrebbe spingerla «per il suo bene» a un matrimonio d'in-

paura a stare in casa da sola… Eh, se qualche ladro sapesse che possiedo questi anelli e un brillante di valore, non ci sarebbe troppo da ridere… Ma chi può mai pensare che io abbia in casa degli oggetti preziosi? E poi, la porta è ben chiusa; il catenaccio da fuori non si può aprire… Ecco cosa significa non aver mai posseduto nemmeno cento lire. Adesso che probabilmente ho mille lire in casa, e anche di più, sono diventata paurosa. È meglio che me li tolga e che vada a dormire". Si è tolta gli anelli dalle dita, li ha messi nella scatola e questa l'ha riposta nel cassetto del comò dove c'erano già il brillante e il quadretto col ritratto di Gonçalves. È tornata a controllare se la porta era ben chiusa, dopo di che ha spento il lume e se n'è andata a letto» (Poggi 233-234).

teresse. La ragazza farà fatica ad adeguarsi all'idea: chiamerà Gonçalves sempre e solo per cognome e avrà difficoltà a usare con lui il confidenziale *voî* in luogo del rispettoso *voscià*[13].

> «Ginna, ve preghieiva d'unna cösa».
> «Scià digghe».
> «Dexideieiva che no me desci ciù do voscià. Mi v'ò sempre dæto de voî (e ò mancòu); e perchè voî æi da dâme de voscià? Fra fidansæ no gh'é e no ghe dev'ëse nisciunna differensa de condiçion. Ve prego donca da chì avanti de dîme de voî».
> «Me proviò, ma sâ diffiçile».
> «Diffiçile? E perché?».
> «Perchè, assuefæta, comme l'é mæ dovei, à dâghe…».
> «À dâve, se dixe».
> «À dâve do voscià, ghe ô daiò…».
> «Ve ô daiò».
> «Ve ô daiò sensa pensâghe».
> «Ginna, tutte e vòtte che me daiei de voscià, paghiei unna murta de mille *reis*»[14].

Si lascerà però attrarre dai regali e dai modi di Gonçalves, dalle suggestioni della ricchezza, della sicurezza, del nome, dal compiacimento di farsi chiamare *donha* Luigia e di indossare vestiti alla moda parigina. Ginna nutre infatti un legittimo orgoglio, una sicurezza di sé che nasce dalla volontà di emergere, ma anche una forte autostima che la induce a convincersi di poter stare degnamente a fianco del futuro marito:

> Ma che segge pròpio destinâ à sposâ un ricco negoçiante comme o l'é o sciô Gonçalves? E de ciù coscì scignor, coscì educòu? …E se, aristocràtico comme o l'é, un giorno o vegnisse à savei che ò fæto a serva, a lavagòtti int'unn'östaia, cöse o dieiva?… E cöse o l'avieiva da dî?… E ò da vergognâmene perchè ò fæto a serva?… Ò fòscia fæto quarcösa de mâ?… Ansi, quande o vegniâ à trovâme, veuggio dîghelo… in fin di conti, se i Indi no avéssan devastòu e inçendiòu i campi de mæ coxin e no l'avéssan barbaramente ammassòu lê e mæ poæ, mi porrieiva ëse a moggê d'un ric-

[13] Nel romanzo anche i personaggi brasiliani o argentini si esprimono in genovese, fatto che rende plausibile un dialogo che andrebbe immaginato in portoghese e col ricorso ad altri appellativi di confidenza o di rispetto.

[14] «"Ginna, vorrei pregarvi di una cosa". "Dica". "Desiderei che non mi deste più del vossignoria. Io vi ho sempre dato del voi – e ho sbagliato – e allora voi perché dovete darmi del vossignoria? Tra fidanzati non c'è e non deve esserci alcuna differenza di condizione. Vi prego dunque, d'ora in avanti, di darmi del voi". "Ci proverò, ma sarà difficile". "Difficile? Perché?". "Perché abituata, come è mio dovere, a darle…". "A darvi!". "…a darvi del vossignoria, glielo darò…". "Ve lo darò!". "…ve lo darò senza pensarci". "Ginna, tutte le volte che mi darete del vossignoria, pagherete una multa di mille reis"» (Poggi 169-170).

> co comme lê, e fòscia ciù che lê. Veuggio pròpio dîghelo che ò fæto a serva. Veddiô se o resta sorpreiso. L'é megio che ô sacce primma che dòppo[15].

Il ripudio di Gonçalves sarà alla fine un colpo fortissimo, sia per l'oltraggio ricevuto sia perché svanirà così la possibilità di un innalzamento al quale altri popolani nel romanzo avevano ambito invano, e solo il matrimonio con Loensin ristabilirà infine l'ordine sociale restituendo la serenità a una proletaria che troppo aveva osato. Per l'autore, come per lo Zena di *La bocca del lupo*, la mobilità tra classi diverse resta quindi utopica, ma qui la disfatta viene moderata dall'orgoglio popolano e dal lieto fine della vicenda sentimentale: è però il trionfo dei vecchi schemi caratteristici di molto ambiente mercantile ligure, nel quale fierezza proletaria e signorilità aristocratica sono elementi complementari e strettamente associati.

Così la figura di Gonçalves, tutto casa e lavoro, capace di grandi generosità ma non di grandi passioni – tanto da 'innamorarsi' solo dopo aver assunto opportune informazioni sulla futura fidanzata, e da costruire i loro rapporti sulla base di una vera e propria transazione commerciale – è modellata su stereotipi tipicamente genovesi, e a ben vedere la sua storia assomiglia in fondo a quella di un emigrante di successo più che a quella di un membro dell'aristocrazia luso-brasiliana:

> O no peu à meno d'ëse ben educòu; o discende da unna famiggia nòbile portogheise; o l'é stæto allevòu in collegio. Sò papà o l'à avùo de gren desgraçie, e quande o l'é mòrto, o gh'à lasciòu pöco e ninte. Avendo vergheugna de méttise à exerçitâ unna profescion inta çittæ dove o l'ëa nato, e dove a sò famiggia a l'ëa unna de primme, o l'é vegnùo à stabilîse chì a-o Rio Janeiro. O s'é impiegòu int'un negòçio in qualitæ de commisso scritturale. Segge pe-a sò abilitæ, comme pe-o sò træto, in pöco tempo o l'à aquistòu a fiduçia e a considensa do prinçipâ, o quæ o n'ëa coscì contento, che insemme a-o gròsso stipendio che o ghe dava, o l'à misso a-i ùtili. Sò prinçipâ o l'ëa vìdoo e o l'aveiva unna figgia bella comme unna madònna; e voéndola accompagnâ con un bravo zóveno, o l'à pensòu de dâla a-o sciô Gonçalves. Tutto l'ëa combinòu pe-o matrimònio; ma pöchi giorni primma de quello stabilïo

[15] «Ma è possibile che io sia destinata a sposare un ricco commerciante come il signor Gonçalves, e per di più una persona così signorile, così educata? E se, aristocratico com'è, un giorno venisse a sapere che ho fatto la serva, la lavapiatti in un'osteria, cosa potrebbe dire?… Beh, cosa dovrebbe dire? E io dovrei vergognarmi per aver fatto la serva? Ho forse fatto qualcosa di male? Anzi, quando verrà a trovarmi, glielo voglio dire… Alla fin fine, se gli indios non avessero devastato e incendiato i campi di mio cugino e se non lo avessero barbaramente ammazzato insieme a mio padre, adesso sarei moglie di una persona ricca come lui, e forse più di lui. Sì, voglio proprio dirglielo che ho fatto la serva, e vedere se ne rimane sorpreso. Del resto, è meglio che lo sappia prima che dopo…» (Poggi 161-162).

pe andâ à dî de scì, a-a figgia gh'é vegnùo a freve, e in trei giorni a se n'é mòrta. Sò papà o l'à provòu tanto despiaxei, o se l'à piggiâ tanto à cheu, che dòppo trei meixi o l'é mòrto lê ascì. Essendo anche lê d'orìgine portogheise, e no avendo pænti, o l'à lasciòu tutto a-o sciô Gonçalves[16].

Una certa aria di genovesità stereotipata traspare anche da episodi minori e in molti tratti del carattere di Gonçalves: gli impegni di lavoro che gli fanno mancare gli appuntamenti con Ginna, la riservatezza maniacale, il culto per la parola data che lo conduce a commettere, coscientemente, una palese ingiustizia. Gran signore e gretto bottegaio, Gonçalves coltiva sogni filantropici di redenzione di orfane povere e onorate, ma ha il difetto di voler imporre, con la sua generosità, una visione del mondo ritagliata secondo esigenze e miti personali, nella quale non c'è spazio per la minima devianza. Malgrado il capovolgimento finale, l'autore non fa del resto di Gonçalves un personaggio negativo: tende semmai a disegnare una figura fuori dal comune, inaccessibile per la semplice Ginna, che non si sentirà mai a suo agio con lui: la distanza sociale è confermata da quella caratteriale, a ribadire l'inutilità degli sforzi di chi ambisce a un innalzamento sociale che troppi fattori rendono impossibile.

Se i rapporti di classe permettono all'autore di delineare in Loensin la figura ideale di popolano, altri personaggi si collocano all'interno o all'esterno di questa organizzazione con caratteri di varia esemplarità. Le figure di madri sono di fondamentale importanza: del tutto positiva quella di Ginna, giusta ma inflessibile quella di Loensin, sono garanti dell'ordine morale e di quello sociale. Al di fuori di esso si pongono invece Comba e il suo ex amante, zio presunto di Virginia: Comba presenta alcuni aspetti che l'avvicinano alla Bricicca zeniana, la tendenza a servirsi della figlia per le sue velleità di arrampicata sociale (Virginia è peraltro figura piuttosto scialba, che farà una fine del tutto simile a quella di Angela in *La bocca del lupo*), l'avidità causata dalla miseria, la pro-

[16] «Non potrebbe non essere educato. Discende da una nobile famiglia portoghese ed è stato allevato in collegio. Suo padre ebbe delle disgrazie, e quando morì gli lasciò poco o nulla. Poiché si vergognava di esercitare una professione nella città in cui era nato e nella quale la sua famiglia era una delle più in vista, venne a stabilirsi qui a Rio de Janeiro e si impiegò in un negozio come commesso scritturale. Fosse per le sue capacità o per i suoi modi, in poco tempo conquistò la fiducia del principale, e questi ne fu così contento che, oltre a versargli un lauto stipendio, lo associò negli affari. Il principale era vedovo e aveva una figlia bella come una madonna, e volendola accasare con un bravo giovane pensò di darla al signor Gonçalves. Tutto era pronto per il matrimonio, ma pochi giorni prima di quello stabilito per la cerimonia, la ragazza si ammalò di febbre e tre giorni dopo era morta. Il padre provò un tale dispiacere, ne fu così addolorato che tre mesi dopo morì a sua volta. Essendo anche lui d'origine portoghese e non avendo parenti, lasciò tutto al signor Gonçalves» (Poggi 135-136).

pensione ai debiti, ai pettegolezzi e alle chiassate; se ne discosta per l'accentuata sordidezza morale, l'estrema mancanza di scrupoli e per un egoismo totale. Lo «zio», *scignor* decaduto che torna a Genova per far mostra della ricchezza disonestamente conseguita a Rio de Janeiro, è personaggio cinico e lubrico, fomentatore come il Costante zeniano degli altrui desideri e ambizioni[17]. Sono questi i personaggi marginali, irregolari, che rifiutano il lavoro e una dignitosa povertà per cercare con mezzi illegali di (ri)sollevarsi economicamente. Destinati a effimero successo, conosceranno il fallimento che fatalmente sembra toccare a quanti non si mostrano integrati nel modello sociale disegnato dall'autore, ricalcato sulle condizioni generali dell'ambiente genovese dell'Ottocento.

Al di là dei limiti soprattutto stilistici, gli spunti evidenziati mostrano l'interesse di *Ginna de Sampedænna* come documento di una realtà storico-sociale e tentativo d'interpretazione di essa, interesse rafforzato dall'ambientazione americana, tentativo di universalizzare i rapporti personali e di classe concepiti dall'autore ma anche di esaminare da un'angolatura inusuale un fenomeno come l'emigrazione ligure, esempio di vitalità e di dinamismo la cui portata innovativa, anche nello sconvolgimento degli equilibri descritti, sfuggì probabilmente a un autore non privo tuttavia di una certa capacità di penetrazione nel vivo dei problemi di una realtà apparentemente immutabile ma in costante, progressiva evoluzione.

Bibliografia citata

Blengino, Vanni. 'Alle spalle della nazione Italia'. *Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici*. Ed. Silvana Serafin, I (2007): 83-91.

De Amicis, Edmondo. *Sull'Oceano.* Ed. Francesco De Nicola. Milano: Mondadori. 2004 (I ed. 1889).

Poggi, Giuseppe (attribuito). *Ginna de Sampedænna*. Ed. Fiorenzo Toso. Recco: Le Mani. 1992.

[17] Interessante il rapido tratteggio del personaggio: «Questo barba, scignor, o l'ëa scappòu da Zena pe-i débiti; e dòppo avei giòu diversci stati de l'América do Sud, o s'ëa stabilïo a-o Rio Janeiro, dove o l'ëa riescïo à mette insemme unna bella somma. Dòppo unna dexenna d'anni ch'o l'ëa scappòu, ghe ven coæ de vegnî a-a patria pe vedde e saluâ i amixi e e amighe, ò, pe dî megio, pe fâ vedde ch'o l'è ricco (comme fan tutti quelli che van à l'América e che méttan insemme di dinæ)» («Questo zio, di condizione benestante, era scappato da Genova per i suoi debiti; e dopo aver girato diversi paesi dell'America del Sud si era stabilito a Rio de Janeiro, dove era riuscito ad ammucchiare una bella somma. Dopo una decina d'anni dalla fuga, gli venne voglia di tornare in patria per rivedere e salutare amici e amiche, o per meglio dire, per mostrare a tutti che si era arricchito, come fanno tutti coloro che vanno in America e ammucchiano dei soldi» Poggi 250).

Storia della cultura ligure. IV. Ed. Dino Puncuh. Genova: *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, n.s., 45 (2005).

Toso, Fiorenzo. *La letteratura in genovese. Ottocento anni di storia, arte, cultura e lingua in Liguria.* Recco: Le Mani. 1999-2001.

———. 'Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria'. *Storia della cultura ligure*. IV. Ed. Dino Puncuh. *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, n.s., 45 (2005): 191-230.

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

———. 'Il genovese in America Meridionale'. *Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici*. Ed. Silvana Serafin, I (2007): 139-145.

Zena, Remigio. *La bocca del lupo. Romanzo.* Introduzione di Giacinto Spagnoletti. Milano: Rizzoli. 1974.

IN ESILIO NELLA MODERNITÀ. CRITICA ALLA TECNOLOGIA E ORIZZONTI DI *PARTNERSHIP* IN *DREAMS OF SPEAKING* DI GAIL JONES

Raphael d'Abdon*

I looked up with repentance and prayer in mind.
A jetliner slowly flew across the faces
of the angels on its way to safety.
Where – Australia maybe?

(Pieter-Dirk Uys 239).

Nel 1980 il futuro premio Nobel per la letteratura John Maxwell Coetzee scrisse *Waiting for the barbarians* preconizzando, in maniera profetica, l'arrivo di un'ondata di barbari dalla pelle scura che avrebbero di lì a breve occupato le poltrone del potere in Sudafrica. Sulla volgarità e sulla decadenza della nuova classe dirigente sudafricana attuale ho scritto altrove[1], e non è questa la sede per approfondire tale argomento. Per tornare a Coetzee, quello che egli incarnava nel suo splendido romanzo (e in altri successivi come, ad esempio, *Disgrace*) è il senso di disagio, di pericolo, perfino di terrore che prova chi, nato e cresciuto nell'abbondanza, nella tranquillità e nella spensieratezza, all'improvviso vede vacillare il suo mondo iper-protetto, fatto di certezze e privilegi. Questo è un sentimento che accomuna molti degli scrittori bianchi sudafricani che hanno attraversato «l'arida stagione bianca» dell'apartheid (per citare uno dei romanzi di Brink[2]) e si misurano, con molte difficoltà, con la complessa realtà del post-apartheid. Nel caso specifico di Coetzee, egli non si è limitato a

* Università di Udine.

