

---

# 22/26

---

ASEI / Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana / Edizioni Sette Città



#### COMITATO SCIENTIFICO:

Paola Corti (FIERI -Torino), Fernando Devoto (Universidad de Buenos Aires),  
Maddalena Marinari (Gustavus Adolphus College), Michele Nani (CNR, Ferrara),  
Maddalena Tirabassi (Fondazione Agnelli), Éric Vial (CY Cergy-Paris Université)

#### DIREZIONE:

Emilio Franzina (Università di Verona) – Matteo Sanfilippo (Università della Tuscia)

#### REDAZIONE:

Federica Bertagna (Università di Verona), Alice Ciulla (Università RomaTre), Michele Colucci (CNR, Napoli),  
Valeria Deplano (Università di Cagliari), Alice Gussoni (University of Oxford),  
Stefano Luconi (Università di Padova), Giovanni Pizzorusso (Università di Chieti),  
Matteo Pretelli (Università di Napoli, L'Orientale), Laura Schettini (Università di Padova)

#### DIRETTORE RESPONSABILE:

Simona Tenentini

## ASEI

Via Mazzini 87 • 01100 Viterbo  
info@asei.eu • <http://www.asei.eu>

ISBN: 979-12-5524-226-0

ISSN: 1973-3461 22

Finito di stampare da Pressup – Roma  
nel mese di febbraio 2026

Per inviare materiali cartacei:  
Redazione ASEI c/o



Edizioni SETTE CITTÀ  
Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo  
Tel. 0761.303020  
info@settecitta.eu • <https://www.settecitta.eu>

Iscrizione nel Registro della Stampa  
del Tribunale di Viterbo  
col n. 12/07 dal 4 settembre 2007

## SCRITTRICI DI ORIGINE ITALIANA NELLE AMERICHE

a cura di Emilia Perassi e Matteo Sanfilippo

- |     |                                    |   |
|-----|------------------------------------|---|
| 6   | Emilia Perassi e Matteo Sanfilippo | Introduzione  |
| 14  | Domenico Beneventi                 | Queering Italian-Canadian Women's Writing   |
| 19  | Alessandra Ferraro ed Elena Ravera | Gesti di madri, parole di figlie: scritture della diaspora italiana in Québec   |
| 27  | Maddalena Tirabassi                | Ma(cc)hé canone! Le scrittrici di origine italiana negli Stati Uniti  |
| 37  | Emilia Perassi                     | Tejer memorias del origen: una conversación con Sandra Lorenzano  |
| 41  | Irina Bajini                       | “La isla para mí siempre ha sido un puerto...”. La scelta cubana di Graziella Pogolotti                                 |
| 48  | Maria Rosaria Colucciello          | Scrittrici italo-venezuelane migranti in un paese alla deriva   |
| 58  | Simone Ferrari                     | Incursiones alijunas en la narrativa wayuu: Invierno en la tierra del pan de Vicenta Siosi Pino                         |
| 71  | Diego Alexander Vélez Quiroz       | Addio al mare dell'esilio, note sull'opera di Lucía Donadio   |
| 74  | Giovanna Minardi                   | El poder de la sangre de Marita Troiano: escribir es un acto mágico   |
| 84  | Camilla Cattarulla                 | La famiglia Pollarolo dal Piemonte in Perù tra andate e ritorni   |
| 89  | Marina Sanfilippo                  | Syria Poletti: oralità autofinzionale e immaginario folklorico al servizio di un progetto autoriale translingue         |
| 100 | Susanna Regazzoni                  | “Tú que me cuentas”... Música materna de Graciela Batticuore  |
| 106 | Maria Rosa Grillo                  | Scrittrici d'origine italiana in Uruguay (Luce Fabbri, Marosa di Giorgio, Ana Laura Lissardy, Ida Vitale)               |
| 115 | Maria Gabriella Dionisi            | Noemí Ferrari De Nagy, un ponte tra Italia e Paraguay   |
| 125 | Vincenzo Russo                     | D'amore e d'anarchia: Zélia Gattai e le memorie dell'emigrazione italiana in Brasile                                    |
| 132 | Fernanda Pavié Santana             | El trazado de una huella: la escritura poética de Macarena García Moggia, Claudia Jara Bruzzone y Luisa Aedo Ambrosetti |