[1] *I nostri semi – Peo tsa rona. Poeti sudafricani del post-apartheid*: 28-29.

[2] Andrè Brink è un altro degli scrittori bianchi "liberal" che fatica a trovare una propria dimensione e collocazione nel complicato panorama socio-culturale del Sudafrica del post-apartheid. A dimostrazione di ciò si legga il suo imbarazzante articolo 'Glad to Be Alive' ('Felice di essere vivo') pubblicato in Italia da *La Repubblica* con il malizioso titolo 'Così il Sudafrica ha tradito il sogno di Mandela' (30 agosto 2006). Un articolo che si può definire senza pericolo di esagerare razzista e ipocrita (cfr. sito internet).

dar vita a personaggi letterari terrorizzati dal crollo del proprio universo ovattato, ma ne ha addirittura adottato le ipotetiche scelte di vita, trasferendosi in Australia[3], evitando così di confrontarsi pienamente con i mutamenti di una società dalla quale egli – in quanto bianco – aveva tratto ogni possibile beneficio durante i decenni del regime segregazionista. In altre parole, venute meno le prerogative che consentivano a Coetzee di poter vivere (e scrivere) da una posizione di sostanziale 'impunità', la scelta più conveniente, più 'logica', era quella dell'emigrazione. La migrazione come «ancora di salvezza», *extrema ratio* (sic), ultima «triste» ma «necessaria» (sic) opzione per poter continuare a godere di un sistema di privilegi acquisiti su cui si era prosperato fino a quel momento, che d'improvviso inizia a vacillare. Ma anche migrazione come fuga dalle proprie paure e dai fantasmi del proprio passato, fuga alla ricerca di risposte che non possono essere trovate nella propria madrepatria.

Questa digressione introduttiva 'sudafricana' che chiama in causa un migrante celebre come Coetzee non nasce dal nulla. È il collegamento immaginario che mi è salito alla mente quando, trovandomi io stesso nella condizione di migrante (in una township sudafricana), ho iniziato a leggere la storia di Alice Black, la protagonista di *Dreams of Speaking*, dell'australiana Gail Jones (1955-), il romanzo che analizzerò nel presente saggio. Una storia che – il caso vuole – esordisce in una remota città del Western Australia, una città «colma di luce» (uno dei temi centrali del romanzo), nella quale «costruiscono le loro case i multimilionari, e i migranti dalla Gran Bretagna e dal Sudafrica. […] un rifugio per bianchi che non volevano ricordare» (4).

La narrazione quindi prosegue, portando in scena le vicende esistenziali di due personaggi rappresentativi di quella porzione assolutamente minoritaria ed insignificante del popolo della «grande migrazione» planetaria (Enzesberger), da alcuni definita la *plug-in generation*. Una sottocategoria di soggetti migranti 'privilegiati' i quali (al contrario della stragrande maggioranza dei migranti che si spostano per cause determinate dalla mutata divisione internazionale del lavoro) si possono permettere di spostarsi da un luogo all'altro in piena libertà di mezzi e scelta, godendo di tutti i possibili vantaggi generati dalla cosiddetta

[3] L'Australia è paese che nei confronti chi migra per sfuggire a povertà, carestie, persecuzioni politiche, ecc. adotta leggi sull'immigrazione se possibile ancora più razziste e oppressive di quelle già marcatamente segregazioniste adottate da altri paesi 'civili' del ricco Occidente, come gli Stati Uniti e gli stati della 'Fortezza Europa'. Tutt'altro discorso quando gli immigrati sono individui ricchi, preferibilmente bianchi, professionalmente altamente qualificati, ecc. In questo caso – alla stessa stregua di ciò che accade nei sopra citati Stati Uniti e Unione Europea – le porte si aprono magicamente per chiunque voglia trasferire in questi paesi il proprio corpo e soprattutto i propri capitali.

'globalizzazione': trasporti veloci ed economici, vie d'accesso e pratiche burocratiche facilitate per chi migra dal Nord del Mondo, ecc.

Il presente saggio si prepone di decostruire i punti di forza e le debolezze strutturali di questo 'romanzo dell'esilio', oltre che suggerire un percorso analitico del testo sulla base delle riflessioni di natura filosofica e teorica che scaturiscono dalle 'metastorie' di cui è costellata la trama del romanzo stesso.

I temi di *Dreams of Speaking*: esilio, modernità e orizzonti di *partnership*

La trama di *Dreams of Speaking* (opera candidata nel 2007 al Miles Franklin Award, al NSW Premier's Award e al B. Kibble Award) si arrotola attorno all'inatteso quanto solido legame che si instaura tra la giovane Alice Black e l'anziano Hiroshi Sakamoto. Alice è un'accademica (il riferimento autobiografico è evidente[4]) proveniente da una famiglia operaia del West Australia, la quale al principio della storia si è trasferita a Parigi per motivi di studio e ricerca. Il desiderio di Alice è che il libro che scriverà mentre si trova nella capitale francese (intitolato in maniera roboante e megalomane *The Poetics of Modernity*) riesca ad esplorare «la bellezza pura delle cose moderne, dei telefoni, gli aeroplani, gli schermi dei computer e le luci elettriche, della televisione, le auto e i trasporti sotterranei» (18)[5]. Isolata e disorientata dal trapianto in terra francese, nelle fasi iniziali del romanzo Alice è in preda ad un senso di crescente solitudine fisica e culturale nei confronti dell'ambiente che la circonda. Il distacco dalla propria famiglia, dalla propria terra, e la fallita relazione sentimentale con il fidanzato Stephen, sono eventi che delineano i contorni di un personaggio pessimista, quasi rassegnato a vivere in perenne disconnessione con il proprio presente. Un personaggio che però viene immediatamente 'salvato' dal casuale incontro con un anziano ed elegante signore giapponese, Mr Sakamoto, un sopravvissuto dei bombardamenti di Nagasaki, a sua volta impegnato nella scrittura della biografia di Alexander Graham Bell, l'inventore del telefono. Lontani dalle rispettive terre, in un esilio auto-imposto, Alice e Mr Sakamoto scoprono così questo profondo quanto insolito interesse comune per lo studio della modernità, per i misteri della tecnologia. Sulla base di queste affinità tra i due si instaura un profondo quanto anticonvenzionale legame d'affetto. Un'improbabile amicizia che attraversa luoghi, culture e generazioni, e che si situa al centro dell'impianto narrativo dell'opera.

[4] L'autrice Gail Jones insegna letteratura, cinema e *cultural studies* alla University of Western Australia.

[5] «the unremarked beauty of modern things, of telephones, aeroplanes, computer screens and electric lights, of television, cars and underground transportation».

Il fascino che la tecnologia esercita su Alice la spinge ad avventurarsi in un doppio tumultuoso viaggio: un primo viaggio, fisico, convenzionale, è quello che la porta dall'altra parte dell'oceano, in una Parigi stereotipata e anonima. Un secondo viaggio, più impegnativo, di natura filosofica, è quello che spinge Alice ad inoltrarsi all'interno della psiche dell'uomo moderno. Le sue pretenziose ricerche mirano così niente meno che ad articolare il paradosso intrinseco nella relazione tra l'uomo e la tecnologia. Un obiettivo ambizioso, i cui limiti sono immediatamente avvertiti dal Mr Sakamoto, che riportando Alice con i piedi per terra, si presenta come un elemento di stabilità e razionalità a bilanciare l'evanescenza di quest'ultima. Parlando da sopravvissuto alla strage di Nagasaki, ovverosia dal punto di vista di chi più di chiunque altro ha sofferto sulla propria pelle (in senso non solo letterario!) gli effetti della 'modernità', del 'progresso' tecnologico umano, Mr Sakamoto infatti ricorda ad Alice che:

> Risulta difficile celebrare la modernità […] perché viviamo circondati da tantissime cose persistentemente non-moderne. I sogni, l'amore, i bambini, la malattia. La memoria. La morte. E tutte le cose naturali. Le foglie, gli uccelli, l'oceano, gli animali. Pensa al tuo canguro australiano […] il canguro è veramente non-moderno […] E il cielo. Pensa al cielo. Il cielo non ha niente di moderno (21)[6].

Entrambi i protagonisti sono alla ricerca di un sollievo spirituale dalla condizione di esiliati nella quale si trovano. Procedendo per vie distinte, Alice e Mr Sakamoto cercano un modo per esorcizzare questa problematica condizione esistenziale. Rifugiandosi entrambi nella scrittura i due esiliati cercano di articolare verbalmente lo strano fascino poetico che risiede nei macchinari moderni. Ma mentre Mr Sakamoto riesce attraverso le sue storie a umanizzare il suo (nostro) rapporto con le macchine, a renderlo in qualche modo più 'carnale', l'approccio di Alice alla tecnologia è più disilluso. Il telefono diventa per Alice «uno spazio di puro vento; è un vento che strappa via le presenze, un'erosione, una perdita». Il suo discorso sulla dislocazione e sull'incorporea soggettività, propria della vita contemporanea, si configura più come un lamento che (come invece nei suoi piani di ricercatrice e scrittrice) come una celebrazione lirica della modernità.

Infatti, più Jones procede nel costruire i personaggi del romanzo, più Alice ci appare come un naufrago alla deriva in un mondo dominato da comunicazioni e connessioni spezzate, incapace di tenere uniti le singole parti del con-te-

[6] «The difficulty with celebrating modernity […] is that we live with so many persistently unmodern things. Dreams, love, babies, illness. Memory. Death. And all the natural things. Leaves, birds, ocean, animals. Think of your Australian kangaroo […] the kangaroo is truly unmodern […] And sky. Think of sky. There is nothing modern about the sky».

sto in cui si muove. Una metafora per il sentimento di spiazzamento (*displacement*) fisico e culturale proprio dell'esiliato, o più in generale di chi si trova, volontariamente o meno, in una condizione di disconnessione emotiva e spirituale con il proprio io presente e passato[7].

Richiamando motivi proposti nel suo precedente romanzo *Sixty Lights*, in *Dreams of Speaking* Jones focalizza la propria attenzione sulle dimensioni interiori della modernità e sulle implicazioni che esse hanno sulle nostre esperienze soggettive. La forma del romanzo (alla pari del contenuto) riflette una più ampia meditazione su come la memoria e la tecnologia alterino le nostre percezioni soggettive di spazio e tempo. La modernità infatti ci impone continui cambi di prospettive, cambi che sono riflessi nella struttura del romanzo, assemblato secondo sovrapposizioni di frammenti. Le e-mail che Alice e Mr Sakamoto si scambiano, i ricordi dell'infanzia in Australia e le solitarie meditazioni su luoghi, terre che Alice, soggetto migrante, riesce a 'far propri' solo superficialmente, costituiscono i vari pezzi di un romanzo compiutamente postmoderno. Un romanzo con una struttura circolare, dal momento che la storia di Alice finirà dov'era iniziata, quando Alice ritornerà in Australia per scoprire che l'amata/odiata sorella Norah si sta sottoponendo a chemioterapia per curare un cancro della cui esistenza Alice era all'oscuro. *Dreams of Speaking* sia configura perciò come un testo completo, pienamente compiuto dal punto di vista della struttura, su cui si innestano una trama e dei personaggi tutto sommato superficiali e piatti. Per i motivi qui citati, oltre che per il reiterato ricorso al *pastiche*, all'intertestualità, e per lo scetticismo e il pessimismo che accompagnano l'intera narrazione, *Dreams of Speaking* è un romanzo che rientra certamente nell'ambito della post-modernità. Prese le distanze dai cliché che spesso tendono pericolosamente a estetizzare la/e narrativa/e di una nazione, e a renderla artisticamente 'prevedibile', Jones preferisce orientare il proprio baricentro stilistico ed estetico sul versante per così dire 'europeo', optando per uno stile sofisticato, colto, coscientemente intellettualistico. Una predilezione per uno stile di scrittura erudito e poetico, quasi 'eliotiano', che l'autrice non fa nulla per mascherare, disseminando il racconto di citazioni dotte (personaggi storici in primo luogo, ma anche cinema, musica, musei, cibi raffinati, stili poetici, ecc.).

Nonostante ponga al centro del proprio tessuto narrativo il concetto di 'modernità', la storia di Alice e Mr Sakamoto spesso assume una dimensione visio-

[7] Questo sentimento di 'smarrimento esistenziale' che aggredisce chi si trova immerso in un universo formato da segni, linguaggi e simboli a lui/lei intelligibile, è stato catturato in maniera sublime da Sofia Coppola nel film *Lost in Translation* (2003), in modo particolare nelle memorabili, poetiche scene iniziali.

naria, simbolica, a tratti quasi mitica: pre-moderna, quindi. Una storia densamente stratificata, caricata di significati e metafore, proprio come i sogni, ai quali il titolo richiama. In questa consapevole sovrapposizione di punti di vista e di riferimento risiede l'*australianità* 'criptica' (e, nuovamente, la postmodernità) di questo romanzo. Nella sotterranea ma palpabile tensione estetica tra razionale e onirico, nel sottile gioco di specchi che si instaura tra il 'vecchio' e il 'nuovo', tra gli scenari a volte pre-moderni, a volte moderni in cui prendono forma i *sogni verbali* («dreams of speaking») di Alice e Mr Sakamoto. Un richiamo costante, ma mai esplicito, alla pluriversale, policentrica spiritualità australiana, una spiritualità perennemente in movimento tra i diversi mondi che la contengono (e che in essa sono contenuti). Sulla base di queste spinte, *Dreams of Speaking* è un testo che dall'inizio alla fine continua ad espandersi e contrarsi, in una prosa poetica e ricca di cambi di ritmo dove i confini di spazio e tempo sono permeabili. Un *patchwork* ottimamente strutturato nel quale le digressioni in cui si narra la vita di scienziati ed inventori, le e-mail di Mr Sakamoto, i *flashbacks* sull'infanzia di Alice si profilano come efficaci tecniche narrative per de-scrivere l'universo esistenziale di due migranti, il loro spaesamento, il loro *dis-placement* fisico e metafisico, il loro perenne sentimento di esilio spirituale, di incompiutezza. L'intero racconto è il risultato dell'intreccio di differenti storie: optando per una struttura narrativa policentrica Jones riprende, adattandola ad un (con)testo letterario moderno, l'arte antica dello *storytelling*. Come nello schema 'tradizionale' del racconto orale proprio della tradizione di molti popoli aborigeni (o, più in generale, indigeni) infatti, anche in *Dreams of Speaking* le storie dentro la storia ('metastorie') si situano a cavallo tra realtà apparentemente disconnesse, slegate tra loro nello spazio e nel tempo. Una spinta centrifuga di immagini e simboli che dilatano la trama del romanzo (spesso in maniera eccessiva), e che delineano paesaggi mentali e narrativi frammentari, caratterizzati dalla sovrapposizione di pluriversi mutevoli e sfuggenti.

Il fatto che Jones voglia avvolgere il proprio romanzo di un senso di ambiguità è evidente se si osserva la relazione tra le vicende dei personaggi protagonisti e il modo in cui quelle stesse vicende vengono narrate dall'autrice. Mentre da un lato infatti Alice e Mr Sakamoto dedicano la propria vita a cercare di dare un senso alla modernità, Jones articola le loro esperienze con artifici che dimostrano un evidente idiosincrasia nei confronti della narrazione lineare. Una critica, attraverso la narrazione, alla visione hegeliana del tempo inteso come «lineare, progressivo, continuo, perfino regolato e teleologico» (Grosz 98). In *Dreams of Speaking* passato e presente condividono lo stesso spazio narrativo. Chiarite fin dalle prime pagine queste premesse, il romanzo si muove nel tempo e nello spazio con una tale disinvoltura che il testo potrebbe risultarne

compromesso dal punto di vista della coerenza. Ciò non avviene perché, come vedremo nel seguente paragrafo, il romanzo poggia su solide fondamenta teoriche e filosofiche, che lo sostengono anche quando la narrazione mostra qualche increspatura.

I riferimenti teorici di *Dreams of Speaking*. Una riflessione sulle «modernità alternative»

Una delle debolezze più evidenti di *Dreams of Speaking* è la claustrofobia presenza di riferimenti teorici che, in maniera esplicita o meno, attraversano il romanzo. Più che un vantaggio, il consistente background accademico dell'autrice risulta nel complesso un limite, un sovraccarico ingombrante. Man mano che ci si inoltra all'interno della storia di Alice e Mr Sakamoto ci si rende conto infatti che le loro vicende fungono da schermo per una più profonda riflessione (se così vogliamo chiamarla 'narrativizzata') sulle teorie che a partire dagli anni Sessanta, hanno sviluppato una critica radicale alla tecnologia e al suo rapporto con la filosofia e la cultura. Autori come Marcuse, Lyotard, Habermans e Kawabata sono tra i pensatori che hanno avviato e sviluppato la discussione su questi temi, e il cui pensiero attraversa, in filigrana, il romanzo di Jones.

Secondo Feenberg «la modernizzazione è una combinazione contingente di dimensioni tecniche e culturali soggette a variazione radicale. L'estetica, l'etica e la cultura possono avere un ruolo importante accanto la scienza e la tecnologia nello sviluppo di *modernità alternative*» (corsivo mio). *Dreams of Speaking* rappresenta un tentativo, parzialmente riuscito, di trasportare e sviluppare all'interno di un testo di *fiction*, le tematiche proposte nel precedente enunciato di Feenberg. La tecnologia moderna, o meglio la pervasività della tecnologia moderna (e i modi in cui questa influisce sulla vita dell'individuo) è uno dei *leit motives* del romanzo. Senza proporre soluzioni definitive Jones de-scrive mondi, sia privati che pubblici, rispetto ai quali la tecnologia moderna non rappresenta né una panacea, né una gabbia di ferro inflessibile, quanto piuttosto una cornice culturale carica di problematiche, ma passibile di trasformazioni. Il romanzo è così punteggiato dalle storie di oggetti tecnici come il telefono, la luce neon, il cellophane, ecc. che nella sfera del quotidiano non hanno bisogno di essere spiegati e analizzati, in quanto, all'interno della cultura dominante nella quale si forma l'individuo moderno (e post-moderno), la loro presenza e funzione sono date per scontate. Grazie a queste meta-storie (spesso raccontate da Mr Sakamoto in e-mail indirizzate ad Alice) Jones è capace di articolare una narrazione intrisa dei riferimenti teorici di cui sopra, nella quale viene messa in discussione in primo luogo la falsa universalità della razionalità Occidentale.

I due personaggi principali provengano da due contesti geografico-politici, l'Australia e il Giappone, i quali, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, hanno rivestito e rivestono il ruolo di soggetti geopolitici fondamentali per l'affermazione e il consolidamento del capitalismo nordamericano (e della sua 'cultura') nel mondo (Baraldi 17-34). Ciononostante, le ricerche di Alice e Mr Sakamoto non sono mosse da un desiderio cosciente di rafforzare le proprie conoscenze su quell'universo che, colonizzandoli, si è sovrapposto ai loro (e sulle sue fondamenta tecnologiche). Entrambi paiono invece spinti da un anelito inconscio di problematizzarlo e sottoporre a critica le sue presunte verità totalizzanti. Mr Sakamoto in special modo si configura come un personaggio determinante nella cornice di quella visione alter-nativa, che, partendo da una riflessione teorica, l'autrice si propone di creare con il suo romanzo. Il suo stesso personaggio è un espediente letterario che l'autrice utilizza per offrire al lettore un riferimento ai pensatori giapponesi teorici di una modernità 'altra' rispetto a quella occidentale, determinata non da un paradigma unico, ma da un'interazione tra differenze culturali nazionali. Mi riferisco ad autori come Kitarō Nishida, Nishitari Keiji, Ryosuke Ohashi e Yasunari Kawabata – quest'ultimo autore di un romanzo classico sulla modernizzazione del Giappone come *Master of Go*. Ma questi autori non rappresentano gli unici punti di riferimento teorici del romanzo. Herbert Marcuse è il pensatore che più di ogni altro ha contribuito ad ampliare il dibattito sulla questione tecnologica, portandolo in un'arena politica. Fin a partire dalla pubblicazione di *One-Dimensional Man* nel 1964, le teorie di Marcuse hanno rappresentato un punto di riferimento imprescindibile per le ricerche svolte in questo campo. Secondo Marcuse la storia del progresso è inestricabilmente legata a quella del dominio, un legame che si estende alla stessa razionalità tecnico-scientifica moderna. Una reale emancipazione quindi richiede non solo un cambiamento sociale fondato su criteri di giustizia effettiva (non solo simbolica), ma impone una trasformazione radicale di ciò che viene comunemente definito, in senso positivistico, la

[8] Un importante contributo allo sviluppo delle riflessioni politico-filosofiche marcusiane è stato dato, sul versante storico-antropologico, da Riane Eisler. In accordo con Marcuse, Eisler teorizza la necessità di superare il modello culturale universale occidentale (moderno, capitalista, maschilista, positivista, ecc.) fondato sul 'dominio' (*domination model*) attraverso la costruzione di una cultura pluriversale fondata sulla 'partnership' (*partnership model*). La «via della partnership» di Eisler propone l'adozione di approccio di tipo olistico nei confronti della realtà, della natura, delle culture, dove, al contrario di quanto accade con il modello di 'dominio', la differenza, la diversità, il policentrismo sono elementi fondativi di qualsiasi idea di 'progresso'. Il modello di partnership eisleriano permette di ricomporre i legami di mutuo sostegno, cura, amore tra individuo e individuo, e tra individuo e Madre Natura spezzati a seguito dell'affermazione del modello di dominio. Di Eisler si veda: *The*

Ragione[8]. La critica di Marcuse al concetto di progresso è più che mai attuale. È evidente infatti che, nonostante i grandiosi traguardi raggiunti dal punto di vista delle scoperte, la razionalità tecnico-scientifica imposta dall'Occidente non è finora riuscita ad emancipare il genere umano, ma al contrario ha imposto ad individui e società la necessità di organizzarsi in funzione di uno stile di vita altamente distruttivo per sé e per l'ambiente. Il progetto di fondo della modernità, ovvero quello di costruire una società razionale perfettamente organizzata, oggi è entrato in crisi in tutte le sue varie forme: politica, economica, tecnologica. *Dreams of Speaking* riflette proprio questo senso di disorientamento del soggetto post-moderno nei confronti di un mondo non più in grado di offrire certezze all'individuo. È un romanzo nel quale l'autrice mette in scena il tramonto (filosofico) delle speranze legate al concetto di modernità; nel quale non vi è spazio (se non, come vedremo oltre, nelle righe conclusive del romanzo) per l'ottimismo. La parabola personale di Alice, la quale a poco a poco vede sgretolare davanti ai propri occhi tutte le (poche) certezze sulle quali aveva costruito la propria vita, è una metafora per descrivere il senso di smarrimento dell'individuo (post)moderno davanti ad un mondo sempre più alienante. La malattia della sorella Norah, il riavvicinamento alla madre che Alice scopre solo alla fine del romanzo non essere la sua madre naturale e la morte di Mr Sakamoto sono gli eventi (soprattutto quest'ultimo) che contribuiscono a creare un vuoto progressivamente crescente attorno all'esistenza di Alice, lasciandola ala fine del romanzo sola e disorientata[9]: «Mi sento sola senza di te. Mi sento come se stessi galleggiando nello spazio. Qui si soffoca» (213)[10].

Le immagini che costituiscono il p*atchwork* narrativo di Jones formano uno spazio culturale all'interno del quale l'autrice specula sul significato della modernità. Immagini che non si rifanno solo al pensiero critico di Marcuse e altri pensatori come Adorno, Habermans, Weber, ma che richiamano indirettamente alla memoria anche la cosiddetta 'letteratura distopica' (dove 'distopia' significa 'utopia negativa'): l'Orwell di *1984*, l' Aldous Huxley di *Brand New World* e perfino la fantascienza sociale di Philip Dick. In *Dreams of Speaking* Jones attualizza il senso di paura cui accennavo in apertura di saggio, e che sta al centro delle opere dei romanzieri sopra citati. Un sentimento di paura che

Partnership Way. New Tools For Living and Learning (co-editore David Loye), *The Chalice and The Blade*, *The Real Wealth of the Nation*. Per un'applicazione delle *partnership theories* della Eisler ad un testo narrativo tradizionale australiano si veda Riem.

[9] Il senso di sconforto e 'soffocamento' che prova chi si sente abbandonato da una società che lascia l'individuo alla deriva, in balia di sé stesso, è stato magistralmente raccontato, attraverso una sottile metafora, dal regista Chris Kentis nel film *Open Water* (2004).

[10] «It's lonely without you. I feel I'm floating in space. There is suffocation here».

prende corpo a partire dal contatto – onnipresente nella società moderna – tra individuo e macchina, e che non viene certo superata nel testo di Jones ma, al contrario, amplificato, perché mostrato nella sua dimensione reale, quotidiana, soggettiva. Dalla storia di Alice e Mr Sakamoto comprendiamo che la tecnologia non è un semplice strumento cognitivo che ci aiuta ad estendere le nostre capacità. Noi siamo, stiamo e viviamo *all'interno* delle macchine, come dichiara Alice quando, in chiusura, dialoga con la voce del defunto Mr Sakamorto, registrata nella segreteria telefonica di quest'ultimo: «Riposa in pace, Mr Sakamoto, caro Mr Sakamoto. Conservati bene dentro quel telefono, conservati ancora per un po', allungando sillabe, frasi attraverso il pianeta, salutandomi in giapponese con il tuo tono sicuro, gentile…» (214)[11].

Questa è una lezione che, se da un lato è necessaria per comprendere la cultura e la società contemporanea, dall'altro rende il lettore consapevole di vivere, alla pari di Alice, un presente angosciante e senza apparenti 'vie di fuga'. Uno scenario carico di scetticismo e rassegnazione che pare scomparire solo nelle righe conclusive del romanzo, nelle quali Alice abbandona, pare in maniera definitiva, la sua morbosa curiosità per le macchine moderne, per ritornare alla fonte di ogni rinascita spirituale: la Parola. Una parola intesa come atto di autoaffermazione, di rigenerazione, strumento per esorcizzare l'alienazione del mondo contemporaneo. Ricomporre i frammenti di una realtà caotica e convulsa attraverso il racconto, la poesia. Accantonata l'idea di poter razionalizzare il mondo moderno e tutte le sue schizofrenie, Alice ritorna alla pratica pura, catartica, dello *storytelling*. Seduta sotto un albero di fico, al riparo da ogni «interferenza tecnologica», Alice si riconcilia definitivamente con la sorella Norah e, metaforicamente, con sé stessa e con la terra che aveva abbandonato. Dopo un viaggio inquietante nel labirinto della modernità, Alice ritorna a casa, in Australia, per riabbracciare i valori perduti di condivisione, armonia, unità-nella-diversità che stanno alla base di una visione del mondo basata sulla *partnership*. La storia si chiude con l'inizio di un'altra storia, che si intuisce sarà diversa da quella appena raccontata, meno triste e drammatica, aperta ad orizzonti carichi di auspici positivi. La luce (una presenza che, non a caso, ritorna ossessivamente lungo tutto il romanzo) subentra all'ombra, all'oscurità. Le note finali del romanzo regalano un soffio di speranza, dopo tanto pessimismo e sconforto:

[11] «Rest well, Mr Sakamoto, dear Mr Sakamoto. Rest preserved in that telephone, preserved a little longer, stretching syllables, sentences, across the planet, greeting me in Japanese, in your sure, gentle tone…».

> Alice e Norah stavano distese, con la testa sotto un albero di fichi. Le loro gambe si estendevano fino a raggiungere la luce del sole. Le grandi foglie ondeggiavano nella brezza leggera alterando l'ombra, aprendo spazi di luce frastagliati, aprendo, chiudendo. Le sorelle avevano festeggiato mangiando fichi e ora stavano distese pancia all'aria, e parlavano.
> «Raccontami di Mr Sakamoto», disse Norah.
> E con la più tranquilla delle voci, Alice incominciò.

Come scrisse mirabilmente quel Thomas Eliot alla cui poetica la scrittura di Jones spesso rimanda:

> non smetteremo mai di esplorare
> e alla fine di tutte le nostre esplorazioni
> arriveremo dove siamo partiti
> e conosceremo quel luogo per la prima volta[12].

Si conosce il mondo che ci circonda solo quando, dopo aver peregrinato, si ritorna, carichi di una nuova maturità, al punto di partenza. Alice Black, che cercava la «poesia della modernità» nei diversi angoli del globo dove questa aveva disseminato le sue tracce più evidenti (Parigi, Nagasaki), alla fine del suo cammino trova tutt'altro. Riscopre le cose che si era lasciata alle spalle migrando, riconciliandosi con esse: la sorella Alice, la sua terra, la Parola. Le risposte a ciò che cercava erano in Australia, nel luogo da cui era partita. Letta in questa prospettiva (che di certo non è l'unica valida per questo romanzo denso e stratificato) *Dreams of Speaking* è una metafora, complessa e multiforme, sull'altrettanto complessa e multiforme esperienza del migrare.

Bibliografia citata

Baraldi, Matteo. *L'ultima terra: la cultura australiana contemporanea.* Roma: Carocci. 2002.
Coetzee, John Maxwell. *Waiting for the barbarians*. Harmondsworth: Penguin. 1980.
Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future.* San Francisco: Harper & Row. 1987.
———. *The Real Wealth of Nations: Creating a Caring Economics*. San Francisco: Berrett-Koehler. 2007.
Eisler, Riane e Loye, David. *The Partnership Way. New Tools For Living and Learning*. Revised edition. Brandon: Holistic Education Press. 1998.
Eliot, Thomas Stearn. *Four Quartets*. London: Faber. 1944.

[12] «We shall never cease from exploration/And the end of all our exploring/Will be to arrive where we started/And know the place for the first time».

Enzensberger, Hans Magnus, *La Grande Migrazione*. Trad. it. Torino: Einaudi. 2003.
Feenberg, Andrew. *Alternative Modernity*. Berkley - Los Angeles: University of California Press, 1995.
Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time and Perversion: The Politics of Body*. St. Leonard, NSW: Allen and Unwin.
I nostri semi – Peo tsa rona. Poeti sudafricani del post-apartheid. Ed. Raphael d'Abdon. Napoli: Mangrovie. 2007.
Jones, Gail. *Dreams of Speaking*. Milsons Point: Random House. 2006.
———. *Sixty Lights*. London: Vintage. 2004.
Kawabata, Yasunari. *The Master of Go*. Trad. inglese di E. Seidensticker. New York: Pedigree. 1981.
Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press. 1964.
Riem, Antonella. 'Pluriversi e relazioni di *partnership* in *The Wagtail and the Rainbow*'. *Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici*. Ed. Silvana Serafin, 1 (2007): 177-181.
Uys, Pieter-Dirk. 'God Will See You Now'. *Modern South African Stories*. Ed. Stephen Grey. Johannesburg: Donker. 1980: 239.

Filmografia citata

Lost in Translation. Regia di Sofia Coppola. 2003.
Open Water. Regia di Chris Kentis. 2004.

Webliografia citata

Alev, Adil. 'Dreams of Speaking By Gail Jones'. www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/dreams-of-speak Consultato il 18/02/2008. Copia cartacea a disposizione dell'autore.
Brink, André. 'Così il Sudafrica ha tradito il sogno di Mandela'. *La Repubblica*, (30 agosto 2006). www.radicali.it/view.php?id=68419. Consultato il 18/02/2008. Copia cartacea a disposizione dell'autore.
Briscole, Joanna. 'Too much in words'. http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,1749180,00.html. Consultato il 18 febbraio 2008. Copia cartacea a disposizione dell'autore.
Mulcrone, Katherine. 'Closing the space between us'. *Antipodes*. 2005. http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-29685460_ITM. Consultato il 18 febbraio 2008. Copia cartacea a disposizione dell'autore.
Paxton, Zoë. 'Speaking in strange tongues'. http://www.timesonline.co.uk/article/0,23109-2077955,00.html. Consultato il 18 febbraio 2008. Copia cartacea a disposizione dell'autore.