## LAVORI IN CORSO

- |     |                   |   |
|-----|-------------------|---|
| 145 | Matteo Sanfilippo | Salvatore Adamo tra il Belgio e l'Italia (ed altri Paesi) |
|-----|-------------------|---|

## INTERVISTE

- |     |                   |   |
|-----|-------------------|---|
| 148 | Matteo Sanfilippo | Intervista a Kevin Kenny e Maddalena MaAarinari |
|-----|-------------------|---|

## MOSTRE

- |     |                 |  |
|-----|-----------------|--|
| 153 | Matteo Pretelli | Creativity and World War II Italian POWs in the United States, a cura di Laura E. Ruberto e Joseph Sciorra |
|-----|-----------------|--|

## RICERCHE IN CORSO

- |     |                       |       |
|-----|-----------------------|-------|
| 158 | Massimo Di Gioacchino | Glirn |
|-----|-----------------------|-------|

## WEB

- |     |                |   |
|-----|----------------|---|
| 161 | Carola Perillo | La nuova dimensione digitale di Studi Emigrazione |
|-----|----------------|---|

## RECENSIONI

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 164 | Alice Gussoni, Tania Pleitez Vela, Stefano Luconi, Matteo Sanfilippo |  |
|-----|--|--|

## NORME REDAZIONALI



### INVIO TESTI

I testi vanno indirizzati alla redazione via posta elettronica (asei@settecitta.it) in formato.doc o.rtf. Il testo deve avere corpo 12 (anche nelle note) ed interlinea 1, 5. Eventuali foto (in bianco e nero) o grafici vanno allegati in un file a parte. Il testo va firmato con nome e cognome e deve avere allegato il recapito postale, telefonico ed elettronico dell'autore

### Lunghezza testi

Gli articoli non devono superare i 50.000 caratteri, spazi inclusi. Le note non devono superare i 30.000 caratteri, spazi inclusi. Le recensioni (di libri, film, siti web, mostre e musei) non devono superare gli 8.000 caratteri, spazi inclusi. La recensione può anche essere una rassegna di più libri, in questo caso deve avere un titolo, mentre le opere sono citate nel corpo del testo. Altrimenti bisogna indicare all'inizio della recensione autore, titolo, città, editore, anno e pagine del libro recensito. Le segnalazioni (di libri, film, siti web, mostre e musei) non devono superare i 2.000 caratteri, spazi inclusi

### Redazione testo, note e bibliografia

Le sigle utilizzate nel testo devono essere specificate la prima volta, oppure, se sono molte, indicate nella prima nota. L'esponente delle note va prima del segno di interpunzione. Non si deve abusare delle maiuscole, quindi: stato, chiesa, anni cinquanta, ecc. Titoli e fonti di grafici, foto e disegni devono essere indicati con precisione