IL NOMADISMO LINGUISTICO E IDENTITARIO DELL'INTELLETTUALE POSTMODERNO: IL CASO DI ROSI BRAIDOTTI

Piergiorgio Trevisan*

> Decodificare la psico-patologia di questa fine secolo:
> è forse questo il compito più urgente per gli intellettuali
> tutti, ma in particolare per l'intellettuale femminista
>
> (Braidotti. *Nuovi soggetti…*: 145)

Effettuare una incursione all'interno dei territori mappati dai testi della filosofa Rosi Braidotti equivale a compiere un prezioso 'viaggio d'istruzione' tra le molteplici manifestazioni del postmoderno o, se si preferisce, del *global*. Gli scenari che si incontrano sono fatti di frammenti, mosaici, dislocazioni, connessioni e disconnessioni perfettamente organizzate secondo un rigore stilistico che lascia spazio a forme diverse, dalla narrazione alla teoria filosofica, dal trattato alla poesia.

Ma andiamo con ordine: è la biografia, innanzitutto, ad elevare la figura di Rosi Braidotti a emblema dell'intellettuale nomade della contemporaneità: nata in Friuli, si sposta presto in Australia, dove cresce osservando da vicino i cortocircuiti ancora presenti tra l'Australia dei bianchi e quella degli aborigeni. Lei fa parte dei bianchi, ma sente da subito l'esigenza di andare oltre i meccanismi metonimici che associano il colore della pelle a una precisa appartenenza geografica e, quindi, culturale: non c'è una sola Europa, e non c'è, dunque, una sola, monolitica cultura a rappresentare il vecchio continente. La sua europeità coincide con il comparto continentale dell'immigrazione europea verso l'Australia, un comparto in contrasto con il ramo europeo d'ascendenza anglosassone, che troppo spesso porta ancora tatuate nei propri atteggiamenti certe dinamiche coloniali del passato.

È precisamente in questo contesto che germinano i primi, emblematici segnali di attenzione verso una serie di questioni filosofiche che sarebbero suc-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

cessivamente divenute il centro propulsore di tutti i suoi studi: il multiculturalismo, l'identità, il rifiuto netto di ogni 'posizione sovrana', di ogni idea di centro. È qui, in altre parole, che Rosi Braidotti concepisce per la prima volta l'importanza e, in un certo senso, l'ineluttabilità, di vivere una vita 'nomade', ossia di elaborare una soggettività alternativa in grado di dialogare con la complessità dell'epoca contemporanea:

> Così ora posso dire che la mia vita fu marchiata a fuoco dall'esperienza dell'emigrazione, ma che ho scelto di diventare una nomade, vale a dire un soggetto in transito e tuttavia sufficientemente ancorato a una collocazione storicamente determinata da accettarne le responsabilità e, grazie a questo, in grado di risponderne (*Nuovi soggetti…*: 25).

A ben guardare, in effetti, da questo momento in poi i timbri sul suo passaporto – accompagnati naturalmente dalle *ragioni* degli spostamenti, poiché ci si può spostare molto nello spazio senza mai divenire nomadi – sono la testimonianza più significativa della sua condizione nomadica: dopo aver ottenuto la laurea di primo livello in letteratura e in filosofia presso l'Australian National University, mette in atto una nuova, importante dislocazione geografica che la porta a Parigi, dove ottiene dopo qualche anno il dottorato di ricerca in filosofia presso la University of Paris I (Panthéon-Sorbonne).

Nella capitale francese entra in contatto diretto con le scuole di pensiero poststrutturaliste che meglio si occupano di indagare l'ontologia dei soggetti postmoderni a lei contemporanei: tra gli esponenti maggiori di tali scuole c'è Gilles Deleuze, le cui lezioni vengono seguite da un microcosmo emblematico di multiculturalità formato da studenti iracheni, cambogiani, palestinesi, cameruniani e algerini, i quali siedono accanto a francesi, inglesi, americani e australiani. Il gruppo che si forma intorno a Gilles Deleuze è, a tutti gli effetti, l'emblema del nomadismo intellettuale: si tratta di studiosi che si sono momentaneamente disconnessi dalla loro terra – e dalla loro lingua – madre per divenire *poliglotti*, sia in senso linguistico che, naturalmente, culturale.

Si tratta di soggetti che, disconnettendosi dal loro suolo, hanno deciso di connettersi al mondo, di trasformarsi in identità in transito tra lingue e culture: soggetti che hanno abbandonato una volta per tutte le strutture socio-simboliche del passato per abbracciare le potenzialità offerte dalla 'libera circolazione delle identità' tipica della contemporaneità postmoderna. Rosi Braidotti non fa eccezione: si disconnette presto anche da Parigi e approda a Utrecht dove si dedica, oltre che all'insegnamento, all'importante Department of Women's Studies, di cui è fondatrice. Non abbandona mai il suo *status* di 'essere in transito', naturalmente, e continua ad attraversare ininterrottamente terre e

culture fedele a quel «nomadismo epistemologico»[1] che contraddistingue da sempre il suo approccio alla vita e al lavoro.

Come lei stessa sostiene, tuttavia, la condizione di nomadismo non è associata in maniera esclusiva allo spostamento territoriale. È un dato di fatto che «non tutti i nomadi viaggiano per il mondo» (*Nuovi soggetti…*: 14), poiché quello status è legato innanzitutto ad una presa di coscienza, all'affiorare di una consapevolezza, di una convinzione, della certezza che non è più possibile pensare nei termini dell'*uno*, del *centro*, delle convenzioni cementate dai secoli e dalle ideologie che hanno prodotto società 'fallologocentriche', il cui centro coincide cioè con l'autorità monologica attribuita tradizionalmente soltanto alla figura maschile.

Mappare i territori indagati da Rosi Braidotti significa dunque seguire le tappe fondamentali di tale presa di coscienza, significa ripercorrere i momenti fondamentali di una serie di viaggi – non fisici, per quanto importanti – tra discipline diverse che confinano tutte, anche se non allo stesso modo, con l'universo contemporaneo nelle sue multiformi manifestazioni. È la transdisciplinarietà degli approcci la cifra stilistica più evidente del lavoro di Rosi Braidotti, la proliferazione dei punti d'osservazione, che integrano significativamente le indagini sul presente della filosofia poststrutturalista con il metodo femminista della politica della collocazione: da questo osservatorio privilegiato, sono pochi – o nulli – gli attributi fondamentali della contemporaneità che non vengono passati al setaccio, decostruiti e ricostruiti in forme diverse. È così possibile una politica di accesso, per tutti, alla molteplicità del presente: i frammenti postmoderni divengono più chiari, compatti, riassemblabili. Relazioni di potere, creazioni d'identità, femminismo, questioni ambientali, impatto dei *media*, biopotere, cittadinanza d'Europa, sono soltanto alcune, fondamentali, dimensioni dell'universo epistemologico sondato dalle indagini di Rosi Braidotti.

Inutile tentare, in queste pagine, un avvicinamento inevitabilmente sommario a tutte le porzioni di quell'universo: ci si concentrerà, invece, su segmenti di territorio molto più limitati, nella convinzione che il loro tasso di esemplarità sia in grado di gettare luce emblematica sui settori che, inevitabilmente, verranno lasciati nell'ombra.

1. Il problema identitario nei soggetti d'ultima generazione

Un dato di fatto sul quale tutti i teorici dell'oggi sono d'accordo è che, a differenza di quanto avveniva nel passato, a subire pressioni spesso difficili da con-

[1] L'espressione è della stessa Braidotti (*Nuovi soggetti…*: 37).

trollare è, nella contemporaneità, l'Io: la sua 'manutenzione' è divenuta infatti sempre più complessa, e si è progressivamente compreso che pensare il soggetto in termini unitari non è altro che una illusoria chimera.

Cerchiamo di capire meglio: secondo la concezione del soggetto elaborata da Jacques Lacan, che Rosi Braidotti ha più volte fatto sua, l'identità personale di ogni individuo sarebbe l'esito di una serie di identificazioni successive con una serie di specchi – altri bambini o genitori – che permetterebbero di acquisire una coscienza del Sé per mezzo dell'Altro. Tutti noi, in altre parole, saremmo in grado di superare il dominio iniziale delle pulsioni e di accedere all'ordine del simbolico esclusivamente attraverso l'incontro con gli altri. *Identità*, in altre parole, coinciderebbe secondo Lacan con *identificazione*: una concezione di tipo relazionale che prende il posto della più tradizionale concezione intrapsichica.

Se l'identità è l'esito delle sue identificazioni, tuttavia, per comprendere la natura di un individuo è necessario osservare i suoi processi identificativi, e più in generale diviene essenziale studiare le *possibilità* di identificazione che il mondo contemporaneo mette a disposizione dei propri abitanti: è innegabile che tali possibilità siano proliferate esponenzialmente nel corso del ventesimo secolo, al punto che il tipico, rassicurante 'rapporto uno a uno' tra anima e corpo che aveva trionfato nella concezioni metafisiche del passato ha subito una serie di cortocircuiti che paiono averne minato pericolosamente le basi. Quelle concezioni, per dirla in modo inevitabilmente superficiale, avevano spiegato la permanenza di una medesima identità nel tempo facendo ricorso al rapporto esclusivo tra un corpo e un'anima immortale: ogni individuo è dotato di un corpo e di un'anima, e la corrispondenza biunivoca tra di essi permetteva a tutti di mantenersi entro i confini di una medesima identità. Il soggetto, in altre parole, viveva nella dimensione dell'*Uno*, e nessuna identificazione errata rischiava di diventare pericolosa per i suoi confini.

Che cosa cambia durante l'età postmoderna? È ancora possibile pensare alle identità personali rimanendo confinati alla dimensione dell'*Uno*? A ben guardare, a trionfare nella contemporaneità è piuttosto il *Molteplice*, e le maggiori patologie che intaccano l'identità dei soggetti d'ultima generazione sono connesse a forme di incontrollata euforia per il contatto con il molteplice[2]. Di cosa si tratta? A leggere i resoconti degli antropologi contemporanei, la modernità avrebbe oggi ceduto il posto alla «surmodernità»[3], ossia a un'epoca dominata da svariate forme di eccesso: a eccedere, secondo la lettura di Marc

[2] Si vedano in particolare le riflessioni di Bottiroli ('Non idem').
[3] L'espressione fa parte del titolo del volume di Augé.

Augé (1993), sarebbero soprattutto le dimensioni del tempo, dello spazio, e dell'ego, quest'ultimo legato naturalmente alla problematica identitaria. Nella surmodernità, in altre parole, il numero o la quantità di Io in circolazione sarebbe innaturalmente lievitata, poiché, in misura sempre maggiore, ad un corpo corrisponderebbero più identità.

Una conclusione troppo drastica? Niente affatto, e a dimostrarlo sarebbero ancora una volta le dinamiche identificative descritte da Lacan: in un tempo divenuto «obeso»[4], sarebbero infatti proliferate esponenzialmente le *possibilità* di identificazione, fatto che avrebbe portato un numero crescente di soggetti a spostare, modificare la propria identità facendola coincidere con quella dei propri modelli. In molti casi, alla modifica dell'identità esistente si sarebbe aggiunta la creazione simultanea di identità nuove, inedite, che convivono in maniera contigua e disordinata nello spazio dello stesso soggetto. Definite spesso *metonimiche*, queste identità sarebbero in grado di rimandare, attraverso pochi tratti, al modello che le avrebbe generate: un certo linguaggio, un certo stile nell'abbigliamento, un certo modo di fare sarebbero in altre parole lo specchio della persona che si vorrebbe diventare.

Non è difficile risalire alle cause che hanno portato alla diffusione di tali formazioni identitarie in epoca contemporanea e non, invece, durante la modernità: esse sono infatti l'esito di un mondo che, nel corso degli ultimi decenni, si è fatto massicciamente *rappresentazione*. È noto come oggi ogni attributo dell'universo venga incessantemente rappresentato, simulato, riprodotto: situazioni, personaggi, modelli con cui potersi identificare vengono prodotti su larga scala e senza sosta da tutti i *media*, si tratti dei più tradizionali telefilm televisivi o dei film 3D di ultima generazione, per non parlare degli *avatar* di *Second Life* che hanno ormai colonizzato l'esistenza di milioni di persone in tutto il pianeta. A essere cambiate nella contemporaneità, dunque, sono innanzitutto le pulsioni: a prevalere e a orientare le azioni dei più sono, molto più che nel passato, *desideri di essere*; desideri di essere più di uno, di sconfinare dalla propria epidermide ed abbracciare il molteplice, di deporre ed indossare identità diverse a proprio piacimento a seconda delle situazioni e dei luoghi. Divenuto un *patchwork*, l'Io della contemporaneità sarebbe dunque assemblabile in forme diverse, e di questo avrebbero approfittato spesso le odierne «agenzie di marketing d'identità prefabbricate»[5].

C'è dell'altro: oltre che alla proliferazione incontrollata dei modelli, gli assalti massicci alle nostre identità sarebbero da ascrivere oggi anche alla facilità di spostamenti nello spazio. È un dato di fatto che l'evasione dalla propria co-

[4] «Obesità del presente» è espressione utilizzata da Bottiroli (*Madri…*: 25).
[5] Si veda Bodei 261-262.

munità di nascita e il contestuale incontro con tratti antropologici e linguistici altri imprime determinate tracce al Sé che non sarebbero in alcun modo pensabili nel caso di individui stanziali. In misura crescente, gli individui formatisi durante la globalizzazione sono a tutti gli effetti da considerarsi *turisti* in senso baumaniano (52), soggetti che si spostano incessantemente nello spazio senza mai trovare una vera dimora e senza alcuna intenzione di legare la propria identità ad un preciso luogo antropologico. Sono piuttosto i luoghi non-antropologici, spesso chiamati *nonluoghi*, a costituire l'habitat ideale di questa nuova specie: aeroporti, stazioni ferroviarie, spazi di transito, e in generale tutti quegli spazi che possono essere *attraversati* senza la necessità di un reale investimento affettivo. Identità sospese, fluttuanti, provvisorie, si affiancano allora a quelle più convenzionali, producendo aggregati spesso difficili da definire. Non è un mistero, inoltre, che queste 'vite in transito' abbiano spesso rinunciato definitivamente a quelle 'reti di protezione' costituite tradizionalmente da rapporti interpersonali di tipo stabile: tutto è divenuto più liquido, fluido, e alle relazioni cementate nel tempo si sono sostituiti spesso rapporti 'tascabili' e transitori. Con frequenza sempre maggiore, le reti sociali assomigliano oggi a reti virtuali alle quali è possibile connettersi o disconnettersi a proprio piacimento, e tali connessioni, fuor di metafora, hanno spesso luogo *effettivamente* all'interno di un universo elettronico.

Lo scenario contemporaneo, è ormai chiaro a tutti, è uno di quelli che non può lasciare indifferenti: inorriditi o 'celebratori del molteplice', gli intellettuali non hanno potuto sottrarsi al giudizio e, come spesso accade, hanno dato vita a schieramenti di campo in netta opposizione tra loro. Rosi Braidotti, intellettuale militante, si è schierata dalla parte del 'molteplice':

> Nel mio pensiero filosofico il nomadismo serve come perno e asse portante per una critica di fondo del soggetto unitario, delle identità fisse e dell'economia politica delle differenze binarie che esso paradossalmente comporta. La figurazione del soggetto nomade è in aperta polemica col soggetto stanziale, fisso, umanistico che gestisce da signore e padrone il capitale fallologocentrico sia a livello sociale che simbolico. È una forma di resistenza attivata al e dal centro di questo universo simbolico, che essa punta a scardinare (*Nuovi soggetti…*: 16).

> Col passare degli anni ho capito che senza dislocazioni geografiche non potrei scrivere affatto. Ciò non significa che la mia sia letteratura di viaggio. È anche vero, però, che ho un particolare attaccamento ai luoghi di transito che si frequentano viaggiando: sale d'attesa di stazioni e aeroporti, tram, bus navetta, check-in. Zone intermedie dove tutti i legami sono sospesi e il tempo si dilata, diventa un presente continuo. Oasi di non appartenenza, luoghi di distacco. Terre di nessuna/o (*Nuovi soggetti…*: 37).

Rosi Braidotti è, a tutti gli effetti, una nomade: sia dal punto di vista geografico che, più significativamente, da quello epistemologico e della propria co-

scienza. Come molti altri intellettuali poststrutturalisti, ha un obiettivo esplicitamente dichiarato: portare avanti «una riflessione critica all'interno della logica schizofrenica del capitalismo tecnologicamente avanzato, ma anche in opposizione alle modalità di potere e di esclusione che esso comporta» (*Nuovi soggetti…*: 10). Un nomadismo attivo, dunque, fatto di partecipazione, che nulla ha da condividere con posizioni che celebrano le libertà e il disimpegno potenzialmente concessi a una soggettività in continuo divenire. Lo «zapping dell'io» (Bodei 265) tipico della contemporaneità, in altre parole, deve permettere di indossare identità le cui diversità si trasformano in uno strumento in grado di amplificare la capacità di cartografare il presente, comprenderlo meglio e agire di conseguenza.

Al fine di sviluppare il progetto epistemologico del nomadismo, ricorda la Braidotti, è necessario innanzitutto ripensare al rapporto tra soggettività e corpo: un tema scottante, per certi versi, divenuto spesso centrale nel discorso postmoderno sull'identità personale. È un dato di fatto che la contemporaneità sia anche, tra le altre cose, l'età in cui ad imperare sono le biotecnologie. Il corpo è divenuto plasmabile, in molti casi smontabile e rimontabile a piacimento, secondo una logica che aumenta le possibilità dell'Io e trasforma la natura dell'identità personale regalandole libertà inedite e impensabili sino a pochissimo tempo fa. Basti pensare all'introduzione massiccia di protesi, con le quali scompare definitivamente l'idea di corpo formato di sola materia vivente, o al perfezionamento sempre maggiore dei trapianti, che permettono il 'trasloco' di singoli organi da un corpo a un altro, lontano nello spazio e nel tempo, connettendo così storie umane in una dimensione ultraterrena. Uno scenario a tutti gli effetti *post-human*, che è entrato prepotentemente a far parte, tra gli altri, dell'immaginario narrativo, poetico, e cinematografico del presente[6].

Come porsi di fronte alle potenzialità di *bricolage* offerte dalle tecniche mediche di ultima generazione? Come valutare gli 'assalti' al dualismo anima-corpo che aveva regnato, incontrastato, per secoli? La posizione di Rosi Braidotti è molto chiara: parlando di «organi senza corpo» (*Nuovi soggetti…*: 158), puntualizza ripetutamente i rischi, nella realtà odierna, di una deriva perversa:

> Senza cadere nella logica oppositiva che condanna in blocco la tecnologia, ritengo tuttavia importante sottolineare che nell'odierna gestione di sesso/vita/morte da parte del potere biologico, qualcosa sta prendendo una piega perversa. Siamo apparentemente scivolati dalla perdita del paradigma naturalistico alla frammentazione infinitesimale e al traffico di parti organiche (*Nuovi soggetti…*: 158).

[6] A tal proposito, si vedano le dettagliate cartografie dell'arte contemporanea compilate da Rosi Braidotti (*Madri…*), soprattutto nel saggio *Teratologie Cyber*.

> Ancora una volta la diacronicità della storia è al lavoro a svantaggio di chi non ha potere; a meno che non sia attentamente controllata mediante l'azione politica, la realtà del biopotere potrebbe far correre alle donne il rischio di passare dall'eterosessualità forzata, imposta dal legame omo-sociale maschile, alla sofisticata tecnologia riproduttiva. Rischiamo di passare d'un balzo dal neolitico all'era postindustriale saltando la fase più importante: il processo del divenire storico in quanto soggetti (*Nuovi soggetti…*: 160).

Che nella contemporaneità il corpo sia progressivamente esposto a una serie di pericoli inediti è del resto testimoniato dalle numerose nuove 'psicopatologie della vita quotidiana' che si stanno diffondendo su scala globale: accanto agli ormai 'tradizionali' corpi anoressici, emblematiche metafore visive di una non-corrispondenza tra 'ciò che è vero dentro' e 'ciò che è vero fuori', non si possono non registrare tutti i casi di automutilazione che, a detta dei diretti interessati, fungerebbero da sedativo efficientissimo contro le incursioni dell'ansia[7]. I *cutters* sono indubbiamente l'esempio più significativo: soggetti – di norma occidentali, con un buon livello culturale e una buona posizione lavorativa – che si auto infliggono ferite più o meno profonde per mettere fine a dolorose sensazioni di morte o di irrealtà. La pelle si trasforma così nel «campo di battaglia del caos interiore» (Belpoliti 6), un luogo di confine tra il dentro e il fuori in cui il soggetto può ancora dimostrare di essere in grado di esercitare il proprio potere, a dispetto degli assalti all'identità che, là fuori, giungono da ogni direzione. Patologie tipicamente postmoderne, che costituiscono l'altro lato della medaglia della liberazione recente dalle catene a cui un Io unitario era da sempre stato soggiogato.

Se, grazie alla biotecnologia e alle potenzialità mediatiche, le protesi del Sé hanno assunto oggi forme assolutamente sconosciute agli abitanti dei secoli passati, resta da chiedersi che ne è, nella contemporaneità, della protesi suprema, senza dubbi la più importante di tutte, senza la quale tutte le altre non sarebbero semplicemente possibili. Che ruolo gioca il linguaggio nell'esistenza nomade dei tipici soggetti contemporanei?

2. Il nomadismo linguistico: un prerequisito essenziale

Come hanno brillantemente illustrato George Lakoff e Mark Johnson (1980), il sistema concettuale che governa il pensiero non si limita a regolare le nostre attività intellettive: governa allo stesso tempo le nostre attività di tutti i giorni, giocando un ruolo fondamentale su ciò che percepiamo, sul modo di interagi-

[7] Si vedano le riflessioni di Belpoliti 5-8.

re con il mondo, sul modo di relazionarci con i nostri simili. Tale sistema è essenzialmente metaforico, poiché ci permette di comprendere determinati aspetti dell'universo alla luce di altri aspetti dello stesso universo. È un dato di fatto che, normalmente, non siamo in alcun modo consapevoli del funzionamento di tale sistema: nella vita quotidiana, pensiamo e agiamo in maniera automatica, ignari del fatto che parole e azioni siano il frutto di un preciso e idiosincratico sistema concettuale. Secondo Lakoff e Johnson, due autori che hanno dato un contributo incalcolabile allo sviluppo della *Cognitive Linguistics*, il linguaggio è essenziale al fine di osservare questo funzionamento da vicino (3-9). Il linguaggio, in altre parole, è probabilmente lo strumento più potente a nostra disposizione per comprendere il mondo: non solo poiché è grazie ad esso che possiamo comunicare con tutto ciò che sta al di fuori di noi, naturalmente, ma anche perché esso è il responsabile principale del nostro modo di categorizzare l'universo in cui viviamo. Come ha ricordato Benjamin Whorf,

> It was found that the background linguistic system (in other words the grammar) of each language is not merely a reproducing instrument for voicing our ideas but rather is itself the *shaper of ideas*, the program and guide for the individual's mental activity, for his analysis of impressions, for his synthesis of his mental stock in trade. Formulation of ideas is not an independent process, strictly rational in the old sense, but is a part of a particular grammar, and differs, from slightly to greatly, between different grammars. We dissect nature along lines laid down by our native languages. […] We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way – an agreement that holds throughout the speech community and is codified in the patterns of our language (Whorf 212-213, corsivo mio)[8].

Non sarebbe dunque esagerato affermare che il mondo venga compreso in maniera diversa da appartenenti a comunità linguiste diverse: la lingua che parliamo ci predispone a pensare e ad agire in certe direzioni piuttosto che in altre, fatto che diviene d'importanza vitale nel caso in cui il parlante appartenga contemporaneamente a più comunità linguistiche. In quanto poliglotta, il «nomade della lingua»[9] fa indubbiamente parte di questa categoria.

Consideriamo il caso di Rosi Braidotti: nata *nella* lingua italiana, e quindi nella particolare visione del mondo che la sua struttura permette, è presto entrata in contatto con la cultura trasmessa dall'incontro con un nuovo codice,

[8] Si ritiene opportuno ricordare che il testo di Whorf, composto circa cinquant'anni fa, è uno tra i più citati tra i linguisti che si occupano del rapporto tra lingua e comprensione del mondo. Spesso, tuttavia, viene criticato in quanto ritenuto troppo estremista.
[9] L'espressione è di Rosi Braidotti (*Nuovi soggetti…*: 22).

l'inglese parlato in Australia, per poi essere accolta dalla lingua francese durante il dottorato parigino. Tre lingue, tre culture, tre osservatori sul mondo diversi tra di loro. Una volta a Utrecht, poi, non ha potuto non entrare in contatto con la lingua olandese, che fa ora parte della sua enciclopedia linguistica assieme a italiano, inglese e francese. Il mosaico che si è venuto a creare, naturalmente identitario oltre che linguistico, è dalla stessa Braidotti descritto così:

> Anche quando ho deciso di usare l'inglese come il mio principale strumento di espressione, la lingua che ne è venuta fuori è un amalgama di dialetti inglesi ibridati da derivazioni straniere: 'italo-australiano', 'Franglais', 'Patois parigino di New York', 'Dutc-lish', e così via. Tutti questi accenni, più una netta cadenza del nord est, risuonano tuttora nel mio modo di parlare l'italiano (*Nuovi soggetti…*: 26).

E del resto lei stessa, ammettendo la profonda fascinazione provata nei confronti delle persone monolingui, ossia nei confronti di tutte le persone che hanno avuto accesso al sistema simbolico per mezzo di una lingua soltanto, si sintonizza su una linea di pensiero molto simile a quella whorfiana che emerge dalla citazione sopra riportata: «a pensarci bene, non ne conosco molte di persone così, ma non mi è difficile immaginarle: persone radicate con agio nella parvenza di familiarità che la lingua madre trasmette loro» (*Nuovi soggetti…*: 27).

Il nomade è poliglotta per definizione: è un soggetto che transita con disinvoltura da una lingua ad un'altra facendo propri diversi sistemi simbolici e concependo in tal modo l'impossibilità di pensare a un centro. È un dislocato tra le lingue, un soggetto che il più delle volte non si 'sente a casa' all'interno di alcun codice prestabilito, ma si connette ad uno piuttosto che ad un altro in base alle necessità del momento. Inoltre, il nomade linguistico coincide con il soggetto che ha compreso l'importanza della moltiplicazione delle identità: in un'epoca in cui la paura del diverso e delle 'invasioni' straniere ha prepotentemente amplificato l'attenzione verso la conservazione delle madrelingue, il poliglotta è tra i pochi in grado di analizzare il contesto con spirito critico. Come ricorda Rosi Braidotti, le persone in transito tra le lingue sono in grado di «guardare con sano scetticismo alle identità fissate una volta per tutte e alle lingue madri. […] Essere tra le lingue rappresenta un vantaggio per la decostruzione dell'identità» (*Nuovi soggetti…*: 29).

È un dato di fatto, tuttavia, che le generalizzazioni sono sempre pericolose: è possibile essere un poliglotta, parlare più d'una lingua, ma non possedere alcuno spirito critico nei confronti delle 'patologie d'attaccamento' a una lingua – e a una identità – soltanto, la lingua madre. Lo dimostrano tutti quei casi in cui la nostalgia verso la prima lingua assume connotazioni devianti, portando il nomade a rifiutare in blocco il nuovo idioma e, di conseguenza, la nuova cultura. La nostalgia verso la lingua madre è nostalgia verso un luogo, spesso sol-

tanto immaginato, che viene investito di aspettative e di ricordi fasulli. Come ricorda Julia Kristeva, un atteggiamento pericoloso, che nei casi più gravi può sfociare nel silenzio e nel rifiuto dei nuovi interlocutori:

> Ma via! Il silenzio non vi è soltanto imposto, è in voi: rifiuto di dire, sonno striato attaccato a un'angoscia che vuole restare muta, proprietà privata della vostra discrezione orgogliosa e mortificata, luce tagliente, ecco cos'è il vostro silenzio. Nulla da dire, niente, nessuno all'orizzonte. E una completezza impenetrabile. […] All'inizio, fu una guerra fredda con quelli del nuovo idioma, desiderato e respingente; poi la nuova lingua vi ha ricoperto come una marea lenta, di acque morte (Kristeva 21).

Il nomade 'sano', al contrario, è consapevole dell'impossibilità della purezza linguistica ed etnica: la sua lingua madre viene allora a coincidere con un punto di partenza dalla quale si diramano molti percorsi con destinazione mondo, altre culture, altri sistemi simbolici. La sua identità è una mappa dei luoghi in cui ha abitato e dei codici che ha acquisito. I suoi spostamenti gli hanno fatto comprendere che ognuno si forma attraverso le possibilità di guardare al mondo concesse dalla lingua, e che, di conseguenza, la formazione dell'identità è «un processo di negoziazione tra strati, sedimentazioni, registri di discorso, schemi di enunciazione» (Braidotti. *Nuovi soggetti…*: 31).

Non di rado, il poliglotta scrive: un'attività che gli permette di «disfare l'illusoria stabilità delle identità fisse, per far scoppiare la bolla della sicurezza ontologica che deriva dalla familiarità con un luogo linguistico unico» (*Nuovi soggetti…*: 32). Lo spazio del testo diviene allora lo specchio in cui si riflettono tutti i suoi transiti, sia quelli geografici che quelli culturali. Il romanziere della contemporaneità è un nomade, un soggetto *global* che nulla ha a che fare con il paradigmatico esempio dello scrittore della modernità, alleato del *vicino* e innamorato del proprio territorio di nascita: al contrario, la scrittura del nomade è quella di chi si muove nello spazio instaurando raramente relazioni abitative a lungo termine; è la scrittura di chi, muovendosi, scatta fotografie con lo sguardo e le riproduce successivamente sulla pagina bianca. La condizione di nomadicità diventa così un prerequisito essenziale senza il quale la scrittura sarebbe semplicemente impensabile: non è un mistero, del resto, che i romanzieri più rappresentativi della contemporaneità siano tutti, in un modo o nell'altro, nomadi[10].

[10] Si pensi, ad esempio, a J.M. Coetzee (Premio Nobel per la letteratura 2004), V.S. Naipaul (Premio Nobel per la letteratura 2001), Gao Xingjiaang (Premio Nobel per la letteratura 2000), Derek Walcott (Premio Nobel per la letteratura 1992), Nadime Gordimer (Premio Nobel per la letteratura 1991), e a Bruce Chatwin, Salman Rushdie, ecc.

Come ricorda Rosi Braidotti, inoltre, alcuni scrittori riescono a divenire 'poliglotti' nella propria lingua madre: è il caso di tutti quei romanzieri e poeti che, 'artigiani' del linguaggio, lavorano incessantemente sulla *forma* della propria espressione. Ne sono esempi emblematici Virginia Woolf e James Joyce, creatori di una lingua inglese che è *altro* rispetto al passato, e che hanno usato un codice noto per forgiare un linguaggio sino a quel momento inesistente, e pertanto di non immediata comprensione per i parlanti stessi di quel codice. Rosi Braidotti fa parte di una categoria ancor diversa: è indubbiamente una nomade linguistica, poiché si muove con disinvoltura tra i codici selezionando di volta in volta quello più opportuno; ma è allo stesso tempo poliglotta all'interno di ognuno di questi codici, poiché è in grado di attribuire nuovi significati alle parole, risvegliarle dalla loro sedentarietà, de-familiarizzarle, per usare un'espressione che ha fatto epoca.

La destabilizzazione delle forme tradizionali è nel suo caso strettamente connessa allo stile adottato: si tratta di una scrittura che indaga tematiche filosofiche per mezzo di tonalità poetiche, a suo dire un modo per «resistere alla forza d'attrazione del trito, formale, orrendo linguaggio accademico» (*Nuovi soggetti…*: 58). È un dato di fatto che l'esito di questa fusione coincida con un''anabolizzazione' dei significati veicolati: come non sentirsi calamitati verso una filosofia che ci viene incontro parlando direttamente alle nostre emozioni?