I riferimenti bibliografici devono essere completi

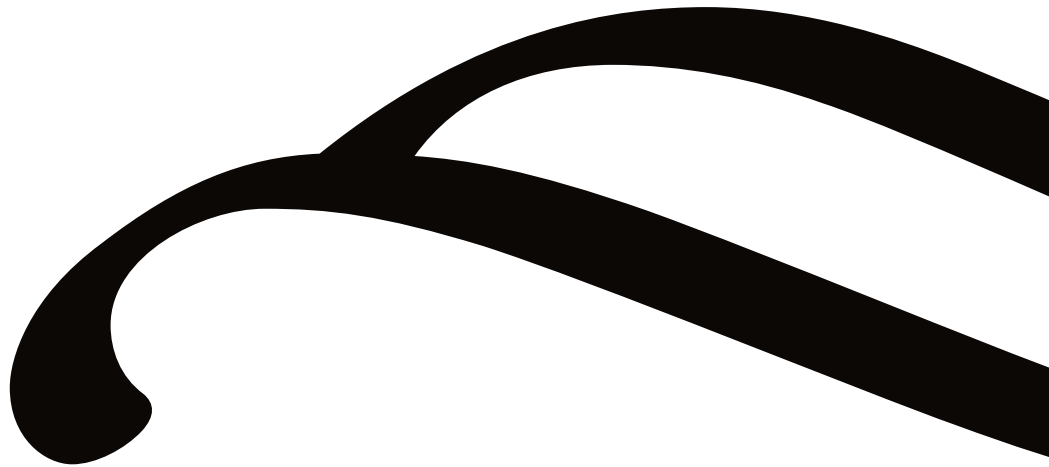
Per quanto riguarda un testo a stampa, si seguano queste indicazioni: a) volume: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, luogo, editore, anno e, se il caso, pagine in tondo (Stefano Luconi, *From Paesani to White Ethnics. The Italian Experience in Philadelphia*, Albany, State University of New York Press, 2001). Nelle citazioni successive si indica come nel seguente esempio: S. Luconi, *From Paesani*, cit.; b1) contributo in un volume collettivo: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo del contributo in corsivo, indicazione del volume in corsivo preceduta dalla preposizione "in" scritta in tondo, curatore, luogo, editore, anno e pagine in tondo (Federica Bertagna, *Fascisti e collaborazionisti verso l'America (1945-1948)*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, I, *Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001, pp. 353-368). Nelle citazioni successive basta: F. Bertagna, *Fascisti e collaborazionisti*, cit.; b2) ne consegue che un volume collettivo va citato così: *Storia dell'emigrazione italiana*, I, *Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001. Nelle menzioni successive invece basta: *Storia dell'emigrazione italiana*, I, cit.; c) articolo in rivista: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, rivista tra virgolette e in tondo, annata, numero, anno tra parentesi, pagine in tondo (Piero Bevilacqua, *Emigrazione transoceanica e mutamenti dell'alimentazione contadina calabrese tra Otto e Novecento*, "Quaderni storici", 47, 2 (1981), pp. 520-555). Nelle citazioni successive basta: P. Bevilacqua, *Emigrazione transoceanica*, cit.; d) articolo in un giornale: nome e cognome dell'autore o degli autori in tondo, titolo in corsivo, giornale tra virgolette in tondo, data e pagina in tondo (Generoso Pope, *Nervi a posto*, "Il Progresso Italo-Americano", 11 settembre 1938, p. 1). Nelle citazioni successive: G. Pope, *Nervi a posto*, cit.

Per un sito web si dia l'indirizzo elettronico (<http://www.unitus.it>) e se il caso anche la pagina. Se eventualmente si cita un contributo si seguano le norme precedentemente indicate: Mario Galleri, *L'avvento di Internet nella rappresentazione dei partiti americani*, "Storia e futuro", 3 (2003), <http://www.storiaefuturo.com>

Per un film si indichi nome e cognome del regista in tondo, titolo in corsivo, anno in tondo

Per una mostra o un convegno, oltre al titolo in corsivo e all'ente organizzatore in tondo, si indichi anche la città e il periodo in cui si è tenuta

Le indicazioni delle fonti archivistiche devono essere complete, ma in tondo: Archivio, Città, Fondo, unità e foliazione (Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Di Marzio, scatola 48, f. 12)



Irina Bajini,  
Università di Milano

Alice Gussoni,  
Università di Padova

Elena Ravera,  
Università di Udine

Domenico Beneventi,  
Université de Sherbrooke

Stefano Luconi,  
Università di Padova

Susanna Regazzoni,  
Università di Venezia

Camilla Cattarulla,  
Università di RomaTre

Giovanna Minardi,  
Università di Palermo

Vincenzo Russo,  
Università di Milano

Maria Rosaria Colucciello,  
Università di Salerno

Fernanda Pavié Santana  
Università di Roma La  
Sapienza

Marina Sanfilippo,  
UNED Madrid

Massimo Di Gioacchino,  
New York University

Emilia Perassi,  
Università di Torino

Matteo Sanfilippo,  
Università della Toscana

Maria Gabriella Dionisi,  
Università della Toscana

Carola Perillo  
Centro Studi Emigrazione di  
Roma

Maddalena Tirabassi,  
Centro Altreitalie Torino

Simone Ferrari,  
Università di Milano

Diego Alexander Vélez  
Quiroz,

Alessandra Ferraro,  
Università di Udine

Tania Pleitez Vela,  
Università di Milano

Università di Torino

Maria Rosa Grillo,  
Università di Salerno

Matteo Pretelli,  
Università di Napoli  
L'Orientale

## INTRODUZIONE



Nel 1871 la Stamperia Reale di Roma pubblica il *Censimento Italiani all'estero* (31 dicembre 1871). Non è il primo tentativo di misurare gli emigrati italiani, il primo censimento del Regno ne ha trattato nel 1861 e Leone Carpi sta interrogando prefetti e consoli su quanti siano gli italiani all'estero<sup>1</sup>. Tuttavia, è allora lo strumento più completo per capire cosa stia accadendo e, 150 anni dopo, ci suggerisce ancora piste da esplorare. In particolare, nella parte introduttiva, gli esperti convocati a discutere del problema evidenziano due punti di non poca importanza. In primo luogo, sottolineano come i numeri raccolti possano sottostimare il fenomeno; in secondo, indicano che l'emigrazione è significativa ben prima dell'Unità. Un intervento ricorda come nel 1848 arrivi notizia della corsa all'oro in California e al contempo inizi il biennio rivoluzionario che in seguito obbligherà tanti all'esilio. Di conseguenza nel 1848-1849 la speranza di far fortuna in America del Nord e la diaspora politica ingrossano i tradizionali flussi in uscita. Nella prima metà del secolo infatti tante famiglie italiane si sono trasferite all'estero per lavoro o commercio. Ora tanti singoli partono, sperando di far fortuna (in California) oppure dovendo trovare un rifugio (in Europa o in America Latina).

Nonostante le critiche, Luigi Bodio, il relatore del censimento, ne conferma le risultanze. Colui che dall'anno seguente dirigerà per decenni il Regio ufficio di statistica ribadisce che in quel momento vi sono nel mondo poco più di 400.000 emigrati italiani: oltre 213.000 in Europa, dove tale presenza ha una lunga storia; oltre 40.000 in Nord

Africa (dal Marocco all'Egitto) e oltre 4.000 in Siria, Asia Minore e Cipro (il cosiddetto Levante); oltre 145.000 nell'America del Sud e poco più di 70.000 in quella del Nord; infine un centinaio risiede "fra l'India, la Cina e il Giappone; ed un migliaio, o poco più, nell'Australia e Malesia". A proposito del Nuovo Mondo, Bodio specifica che non è stato possibile misurare la presenza italiana in Paraguay ed Ecuador, in quattro repubbliche dell'America centrale e in metà dell'isola di Haiti. Inoltre aggiunge che in Canada sono stati "novemilioni 143 Italiani", mentre i consoli di New York e San Francisco hanno ipotizzato, ma non censito, 70.000 connazionali negli Stati Uniti.

Alcuni consoli, chiosa Bodio, si sono limitati a contare gli italiani nella loro giurisdizione, ma non hanno raccolto altri dati. Di conseguenza si conoscono nome e cognome e dunque sesso di neanche 271.000 emigrati. Per questi poco più di due terzi degli espatriati è possibile dunque asserire che i maschi risultano pari al 66,27% dei censiti. Però, tale percentuale conosce significative variazioni in base all'antichità dell'emigrazione. Nel Levante, dove le comunità italiana hanno una lunga storia, i maschi sono il 53,11%. In Australia ed Estremo Oriente, dove la presenza italiana è recentissima, i maschi sono i tre quarti dei censiti. In ogni caso, conclude Bodio, si può ipotizzare che le italiane fuori della Penisola siano allora complessivamente un terzo del totale degli espatriati. Per la precisione in Europa sono il 33,76%, nelle Americhe il 32,15% e in Africa il 37,77%.

A questo punto valutare il rapporto numerico tra emigrazione maschile e femminile appare una questione di primario interesse e gli studiosi di statistiche si interrogano su di essa, così come sulla relazione tra migrazioni definitive e partenze temporanee, nonché su origini geografiche e professioni dei migranti. In pratica concordano soltanto sull'importanza del Nuovo Mondo, in particolare di Argentina e Brasile, come rivelano le discussioni negli «Annali di Statistica riportate

<sup>1</sup> Leone Carpi, *Dell'emigrazione italiana all'estero nei suoi rapporti coll'agricoltura, coll'industria, col commercio*, Firenze, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1871. I rilevamenti e la discussione sull'emigrazione subito dopo l'Unità sono analizzati in Matteo Sanfilippo, *Il lungo Ottocento delle migrazioni italiane*, Viterbo, Sette Città, 2023. Vedi inoltre Emilio Franzina, *Il "biometro delle nazioni". Primi rilevamenti sull'emigrazione*, "Quaderni storici", 45 (1980), pp. 966-1000.