Leggere la prosa della Braidotti equivale ad entrare in un universo molto simile a quelli della finzione: le sue trattazioni sono vere e proprie narrazioni, fatte di analessi e ritorni al presente della narrazione, anticipazioni che innescano l'orizzonte d'attesa ed esche che verranno approfondite soltanto dopo molte pagine, figure retoriche – metafore, soprattutto – che illuminano, mostrandoli attraverso una luce diversa, anche i concetti apparentemente meno immediati. È uno stile tipico della letteratura postmoderna, in cui voci e stili coabitano la stessa opera divenendo testimoni di come identità diverse possano coesistere all'interno di uno stesso testo: il postmoderno è, per eccellenza, il momento in cui l'idea di un'autorità suprema, un autore dotato di una precisa, stabile identità che parla attraverso il testo producendo uno stile sempre uguale a se stesso, viene definitivamente abbandonata.

Non a caso è proprio dagli anni Settanta in poi che si parla, in misura crescente, di intertestualità: l'Io dell'autore viene detronizzato a favore di voci altre, altri autori che intervengono nel testo attraverso citazioni dirette o riferimenti più o meno espliciti. Tutti i testi si costruiscono attraverso altri testi, e ogni testo è il prodotto dell'intertestualità. Nei testi della Braidotti risuonano costantemente le voci di Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Julia Kristeva, e di tutti quegli intellettuali poststrutturalisti che, nella convinzione della necessità

di un dialogo continuo tra testi, hanno dimostrato allo stesso tempo la non centralità dell'Io rispetto a un progetto più collettivo.

Il 'mosaico postmoderno' testimoniato dalla vita e dalla produzione di Rosi Braidotti, la continua alternanza tra alto e basso, tra stili diversi, la strenue difesa delle identità multiple, il transito senza sosta tra i linguaggi, nulla hanno a che fare naturalmente con l'arbitrarietà o l'anarchia. Mappare il 'disordine' dell'epoca attuale per mezzo di strumenti multidisciplinari è attività che richiede rigore e sistematicità estremi. Come ricorda la stessa Braidotti, del resto

> In un certo senso, il mio plurilinguismo mi ha spinta a cercare un'etica che possa sopravvivere ai molti spostamenti di linguaggio e di collocazione culturale. Un'etica che mi rende 'fedele a me stessa', sebbene il 'me stessa' in gioco non sia nient'altro che un complesso insieme di frammenti. Ho imparato a considerare l'intercambiabilità dei segni non come una danza macabra medievale ma come modello orchestrato di ripetizioni. Che la complessità va rispettata senza annegarci dentro. Così il/la poliglotta può arrivare a essere un'entità etica che affronta la molteplicità senza cadere nel relativismo (*Nuovi soggetti…*: 32).

I frammenti che compongono la sua identità, è cosa certa, sono del tutto immuni dal rischio di sprofondare nelle insidie del molteplice.

Bibliografia citata

Augé, Marc. *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Eleuthera. 1993.

Bauman, Zygmunt. 2002. *Il disagio della postmodernità*. Milano: Feltrinelli. 2002.

Belpoliti, Marco. *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*. Milano: Einaudi. 2003.

Bodei, Remo. *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*. Milano: Feltrinelli. 2002.

Bottiroli, Giovanni. 'Non idem, Non ipse? Il soggetto tra metonimia e strategia'. *Problemi del personaggio*. Bergamo: Bergamo University Press. 2001: 101-132.

———. 'Il 'non' dei luoghi'. *I nonluoghi in letteratura*. Roma: Carocci. 2005: 22-36.

Braidotti, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. Roma: Luca Sossella editore. 2002.

———. *Madri, Mostri e Macchine*. Roma: manifestolibri. 2005.

Kristeva, Julia. *Stranieri a se stessi*. Milano: Feltrinelli. 1990. (I ed. 1988).

Lakoff, George e Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1980.

Whorf, Benjamin Lee. *Language, Thought and Reality*. Cambridge: Mit Press. 1956.

Sitografia

http://www.let.uu.nl/~Rosi.Braidotti/personal/, consultato in data 8 gennaio 2008.

PERCORSI DI INTEGRAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DI IGNAZIO SILONE E NELL'OPERA COLONIALE INDO-INGLESE DI RAJA RAO

Stefano Mercanti*

Al singolare sviluppo delle varie letterature anglofone provenienti dalle ex colonie dell'impero britannico è seguito una crescita altrettanto consistente di studi cosiddetti 'postcoloniali', con l'intento di sottolineare e capire meglio l''Altro' nella sua complessità culturale autoctona. Tuttavia, è in questo panorama ormai affollato della teoria postcoloniale che risulta ancor più necessario superare la contrapposizione manicheistica e stereotipata tra identità e alterità e abbandonare le dicotomie che ruotano intorno a un'idea di *otherness*, reminiscente di pericolose schematizzazioni culturali tardo-vittoriane, e prestare invece attenzione alle ambivalenze e alle continue 'impollinazioni' transnazionali (Rushdie) che caratterizzano le 'nuove' letterature in inglese. Ciò significa prestare attenzione alle continue fertilizzazioni letterarie di culture apparentemente lontane che si intersecano in una dimensione poliglossica ed eterogenea, non più esotica e rigida, ma retta da latitudini sempre più diverse. All'interno di questa visione multiculturale e fluida, è fondamentale adottare un paradigma mutuale (Eisler) che tenga conto delle evoluzioni, delle parentele e affinità, ma soprattutto delle sempre possibili fecondazioni transculturali tra le varie tradizioni letterarie. Come ha illustrato Riane Eisler, l'universo cognitivo *gilanico*, riferito all'ordine simbolico della Dea madre, mira a contribuire alla costruzione di nuovi contesti di convivenza nei quali siano la diversità e i rapporti mutuali e sinergici a costituire l'elemento fondamentale per un'evoluzione olistica intrecciata tra le varie culture. La Eisler ipotizza un nuovo modello di mutualità (*partnership*, olistico e cooperativo) in opposizione ad un modello che lei stessa definisce di 'dominazione' (patriarcale e/o matriarcale, e/o comunque gerarchico) ancora oggi imperante nella maggior parte delle tradizioni di tutto il mondo. L'idea di un sistema non più androcratico ma mutuale tra i sessi, e per estensione tra le diversità culturali, è il presupposto per annullare non solo

* Università di Udine.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

quelle categorie marginali create dalle culture dominanti, ma identificare ciò che è 'altro', diverso ed 'esterno' come motore di cambiamento, dando così voce a quella polifonia di linguaggi e di letterature del mondo[1]. Si tratta dunque di prendere sempre più coscienza di una realtà 'relazionale' su cui poter studiare i rapporti tra paesi, popoli e culture al di là delle gerarchizzazioni di dominanza che alimentano posizioni di superiorità e inferiorità, e aspirare alla realizzazione di rapporti in senso eisleriano come scambio paritetico e pluridirezionale. In realtà, come ha anche sottolineato Homi K. Bhabha (1998, 2001), è proprio l'incrocio culturale e linguistico tra diverse culture l'ibridità e l'ambivalenza che descrive in maniera più adeguata le dinamiche degli incontri coloniali.

In quest'ottica dei rapporti con altre culture, il romanzo italiano *Fontamara* (1933) di Ignazio Silone ha contribuito a dar vita a nuovi processi di integrazione e innovazione sul piano dell'immaginario e della scelta linguistica nel romanzo indo-inglese *Kanthapura* (1938) di Raja Rao[2]. Una vera e propria *partnership* trans-nazionale da cui nasce un messaggio ben preciso che scaturisce dalle profondità dell'essere. Con questo contributo italiano al romanzo indo-inglese degli anni trenta si intende aprire una prospettiva singolare alla conoscenza delle opere di Silone e di Rao che ci permette di riflettere sui molteplici aspetti dei due romanzi esaltandone l'identità culturale e il messaggio politico e sociale intrinseci alla produzione letteraria dei due scrittori. Entrambi i romanzi ci introducono nel contesto di un'Italia e di un'India meridionale d'inizio secolo, descritto come teatro di ignoranza e di miseria, ma anche di potenziali risorse umane. Un mondo indubbiamente meno pittoresco di quello comunemente descritto dagli amanti del folclore, eppure capace di tutta la poesia evocativa delle parole e di un vivissimo senso del concreto. Si tratta di identità culturali collettive ma individualizzate, sensibili, dolenti che chiedono considerazione e riscatto. Per Silone e Rao la conoscenza comincia dalla familiarità con un mondo contadino costretto a vivere in condizioni di esistenza estremamente dure, dettate dal bieco colonialismo fascista descritto in *Fontamara* e dell'imperialismo britannico e dell'ortodossia bramina in *Kanthapura*. Sono romanzi corali in cui all'io molteplice che prende la parola corrisponde, sul piano dell'intreccio, l'elevato numero di personaggi e la frequente presentazione delle figure popolari in gruppi. Le loro vicende sono chiaramente legate all'oppressione e al tentativo di rivolta di queste comunità contadine narrate in

[1] Per una discussione del modello mutuale di Riane Eisler nello studio delle letterature post-coloniali si vedano i seguenti saggi: Mercanti (2004, 2004-2005, 2006, 2007, 2008) e Riem Natale (2003a, 2003b, 2007).

[2] In proposito si vedano gli studi di Narasimhaiah e Naik.

'quella lingua straniera, morta che è l'italiano' o 'aliena' nel caso della lingua inglese, che trasferiscono brillantemente la concreta e nativa parlata fontamarese e kantapurese. È proprio questa singolarità dell'opera di Silone e di Rao, di saper rievocare un macrocosmo di sentimenti, di aspirazioni legittime, di invocazioni della miseria economica e morale, che costituiscono la vera grandezza dello scrittore abruzzese e indiano. Lo sforzo di sottrarsi ad una sudditanza coloniale e di non accettare di vivere in condizione gregaria sotto alcun regime e pseudocredo 'avvicinano' dunque i due romanzi sotto il profilo linguistico, politico e di specificità culturali delineatesi durante il colonialismo degli anni trenta.

È infatti durante l'espansione coloniale, e poi durante il consolidamento dei domini, che le gerarchie razziali tra colonizzati e colonizzatori si consolidarono e si intensificarono. Mentre gli europei si affaccendavano nelle colonie per svolgere la missione 'salvifica' dell'uomo bianco, si vennero a creare allo stesso tempo delle zone di contatto e di rivolta (come per il Calibano di *The Tempest*) che dipesero proprio dal 'dono' del linguaggio e delle idee del colonizzatore. Così sia Silone che Rao si fanno allora scrittori-banditori dello *status* dei colonizzati (i cafoni della Marsica e i paesani indigeni dell'India meridionale) attraverso il loro romanzo denso di alti contenuti umani e sociali ove la dolorosa esperienza coloniale viene trasformata in vicende singolari, sostanziata da un *humus* ambientale che richiama alla coscienza la società carente di valori mutuali. Raja Rao trasse ispirazione dal romanzo di Silone non solo per il fascino esercitato dal suo messaggio rivoluzionario di elevata tensione etico-politica, ma soprattutto per la scelta linguistica ben precisa volta ad esaltare la dignità, la libertà dell'essere umano e i diritti su cui esse si fondano. Così mentre Silone volgarizza l'italiano, Rao rende 'nativo' l'inglese per esprimere compiutamente la differenza e la specificità del suo paese d'origine valendosi di una serie di appropriazioni e abrogazioni linguistiche che riescono ad integrare l'eccezionale ricchezza del patrimonio culturale autoctono.

La questione della lingua 'eredidata' o 'altra' assume dunque una più ampia portata se consideriamo che lo scrittore indo-inglese risente naturalmente dell'influenza di modelli eurocentrici, ancorché ripensati e rimessi in discussione: la dialettica confronto-scontro con i modelli inglesi coinvolge Rao ad una ripresa vigorosa del patrimonio culturale e linguistico nativo che formerà i caratteri distintivi della sua narrativa. Fondata su identificazioni filosofico-religiose, linguistiche e multiculturali, l'opera indo-inglese di Rao si avvale di una serie di valori e modelli indigeni estranei alla nostra cultura che appaiono spesso incomprensibili o che non possono essere nemmeno avvertiti. È una realtà che l'occidentale non può comprendere se non assume una più vasta visione del mondo indiano. A complicare il quadro di questa letteratura non è solo la trasfigurazione del mito e del patrimonio religioso, ma la confluenza di un uni-

verso poliglossico discontinuo in cui l'autore avvia complessi procedimenti di manipolazione linguistica per spezzare l'egemonia dello Standard English (la lingua parlata e portata dai dominatori). La dinamica *wind-roots* (Devy) ovvero il rapporto sinergico tra il 'vento' della colonizzazione e le 'radici' della cultura e della sensibilità indigena, induce l'autore ad una ripresa vigorosa del patrimonio linguistico autoctono, trasferendo all'inglese un tesoro lessicale idiomatico costituito, da un lato, da voci e forme proverbiali attinte dalla rustica vita quotidiana (*deshi*), e dall'altro, dai toni sapienzali dell'eredità sanscrita (*marga*). Nel caso specifico di Raja Rao, l'idioma modificato (*Indian English*) si arricchisce sia da elementi propri alla letteratura orale indiana con le sue particolari strutture ritmiche e iterative, sia dall'uso di costruzioni sintattiche e di morfologie tradotte più o meno letteralmente dalle numerose lingue autoctone, al fine di dar forma a costumi e credenze della sua comunità[3]. È attraverso questa ibridità che il discorso dell'autorità coloniale perde il controllo univoco e trova in se stessa tracce del linguaggio dell'altro in modo da essere portatore di quei saperi 'altri', rifiutati e messi in disparte, ma che pian piano mineranno la stessa struttura portante dell'autorità. Emerge dunque un artista che non vuole uniformarsi alla *Central Culture*, rimanendone subalterno, ma rivendica la sua 'differenza' attraverso la figura tradizionale indiana del *kathavachak*, il maestro di vita che può aiutare i suoi compaesani a comprendere la loro stessa autentica realtà. Anche Silone stilizza la sua lingua e il suo romanzo in chiave universalizzante facendo dei fontamaresi l'immagine delle popolazioni rurali arretrate e oppresse di tutto il mondo, l'incarnazione di un Sud planetario sfruttato. Lo stesso linguaggio siloniano, spesso ritenuto poco connotato e quasi privo di colore, si fa espressione della sincerità dei suoi propositi e del suo progetto di stilizzazione – o meglio di 'traduzione' come dichiara lo scrittore nella sua prefazione al romanzo – della concreta e nativa parlata fontamarese. Un linguaggio calato nella realtà-verità linguistica della gente che rappresenta, l'espressione della sincerità di una testimonianza il cui stile dava forma al messaggio che intendeva trasmettere. Così *Kanthapura* e *Fontamara* ci invitano a ripensare oggi a quell'azione politica, come afferma Francesco Atzeni, «che si assunse la prova dell'onestà intellettuale dei contadini, e soprattutto dell'indubbio coraggio civile e dell'alta tensione morale […] in tempi in cui l'audacia, l'onestà e la verità si pagavano con la vita» (10).

[3] Per un'analisi linguistica di *Kanthapura* si veda il mio saggio 'The Village and its Story…' e gli studi di Kachru sull'*Indian English* (1983, 1989, 1996).

Bibliografia citata

Atzeni, Francesco. *Ignazio Silone. Vocazione educativa e messaggio politico e sociale*. Poggibonsi: Lalli editore. 1991.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge. 1990. Trad. it. *Nazione e narrazione*. Roma: Meltemi. 1998.

———. *The Location of Culture*. London: Routledge. 1994. Trad. it. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi. 2001.

Devy, Ganesh N. 'The Wind and the Roots: The Problem of Historiography of Commonwealth Literature'. *History and Historiography of Commonwealth Literature*. Ed. D. Riemenschneider. Tübingen: Narr. 1983: 78-90.

Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: HarperCollins. 1988.

Kachru, Braj B. *The Indianization of English. The English Language in India*. Delhi: Oxford University Press. 1983.

———. *The Alchemy of English. The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*. Delhi: Oxford University Press. 1989.

———. *The Other Tongue: English Across Cultures*. Delhi: Oxford University Press. 1996.

Mercanti, Stefano. 'Devi-Devata in Raja Rao's Short-Stories: The Gylanic Call of the Great Goddess'. *Atlantic Literary Review*, V (2004), 1-2: 108-127.

———. 'Multiculturalism as a Partnership Model in Raja Rao's India: A Fable'. *Il Bianco e il Nero*, VII (2004-2005): 141-150.

———. *L'India dell'immaginazione nei racconti di Raja Rao*. Udine: Forum. 2006.

———. 'The Divine Vessel and the Flowering Consciousness in Raja Rao's The Serpent and the Rope'. *The Goddess Awakened: Partnership Studies in World Literatures in English*. Ed. Antonella Riem Natale, Luisa Conte Camaiora, Maria Renata Dolce. Udine: Forum. 2007: 113-123.

———. 'The Village and its Story: Indigenization of the 'Alien' Language in Raja Rao's *Kanthapura* and Ignazio Silone's *Fontamara*'. *Quaderni del Novecento*, 7 (2008), in corso di stampa.

———. 'Colonial Narrative and Indigenous Consciousness in Ignazio Silone's Fontamara and Raja Rao's Kanthapura: A Partnership Study'. *Indigenous Peoples in the 'Post'-Colonial World. Language, Literature, Culture, History* (*Chotro* Conference, Atti del convegno, New Delhi, in corso di stampa). 2008.

Naik, M.K. *Raja Rao*. New York: Twayne Publishers. 1972.

Narasimhaiah, C.D. *Raja Rao*. Delhi: Doaba Publications. 2000. (I ed. 1973).

Rao, Raja. *Kanthapura*. New Delhi: Oxford University Press. 1997. (I ed., London: Allen & Unwin. 1938). Ed. italiana a cura di Alessandro Monti. Como: Ibis. 1994.

Riem Natale, Antonella. 'Literary Studies, Postcolonial Criticism and Partnership Model'. *Atlantic Literary Review*, IV (2003a), 1-2: 176-195.

The Art of Partnership: Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm. Ed. Antonella Riem Natale e Roberto Albarea. Udine: Forum. 2003b.

The Goddess Awakened: Partnership Studies in Education and World Literatures Written in English. Ed. Antonella Riem Natale, Luisa Conte Camaiora, Maria Renata Dolce. Udine: Forum. 2007.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books. 1991.

Silone, Ignazio. *Fontamara*. Milano: Mondatori. 1970. (I ed. 1933).

'DINEWAN THE MAN CHANGES TO DINEWAN THE EMU': METAMORFOSI E CICLI VITALI IN UNA STORIA ABORIGENA DI POTERE

Antonella Riem Natale*

La storia aborigena tradizionale 'Dinewan the Man Changes to Dinewan the Emu'[1] dimostra come la conoscenza mitologica aborigena funzioni sempre come strumento di sintonizzazione e *armonizzazione* con il cosmo (Zolla 382-398). Il racconto ci parla di un tabù infranto e del potere rigenerante e ciclico della Madre (Gimbutas 1982, 1991, 1997). Nel *Dreamtime*[2] una tribù di *Daens* (aborigeni) assalta a sorpresa di notte un altro accampamento e uccide molti «nemici». Poco dopo, un *cantore* della tribù massacrata canta i nomi dei defunti degli aggressori, cosa che viene considerata un terribile insulto, in quanto «cantare il nome» significa trattenere o riportare su questo piano terreno lo spirito di chi è deceduto, creando grandi disagi e problemi sia per i vivi che per i morti. In risposta un cantore del gruppo aggressore fa altrettanto. Questo accende l'ira terribile di entrambe le tribù e nel bagno di sangue che segue viene ucciso per errore un giovane innocente. La madre dell'innocente allontana tutti urlando e così interrompe la carneficina, estrae la lancia che aveva lasciato una profonda ferita sul petto del figlio e, conoscendo il *minggah* (albero dello

* Univeristà di Udine.

[1] La versione della storia è quella trascritta da Katie Langloh Parker nel 1898. Katie Langloh Parker venne salvata dall'annegamento da una bambina aborigena e da quel momento in poi Katie si interessò della cultura aborigena. Le donne aborigene avevano fiducia in lei, la ritenevano un'amica curiosa e rispettosa; per questo fu tra le prime a poter ascoltare e 'trasmettere' in particolare proprio i racconti 'segreti' delle donne, che mai sarebbero stati condivisi con un antropologo maschio. Johanna Lambert ha raccolto, commentato e pubblicato alcune delle storie trascritte da Langloh Parker (Lambert 1993; il racconto in questione: 28-32). La traduzione italiana si intitola: 'Dinewan l'uomo si trasforma in Dinewan l'emù' (Erede 1996: 37-41. Cfr. Langlogh Parker 1993). Per l'analisi di altre storie tratte da questo volume si vedano i miei saggi (Riem 2003, 2006, 2007 A, B, C). Per le altre opere di Katie Langloh Parker si veda la bibliografia; sulla sua vita: Miur).

[2] Sul *Dreamtime* si veda: Cowan: 1989, 1991, 1992, 1993, 1994 (quest'ultimo ha una buona bibliografia sugli studi antropologici). Sul *Dreamtime* al femminile: Bell.

Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, 2 (2008).

spirito) del figlio, per tre giorni gli cammina intorno, senza posa, in attesa dell'arrivo dello spirito di suo figlio. Il terzo giorno lo trova e lo riporta dentro il corpo, che si rianima immediatamente, si alza in piedi e segue la madre verso il campo del clan. Quando i parenti vedono la madre avanzare tutti si fanno intorno a lei innalzando canti e lamenti funebri; ma lei li fa tacere e invita una giovane donna ad andare a vedere: «è vivo», dice, e così è. Allora a gran voce tutti gridano contenti: «Duggandee gurroonahdee gnai» (felice di vederti zio)[3]. Il giovane, dopo la morte iniziatica, è divenuto «zio», cioè adulto a tutti gli effetti, non più figlio, ma fratello o amante della Dea madre. Lo zio però non risponde, si volta per allontanarsi e tutti vedono il suo corpo trasformarsi nel più grande uccello che avessero mai visto, ora conosciuto nel *bush* come *Dinewan*, l'emù, che ha sul petto lo stesso segno lasciato dalla lancia e porta lo stesso nome del giovane.

Nel mondo aborigeno queste pratiche di guarigione e metamorfosi sono considerate molto comuni, non creano stupore né incredulità. Katie Langloh Parker ci racconta di due *wirreerun*, guaritrici o sciamane, che hanno riportato il respiro dentro il corpo di un bambino, facendolo rivivere. Le testimoni le hanno detto di come «le *wirreerun* avevano afferrato il fiato del bambino appena lo aveva abbandonato e glielo avevano rimesso dentro attraverso la bocca. Quindi avevano succhiato la malattia via dal corpo facendo sì che il bambino guarisse»[4]. Pur trattandosi di una Madre mitica, la capacità della madre di riportare in vita il figlio *Dinewan* è reale e tangibile. Il suo potere femminile si manifesta in modo tipico, secondo le funzioni e i ruoli delle donne nel mondo aborigeno. Le donne mediano nelle contese, custodiscono la dimensione fisica, nutrono, curano e guariscono, mentre gli uomini sono responsabili dei mondi dello spirito e proteggono il clan dai nemici. In ogni modo è importante ricordare che nel mondo aborigeno non c'è distinzione di sorta fra mondo spirituale 'alto' e mondo fisico 'basso': ogni aspetto, ogni istante della vita è prezioso e sacro, «come in alto così in basso», secondo l'antica formula ermetica.

I tre giorni di attesa prima della resurrezione di *Dinewan*, ovviamente ci fanno pensare al Cristo risorto ed anche al suo predecessore egizio Osiride, che ritorna in vita grazie alla madre/sorella/amante Iside. Osiride viene ucciso e smembrato dal suo doppio oscuro Seth, poi viene chiuso in una cassa e getta-

[3] Il termine zio (o zia) indica genericamente un legame di parentela tribale. Le relazioni familiari nel mondo aborigeno sono importantissime, molto complesse, ramificate ed estese. I bambini non 'appartengono' solo ai genitori biologici ma alla comunità tutta che deve prendersi cura, allevare, educare, insegnare la disciplina e le norme tribali a tutti i figli e le figlie del clan. Si veda in proposito: Houseman.

[4] Langloh Parker. *Australian…*: XII; Erede. *Le sciamane…*: 40.

to nelle acque del Nilo. Iside cerca e ricompone i pezzi del corpo di Osiride, lo resuscita con il suo alito guaritore, così rigenerandolo e rinnovandolo… e con lui il mondo. Le tre fasi del mito di Osiride si ripresentano in modo simile nel caso di *Dinewan*:

1. Osiride nella cassa: l'io è delimitato e separato, 'morto' alla vita. *Dinewan* è un semplice corpo trafitto da una lancia che lo blocca e lo chiude al mondo, in uno stato di immobilità assoluta, morte rituale, iniziatica e sciamanica.
2. Osiride smembrato e trasportato dalle acque cosmiche: la fase alchemica del *solve*, la dissociazione e dissoluzione nell'elemento acquatico, come fecondazione dell'anima; *Dinewan* è un essere immateriale che vaga nell'elemento fluido del mondo spirituale, girando attorno all'albero cosmico di Vita-Morte-Vita (Pinkola Estés), finché la madre non lo prende e lo riporta nel corpo.
3. Osiride è reintegrato alla vita attraverso l'alito di Iside; la madre di *Dinewan* riporta il suo soffio vitale nel corpo, dandogli così nuovamente la vita (momento necessario che precede la metamorfosi animale): è la fase di resurrezione e reintegrazione in una forma più elevata, dal significato spirituale.

La trasformazione conclusiva di *Dinewan* in emù è analoga ad una fase del viaggio di Osiride lungo il Nilo: il corpo smembrato del Dio a Byblos viene messo dentro un tronco di tamarisco che comincia a ramificare e fiorire: il tamarisco è simbolo d'immortalità, anche per la sua rassomiglianza con il pino, inoltre in Giappone gli antichi saggi ritenevano che annunciasse la pioggia e lo chiamavano mago della pioggia. Queste metamorfosi feconde, animale e vegetale, segnalano il rinnovarsi della vita attraverso la morte, in un ciclo ininterrotto di fertilità (Eliade. *Rites and Symbols*…).

Inoltre, nella leggenda aborigena, la Madre, catturando e *ripristinando* lo spirito nel corpo del figlio, esprime al meglio l'aspetto creativo e terapeutico del femminile, che agisce in questo modo per far superare il trauma della violenta separazione al clan, a se stessa e a *Dinewan*, mitigando anche lo shock subito dall'anima repentinamente separata dal corpo, in una morte improvvisa, inattesa e immotivata. Considerare il *soffio* come simbolo dell'anima o dello spirito è un concetto antichissimo, di epoca matristica, per il quale la donna non solo concepisce e dà forma al/la bambino/a con il suo sangue uterino, ma, attraverso il suo respiro «dona l'anima», *anima* il corpo *mater*iale del/la figlio/a. Questa idea primordiale di un concepimento sia fisico che spirituale può spiegare l'antica pratica di soffiare delicatamente dentro la bocca del/la neonato/a, piuttosto che dargli uno sculaccione, alla tipica maniera *medicale* e patriarcale. *Ruah*, il soffio, termine femminile in ebraico, *pneuma*, *spiritus*, significano tutti «soffio che esce dalle narici o dalla bocca». Tale soffio ha un'azione misteriosa ed è paragonato al vento: è *Vayu* il vento/soffio vitale dell'induismo, lo

Michael J. Connolly, *Dinewan the Emu*. Dreamtime Kullilla-Art.

spazio intermedio fra cielo e terra; è il *Ch'i* del Taoismo (*Dictionnaire des Symboles*: 392-393). In seguito, il patriarcato si è appropriato del respiro e Javhè allora 'alitò' sul mondo per crearlo… Adottando l'idea Indù di *Atman* (spirito universale, che è letteralmente *soffio*) come respiro del mondo (*atmos*), i Greci ellenici dissero che Zeus stesso era l'aria e permeava tutte le cose come respiro perenne e diffuso (Ferrari 746-747). In ogni modo, alcuni frammenti dell'*aria-anima-respiro* cosmico femminile persistono, ad esempio nella Dea gnostica *Pneuma*, 'Respiro'. La Musa, che era sempre donna, portava *in-spirazione*, ovvero portava lo spirito/respiro dentro il corpo fisico e dava a cercatori, vati e poeti il potere di comprendere e trasmettere le più alte verità. *Spirare* nell'istante della morte significa esattamente *e-spirare*, cioè emettere l'aria-anima nella *atmos*fera e far ritorno al mondo dello *Spirito*. L'uso tradizionale di mettere uno specchio davanti al volto di un/a morente nasce non tanto dalla necessità di controllare se il respiro è cessato, ma come atto magico per catturare l'anima fuggitiva, poiché si credeva che gli specchi potessero trattenere e 'imbrigliare' l'anima. Un'altra tradizione piuttosto diffusa è che la sacerdotessa (*dakini*, *sakti*, *vila*) dovesse inalare l'ultimo respiro del/la morente per assicurare un nuovo concepimento ed una rinascita. Questo rituale venne in seguito demonizzato e visto come una forma di stregoneria, 'il bacio della morte', piuttosto che come l'amorevole aiuto della Dea al momento del trapasso. Tuttavia la Dea permane in molte storie, racconti e canti su *Madre Morte*, come *Morrigan* o *Morgan Le Fay*; di Lei sentiamo la voce nel vento mentre raccoglie le anime nel Suo magico specchio (Walker. *The Woman's Dictionary*…: 305).

L'amore della madre/guaritrice aborigena ripete questo atto magico di rinascita, che non esprime ansia di possesso e desiderio di 'trattenere' lo spirito sul piano terreno, perché *Dinewan*, dopo la metamorfosi in emù, è libero, può andare per la sua strada, abbandonando per sempre la dimensione finora conosciuta. Si tratta anche di un'importante simbologia connessa ai riti di iniziazione, dove i giovani uomini, per segnalare il loro ingresso nell'età adulta, vengono 'marchiati' nel corpo, riproducendo così, per analogia, il sacro sanguinamento mestruale delle donne. Inoltre, le immagini del Paleolitico e i graffiti rupestri in ocra rossa ricordano la vulva e segnalano il potere rigenerante e sciamanico di queste «ferite che si autoguariscono o danno la vita» (Thomson 109; si veda anche Cameron). Così anche la ferita sul costato del Cristo esprime il

potere dello sciamano maschio che, per potersi guadagnare le arti magiche e di guarigione, deve assumere su di sé e saper manifestare il potere femminile:

> The magical labial wound is the seal of resurrection and an expression of the myth of eternal recurrence. From Christ to the Fisher King of the Grail Legends, the man suffering from a magical wound is no ordinary man; he is the man who has transcended the duality of sexuality, the man with a vulva, the shamanistic androgyne (Thomson 109)[5].

La *Yoni*, o vagina, è segno magico, occulto e segreto del potere femminile; in seguito, nel rovesciamento patriarcale, diventerà il «portale dell'inferno», la bocca dentata che tutto divora. Anche *Dinewan* porta il segno della Dea sul petto, la ferita iniziatica, e nella sua metamorfosi animale trascende la dualità e la separazione, non tanto diventando androgino, ma, come spesso accade nei miti aborigeni, acquisendo la capacità sciamanica di mutare forma, oltrepassando la soglia fra mondo umano e animale (Perkins; Eliade. *Shamanisms…*).

Dal momento della «resurrezione» i giovani aborigeni sono dunque 'uomini' a tutti gli effetti, possono sposarsi e allontanarsi dal proprio clan; in genere viene loro attribuito un animale totem – l'emù del nostro racconto. L'emù (*Dromaius novaehollandiae*) è una specie originaria dell'Australia: questo grande uccello è inetto al volo, è un ottimo corridore e in relazione a questo adattamento il collo e le zampe sono particolarmente allungati, mentre le ali sono regredite ad appena venti centimetri[6]; è un abile nuotatore e si sposta seguendo le piogge alla ricerca della vegetazione più verde. Allo stato selvatico vive nelle zone australiane più aride in coppie fisse o piccoli gruppi. La stagione degli amori è in autunno (da febbraio ad aprile nell'emisfero australe). Le arti magiche di *Dinewan*, dopo la metamorfosi, nel suo stadio di animale sacro, gli permettono di mantenere e potenziare le abilità dell'uomo, è veloce, sa correre e nuotare, è in sintonia con i cicli del mondo naturale e contiene in sé i quattro elementi: la velocità pertiene al vento e quindi all'*aria*, la corsa e la sintonia col mondo vegetale alla *terra*, il saper nuotare e il rapporto con la pioggia all'*acqua*, la metamorfosi stessa di *Dinewan* è una manifestazione del *fuoco* rigeneratore e celeste, perché può accadere solo portando le cose allo stato sottile (fase in cui *Dinewan* è spirito), mediante la *combustione* dell'involucro fisico (uccisione di *Dinewan*), si procede così ad una nuova *solidificazione* ed una nuova *combinazione* dei vecchi elementi in un nuovo essere.