del 1880<sup>2</sup>. Tale dibattito è propedeutico alla preparazione del censimento degli italiani all'estero del 1881. Questo terzo e ultimo censimento del periodo liberale (quello del 1891 salta e poi si opta per le rilevazioni del Commissariato per l'emigrazione, in genere puramente descrittive<sup>3</sup>) rileva che gli emigrati sono raddoppiati in dieci anni e hanno raggiunto la cifra di 1.032.392. La maggioranza degli espatriati risiede sempre nelle Americhe e in Europa. Nel Nuovo Mondo sono 579.335, quasi tutti ripartiti fra Argentina (254.388), Brasile (82.196) e Stati Uniti (170.000); nel Vecchio sono 380.352.

Anche questa volta non tutti sono censiti pienamente: abbiamo dati su 824.962 e di questi solo 768.002 sono identificabili per sesso. Di nuovo le donne sono grosso modo un terzo degli espatriati e sono percentualmente di più nei luoghi di vecchio insediamento come nel Plata (Argentina 34,18% e Uruguay 42,14%), mentre in Brasile sono il 27,87% e negli Stati Uniti il 29,60%. Gli esperti ribadiscono che comunque non si possono dare tali cifre per assodate, a loro parere è possibile che i migranti dei quali non si hanno dati appartengano tutti al genere femminile.

Sulla base dei primi tre censimenti degli italiani all'estero nasce l'idea diffusa per lunga parte del Novecento di una migrazione che precede di poco l'Unità e quindi potrebbe essere causata da questa, o quanto meno dalle sue avvisaglie; a parte il Levante, dove la penetrazione veneziana e genovese avrebbe creato avamposti già nel medioevo. Questo flusso di poco anticipante l'unificazione della Penisola sarebbe inoltre caratterizzato dalla ridotta partecipazione femminile, visto che questa conterebbe per un terzo appena del totale complessivo. Da notare che tale percentuale è disallineata a quanto si rileva dentro la Penisola. Riguardo alla mobilità interna i censimenti del 1861 e del 1871 riportano un numero pari di partenti maschili e femminili. A leggere i tre censimenti la presenza di donne all'estero sembra legata alle riunificazioni familiari e alle conseguenti nascite. Tuttavia Bodio non adombra mai tale conclusione, perché ritiene che i dati siano insufficienti e che i censiti senza dati relativi a nome, sesso e professione potrebbero essere in maggioranza donne<sup>4</sup>.

Come accennato, il censimento del 1891 salta. In seguito il calcolo degli italiani all'estero è affidato al Commissariato generale per l'emigrazione che nel 1925 raccoglie tutti i dati propri e altrui<sup>5</sup>. Le fila statistiche sono riprese nel 1928 relativamente all'anno precedente, descrivendo la presenza italiana continente per continente e nazione per nazione<sup>6</sup>. Ancora una volta tale presenza risalta soprattutto nelle Americhe, dove risiedono 7.674.583 migranti italiani contro 1.267.841 in Europa, e in esse la parte del leone è sempre di Argentina, Brasile e Stati Uniti.

Già da tempo gli studiosi si pongono problemi rispetto all'analisi dei dati, perché è difficile districarsi fra migranti veri e propri e figli migranti ormai americanizzati. In ogni caso, secondo il censimento argentino del 1914 in quell'anno risiedevano nella repubblica della Plata quasi 939.000 italiani, 587.497 uomini e 342.366 donne. Per i consoli del Regno d'Italia nel 1927 i compatrioti in Argentina sono 1.797.000, 291.000 dei quali nati in loco. Il calcolo per il Brasile è ancora più difficile, tanto che le stime oscillano tra 1.200.000 e 2.500.000. Però, secondo il censimento brasiliano del 1920 gli italiani sono appena 558.405. Ora sarebbe pacifico che i figli degli italiani siano da considerarsi brasiliani, ma la cifra è troppo bassa e soprattutto non concorda con la stima dei consoli italiani che calcolano 1.839.579 compatrioti in Brasile al 1927<sup>7</sup>. Questa discrasia non esiste per gli Stati Uniti, dove i censimenti indicano la stessa cifra delle stime consolari: 3.706.116 immigrati a metà 1927. Tutti gli altri Paesi delle due Americhe hanno una popolazione italiana molto minore, dai circa 200.000 in Canada, di cui la metà in Ontario, ai 2 italiani nelle isole Falkland. In genere si tratta di poche migliaia o addirittura di poche centinaia, tranne in Uruguay dove raggiungono i 65.000.

La presenza femminile è di conseguenza minima e talvolta non viene conteggiata, per esempio in Canada. In Argentina invece sono calcolate 643.000 donne (concentrate nei distretti consolari di Buenos Aires, La Plata e Rosario), in Brasile 649.87 (concentrate nei distretti consolari di San Paolo e Porto Alegre), negli Stati Uniti 497.771 (concentrate nei distretti consolari di New York,

*amministrazione*, Milano, Angeli, 2001.

2 "Annali di Statistica", serie 2, vol. 15, Roma, Tipografia Eredi Botta, 1880.

3 Ministero degli Affari Esteri, Commissariato dell'emigrazione, *Emigrazione e colonie. Raccolta di rapporti dei RR. Agenti diplomatici e consolari*, III, *America*, Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, 1908-1909.

4 Su Bodio, oltre a quanto alla nota precedente: Giovanni Favero, *Le misure del Regno: Direzione di statistica e municipi nell'Italia liberale*, Padova, Il Poligrafo, 2001, e Marco Soresina, *Conoscere per amministrare: Luigi Bodio. Statistica, economia e pubblica*

5 Commissariato generale per l'emigrazione, *Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925, con notizie sull'emigrazione negli anni 1868-1875*, Roma CGE, 1925.

6 Ministero degli Affari Esteri, *Censimento degli Italiani all'estero alla metà dell'anno 1927*, Roma, Provveditorato Generale dello Stato, 1928.

7 Sulla costruzione delle statistiche migratorie nelle due Americhe, vedi Agnes Gehbald, *Earning and Returning: Emigrant Registration and Migration Statistics in the Americas (1857-1911)*, "Comparativ", 35, 1-2 (2025), pp. 47-65.

Philadelphia, Boston, Chicago e San Francisco).

Da tener presente che secondo l'*Annuario Statistico* del Commissariato generale per l'emigrazione in tutti i principali paesi d'oltreoceano prevale l'elemento maschile. L'unica eccezione è data dal Brasile, dove l'emigrazione femminile ha avuto una considerevole ripresa nel 1925, e dal Canada, in cui l'elemento femminile si mantiene in progressivo aumento<sup>8</sup>. Anche gli Stati Uniti hanno attratto una maggiore quantità le donne, ma solo appena terminata la guerra. Nel 1919 sono infatti il 47,38% dei partenti e nel 1925 solo il 27,25%, il che farebbe propendere per un massiccio processo di riunificazioni familiari postbelliche.

Se compiamo un balzo in avanti nel tempo e arriviamo ai nostri giorni, al gennaio 2023 l'emigrazione femminile risulta pari al 48,3% dell'intera fuoriuscita demografica dalla Penisola. Nel corso di quell'anno solare le iscrizioni all'AIRE sono per il 54,8% maschili, ma quelle femminili prevalgono nella coorte d'età attorno ai 30 anni<sup>9</sup>. Se procediamo ad analizzare i continenti di cui si parla nel fascicolo scorso della nostra rivista e in quello attuale, cioè l'Europa e le Americhe, notiamo come la percentuale nel 2023 sia più bassa nel Vecchio mondo (46,9%) e più alta nel Nuovo (50,1% in quella settentrionale; 50,9% in quella centro-meridionale)<sup>10</sup>. Dunque, siamo tornati alle percentuali delle migrazioni interne agli inizi del Regno d'Italia. Nel frattempo, la crescita della componente femminile nell'emigrazione italiana si è concretizzata con una lenta progressione. Se prendiamo in considerazione il periodo 1876-1915, l'emigrazione femminile che risalta dai rilevamenti è pari al 19,02%, quindi molto più bassa di quella registrata nei tre censimenti degli italiani all'estero. Nel 1916-1942 sale al 31,78%, ma nel 1943-1976 ridiscende al 29,52%. La definitiva crescita è relativamente recente: nel 1977-2000 si arriva al 38,77% (con più del 40% dal 1987 alla fine del secolo). Nel 2001-2023 la percentuale media di ogni anno è del 43,82% e non si scende mai sotto il 42%<sup>11</sup>.