[5] La magica ferita labiale è il sigillo della resurrezione ed un'espressione del mito dell'eterno ritorno. Da Cristo al Re Pescatore delle leggende del Graal, l'uomo che soffre a causa di una ferita magica non è un uomo ordinario; è l'uomo che ha trasceso la dualità della sessualità, l'uomo con la vulva, l'androgino sciamanico (mia traduzione).

[6] Per una leggenda aborigena su come l'emù abbia perso le ali si veda: Connolly.

Per quanto riguarda la simbologia, l'uccello in genere è il messaggero celeste, rappresenta gli stati spirituali o superiori dell'essere, gli angeli; inoltre, nascendo prima come 'uovo' e poi come pulcino, indica già di per sé la rinascita. In oriente e in occidente gli uccelli si posano sui rami dell'albero cosmico, così come Osiride prende dimora nel tamarisco; nelle *Upanishad* gli uccelli sono due: quello che mangia il frutto dell'albero, simbolo di *jivatmâ*, l'anima individuale che agisce nel mondo, e quello che guarda senza mangiare, simbolo di *Atmâ*, lo spirito universale che è conoscenza pura (Guénon 56-9; Eliade. *Yoga*…).

L'uccello che non ha ali e non vola simboleggia la capacità di stare sulla terra dello Spirito incarnato, che si manifesta ripetutamente in diverse 'forme' fisiche, attraversando molte metamorfosi, prima di ritornare al mondo degli *Ancestors*. Ad Arnhem Land, nel Territorio del Nord, questo andirivieni dello spirito viene ritualizzato in una danza funebre che ripete le movenze ritmiche dell'emù. L'emù, per proteggere i nuovi nati e controllare la schiusa delle altre uova va avanti e indietro, ritornando periodicamente al suo nido, che rappresenta il corpo fisico. Per questo motivo le pratiche di sepoltura aborigene si attuano in due fasi: la prima permette allo spirito di andare e tornare, viaggiando fra i piani secondo le sue necessità, la seconda rappresenta la sepoltura definitiva e il ritorno al *Dreamtime*[7].

L'emù rappresenta dunque quello che viene definito il *mundus imaginalis* o mondo di mezzo[8], o fase intermedia tra mondo spirituale e fisico, specialmen-

[7] Per una rassegna dei dipinti su corteccia di Arnhem Land si veda: Ryan.

[8] Corbin 96-97: «Ci viene dunque offerto un triplice universo: un universo intelligibile, un universo sensibile e tra i due quell'intermondo che ricorrendo al latino abbiamo imparato a chiamare *mundus imaginalis* […]. Quando Sohravardi interpreta l'Idea-archetipo platonica come l'Angelo di una specie, con questo Angelo intende un'essenza assoluta che non è né l'universale logico né il particolare sensibile, ma che possiede di per se stessa la sua propria unità, la sua individuazione *sui generis*. In che modo una tale essenza può manifestarsi a noi come tale? Né sul piano del concetto né sul piano del concreto sensibile. Avremo dunque una teologia senza una teofania? No certo, le forme e i luoghi di apparizione dell'Angelo, è proprio questo il *mundus imaginalis*, che si tratti di una visione in un sogno, o dello stato di meditazione contemplativo 'immaginante' e intenso. Questo *mondo immaginale* non ha dunque niente di irreale, di 'fantomatico'. Ha una sua realtà *sui generis* di pieno diritto, ed è senza dubbio ciò che noi abbiamo completamente dimenticato in Occidente, da quando fu perduto il 'combattimento per l'Anima del mondo'. Perduta tale battaglia, l'Immagine è abbandonata a tutte le degradazioni, a tutte le licenze di una immaginazione che ha perduto il suo asse d'orientamento, e con questo la sua funzione cognitiva. Non si conoscono più che le Immagini derivate dal sensibile o percettibili attraverso i sensi (la civiltà cosiddetta delle immagini, lo schermo del cinema). Quindi non più immagini metafisiche né metafisica dell'Immagine e dell'Immaginazione, poiché il principio di questa è che attraverso l'organo dell'anima, attraverso la sua funzione immaginante è l'universo stesso dell'Essere che

te perché non può 'volare'. Infatti, nelle cacce rituali, quando un giovane uccide per la prima volta un emù, deve sdraiarsi sopra il suo corpo ancora caldo, creando così una profonda sintonia con la sua preda. Quando il giovane si alza dal corpo accade una vera e propria rinascita e metamorfosi, da emù a uomo, che nel racconto mitico è tipicamente invertita – da uomo a emù. Inoltre, la pelle dell'emù ucciso viene sfilata in modo da lasciarla perfettamente intatta, poi viene riempita di erba e piume e chiusa con dei legnetti. Questo rituale indica la rigorosa adesione degli aborigeni al mondo mitico, e il profondo riconoscimento del contenuto sacro di quella che noi chiamiamo quotidianità (Lambert 32).

La lancia che 'uccide' *Dinewan*, come altre armi a punta, ha connotazioni falliche. Nel mito della creazione giapponese la lancia del primo dio raggiunse e fertilizzò il ventre del profondo, altra immagine del lampo/fallo che feconda la Madre Acqua. Alcune divinità maschili, come Odino venivano colpiti da una lancia e 'fruttificavano' appesi all'Albero della Vita, fecondando il mondo con il loro sangue rigeneratore; così è per Cristo sulla croce, ferito dal centurione Longino (*Dictionnaire des Symboles*: 7-8). Nei miti del Graal la lancia che goccia sangue nella coppa della vita è ancora legata a quest'immagine di morte e resurrezione attraverso il sangue sacro: la lancia in verticale sopra una coppa ripete in modo identico la figura sacra induista del/la *Lingam/Yoni*, mostrando l'unione cosmica del maschile e del femminile, che è anche sessuale, come nel tantrismo (Walker 90), e prevede la germinazione della vita attraverso il sangue che è anche 'veicolo' dell'anima (come il fiato). Secondo Weston la lancia e la coppa sono riconosciuti come simboli sessuali «of immemorial antiquity and world-wide diffusion, and Lance, or Spear, representing the Male, the Cup, or Vase, the female, reproductive energy» (Weston 71).

Oltre a segnare questa iniziazione al femminino sacro, la ferita al petto di *Dinewan* simboleggia anche il dolore psichico ed emotivo di una perdita irragionevole, assurda e inattesa; questo accade quando si infrange in modo grave la *Legge* del *Dreamtime*: l'aggressione a sorpresa di notte, i cantori che cantano i nomi dei defunti. La magia guaritrice della Madre è strumento di consolazione e redenzione, poiché attraverso la rinascita *Dinewan* sarà sempre visibile nel

si rivela nelle Forme immaginali del *mundus imaginalis*, che rivelano *eo ipso* all'anima la sua propria Immagine, il suo *Alter Ego* nel mondo del *Malkut*. In breve, il *mundus imaginalis* è un universo che simboleggia tanto *con* la sostanza corporea perché possiede figura, dimensioni ed estensione, quanto *con* la sostanza separata o intelligibile, perché costituito essenzialmente di luce (*Nurani*). È allo stesso tempo della materia immateriale e dell'incorporeo corporizzato in corpo sottile. È il *limite* che li separa e allo stesso tempo li congiunge. È perciò che nella teosofia speculativa dello sciismo questo universo è generalmente chiamato *barzakh* (schermo, limite, intervallo, intermondo)».

Bush, le sue piume verranno usate nelle cerimonie sacre, le sue grandi e prelibate uova e la sua carne saranno mangiate all'interno del cerchio della vita, come una comunione. Nel racconto è essenziale la sintonia fra figlio (maschile) e femminile (madre), legame spezzato dall'assurdo attacco al sacro vincolo del riposo notturno – simboleggiato sia dal vile agguato iniziale al campo nemico che dal «cantare i nomi dei morti»: è l'assurdità della guerra. Se gli uomini dimenticano il divino femminino, la Madre cosmica *(Jillinya)*, si manifesta una frattura interiore che fomenta la separazione dagli altri e la violenza interiore ed esterna. Così si viene meno alle sacre leggi del *Dreamtime*, così si stupra, si uccide, si accumulano possedimenti, si distrugge la natura, si desidera il dominio e non più la comprensione interiore e profonda, che significa armonia e consonanza, in sintonia con i ritmi vitali dell'universo. La metamorfosi conclusiva e rituale di *Dinewan* non *rappresenta* l'espressione simbolica di un significato precostituito, ma *è* l'essenza stessa dei cicli cosmici.

Quando il maschile e il femminile si incontrano in rispetto reciproco e devozione per l'energia spirituale che entrambe incarnano, accade un'unione che coinvolge tutti i piani dell'Essere, si ha l'esperienza del corpo come tempio della Dea, i cuori si aprono ai misteri dell'Amore divino che sono al di là di ogni linguaggio. Il racconto del *Dreamtime* ci mette in contatto con la materia mitica, luogo di mediazione che ci riconduce alla conoscenza metafisica: la storia di *Dinewan*, scandendo il passo ritmico dell'emù nella rossa terra australe, ci permette di vedere oltre il limite del visibile, facendoci entrare in risonanza con la vastità, la sapienza e la bellezza del cosmo, nei suoi molteplici cicli, dentro i suoi innumerevoli «cieli» e mirabili «terre».

Bibliografia citata

Angus, Samuel. *The Mystery-Religions*. New York: Dover. 1975.
Bell, Diane. *Daughters of the Dreaming*. Melbourne: McPhee Gribble. 1983.
Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking. 1959.
———. *The Way of the Animal Powers*. San Francisco: Harper & Row. 1983.
Cameron, Anne. *Daughters of Copper Woman*. Vancouver: Press Gang. 1981.
Capra, Fritjof. *The Tao of Physics*. London: HarperCollins. 1983.
———. *The Web of Life*. New York: Anchor/Doubleday. 1996.
Connolly, J. Michael. *Dinewan the Emu*. Dreamtime Kullilla-Art. http://www.dreamtime.auz.net/default.asp?PageID=66 (consultato il 5 gennaio 2008).
Corbin, Henri. *Corps spirituel et Terre céleste*. Paris: Éditions Buchet/Chastel. 1979. Trad. inglese: Nancy Pearson. *Spiritual Body and Celestial Earth: From Mazdean Iran to Shi'te Iran*. (Bollingen Series XCI: 2). Princeton: Princeton University Press. 1977. Trad. it. Gabriella Bemporard. *Corpo Spirituale. Terra Celeste*. Milano: Adelphi. 1986.
Cowan, James. *Mysteries of the Dreaming*. Bridport: Prism Press. 1989.

———. *Sacred Paces*. Sydney: Simon and 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.
Coleridge, Samuel Taylor. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. 4 volumi doppi (*Texts* and *Notes*). Ed. Kathleen Coburn. 1794-1826. Cambridge: Princeton University Press e Routledge. 1957-1990.
Dictionnaire des Symboles. Ed. Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt. Paris: Editions Jupiter. 1969. (*Dizionario dei simboli*. Milano: Rizzoli. 1986).
Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper and Row. 1987.
———. *Sacred Pleasure*, *Sex, Myth, and the Politics of the Body: New Paths to Power and Love*. San Francisco: Harper and Row. 1995.
———. Loye, David e Norgaard, Kari. *Women, Men and the Global Quality of Life*. Pacific Grove: Centre for Partnership Studies. 1995.
———. e Loye, David. *The Partnership Way: New Tools for Living and Learning*. Revised edition. Brandon: Holistic Education Press. 1998.
Eisler, Riane. 'Creativity, Society and the Hidden Subtext of Gender'. Online essay: 1-28. http://www.ciis.edu/faculty/articles/montuori/creativitygender.pdf.
Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. New York: Harper & Row. 1958.
———. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Trad. inglese Willard R. Trask. Princeton, New Jersey: Princeton University Press for the Bollingen Foundation. 1964.
———. *Yoga: Immortality and Freedom*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press for the Bollingen Foundation. 1969 (II ed.).
Ferrari, Anna. *Dizionario della mitologia greca e latina*. Torino: Utet. 2002.
Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000-3500 b.C.: Myths and Cult Images*. London: Thames and Hudson. 1974. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. 1982.
———. *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row. 1982 (*Il linguaggio della Dea*, Vicenza: Neri Pozza. 1997).
———. *The Civilization of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row. 1991.
Guénon, René. *Simboli della Scienza Sacra*. Milano: Adelphi. (1975), 1990 (*Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris: Gallimard. 1962).
Houseman, Michael. 'Marriage Networks among Australian Aboriginal Populations'. *Australian Aboriginal Studies*, 2 (September 1997): 2-23.
Langloh Parker, Katie. *Australian Legendary Tales: Folklore of the Noongahburrahs as Told to the Piccannies*. Introduzione Andrew Lang. London: David Butt. Melbourne: Melville, Mullen and 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.
———. *My Bush Book: Katie Langloh Parker's 1890's Story of the Outback Station Life*. Ed. Marcia Miur. Sydney: Rigby Publishers. 1982.
———. *Woggheeguy: Australian Aboriginal Legends*. Adelaide: Hassel. 1918.
———. *Wise Women of the Dreamtime. Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*. Ed. Johanna Lambert. Vermont: Rochester. 1993. *Le sciamane del Tempo-di-Sogno. I poteri ancestrali delle Aborigene australiane*. Trad. it. Clara Erede. Torino: Amrita. 1996.

Laszlo, Ervin. *Obiettivi per l'umanità*. Milano: Mondadori. 1978 (*Goals for Mankind*. New York: New York State University. 1977).

———. *Terzo Millennio: la sfida e la visione*. Milano: Corbaccio. 1998. (*Third Millennium: the Challenge and the Vision*. London: Gaia Books. 1997).

My Bush Book: Katie Langloh Parker's 1890's Story of the Outback Station Life. Ed. Marcia. Miur. Sydney: Rigby Publishers. 1982.

Morin, Edgar. *La natura della natura*. Milano: Raffaello Cortina. 2001 (*La Méthode 1. La Nature de la Nature*. Paris: Seuil. 1977).

———. *La vita della vita*. Milano: Raffaello Cortina. 2004 (*La Méthode 2. La Nature de la Nature*. Paris: Seuil. 1980).

Perkins, John. *Shapeshifting*. Rochester: Destiny Books. 1997.

Pinkola Estés, Clarissa. *Women Who Run with the Wolves*. New York: Ballantine. 1992.

Riem Natale, Antonella. 'Woman and Sacred Partnership in Tales of the Aboriginal Dreamtime: 'Goonur the Woman Doctor". Ed. Antonella Riem Natale e Roberto Albarea. *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm.* Udine. Forum. 2003: 47-65.

———. 'Geografie, miti e percorsi della sapienza femminile. *Macbeth*, *Baumgartner's Bombay*, *Charades* e *Goonur, the Woman Doctor*'. Ed. Marisa Sestito. *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'. *Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici*. Ed. Silvana Serafini. 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'. Ed. Silvana Serafin. *Un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*. I. Udine: Forum. 2008: 206-216.

Ryan, Judith. *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land*. Victoria: National Gallery of Victoria. 1990.

Thich Nhat Hanh. *La pace è ogni passo*. Roma: Ubaldini. 1993 (*Peace is Every Step*. New York: Bantam Books. 1991).

Thomson, William Irving. *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Culture*. New York: St Martin's Press. 1981.

Walker, Barbara. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper and Row. 1983.

———. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper and Row. 1988.

Watts, Allan. *Myth and Ritual and Christianity*. New York: Grove. 1954.

Weston, Jessie. 1941. (I ed. 1921). *From Ritual to Romance*. New York: Peter Smith.

Zolla, Elémire. *Conoscenza religiosa. Scritti 1969-1983*. Ed. Grazia Marchianò. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 2006.