La componente femminile dell'emigrazione

8 *Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925*, cit.

9 Fondazione Migrantes, *Rapporto italiani nel mondo 2024*, a cura di Delfina Licata, Todi, Tau, 2024.

10 *Le scrittrici di origine italiana in Europa*, a cura di Paola Corti, "Archivio storico dell'emigrazione italiana", 21 (2025).

11 Per le indicazioni statistiche qui fornite: Lorenzo Principe e Matteo Sanfilippo, *Breve storia statistica dell'emigrazione italiana*, Roma, CSER, 2025. Si tenga conto che dopo i tre censimenti sugli italiani all'estero i dati su questi sono raccolti dal Commissariato generale per l'emigrazione, vedi la pubblicazione riassuntiva ad opera di quest'ultimo *Annuario statistico dell'emigrazione italiana dal 1876 al 1925, con notizie sull'emigrazione negli anni 1868-1875*, Roma, CGE, 1925.

internazionale italiana eguaglia quella maschile solo nel nuovo millennio e torna alla pari percentualmente con quella interna degli inizi del Regno. Dunque già 150 anni fa le donne avevano una propensione a partire analoga a quella maschile, ma preferivano mete più vicine per diversi motivi. Si può pensare alla necessità di rimanere a disposizione della famiglia, visto che era questa a chiedere ai singoli e alle singole componenti di allontanarsi da casa per contribuire alla bilancia economica domestica. I bisogni familiari contano moltissimo pure nelle scelte migratorie maschili, sempre per il motivo di cui sopra. Però, agli uomini si lascia maggiore libertà in merito alla distanza da casa del luogo di arrivo e soprattutto tale libertà è rilevante anche dopo il matrimonio, quando invece le donne sono bloccate dall'accudimento dei figli<sup>12</sup>.

Sia la dimensione familiare della pianificazione delle partenze, sia l'importanza delle migrazioni femminili sono rivalutate dalla storiografia italiana negli ultimi due decenni del Novecento<sup>13</sup>. Per buona parte di questo secolo si insiste invece sul carattere prevalentemente maschile delle migrazioni: una vulgata fondata sulla speranza sempre nutrita di richiamare gli espatriati e innervata in una persistente disinformazione pubblicitaria<sup>14</sup>. Nell'Ottocento, forse perché si è in una fase ancora fluida rispetto alle fuoriuscite demografiche, si ha una percezione più concreta della consistenza degli espatri maschili e femminili e tale maggior realismo non concerne solo l'Italia.

Durante gli anni Settanta e Ottanta di quel secolo il geografo di origine tedesca Ernst Georg Ravenstein studia le partenze e gli arrivi nel Regno Unito, nell'Europa e nell'America del Nord e annota che le partenze a breve e media distanza

12 Il tema è imposto soprattutto dagli studi sull'età moderna, che finiscono per comprendere tutto il periodo prima della Grande guerra, partendo soprattutto dal caso alpino: Luigi Lorenzetti e Raul Merzario, *Il fuoco acceso. Famiglie e migrazioni alpine nell'Italia d'età moderna*, Roma, Donzelli, 2005; *Donne e lavoro. Prospettive per una storia delle montagne europee, XVIII-XX secc.*, a cura di Nelly Valsangiacomo e Luigi Lorenzetti, Milano, Franco Angeli, 2010; *Migrazioni femminili attraverso le Alpi. Lavoro, famiglia, trasformazioni culturali nel secondo dopoguerra*, a cura di Anna Badino e Silvia Inaudi, Milano, FrancoAngeli, 2013.

13 Se ne veda la valutazione praticamente in tempo reale in Giovanni Pizzorusso e Matteo Sanfilippo, *Rassegna storiografica sui fenomeni migratori in Italia dal basso medioevo al secondo dopoguerra*, "Bollettino di demografia storica", 13 (1990), fascicolo monografico.

14 Emilio Franzina, *Poligrafi, storici e migranti fra l'Italia e il mondo*, in *Migrazioni*, a cura di Paola Corti e Matteo Sanfilippo (Storia d'Italia, Gli annali 24), Torino, Einaudi, 2009, pp. 201-223.

sono dominate dalle donne<sup>15</sup>. Nel nostro millennio si è spesso dichiarato che quelle conclusioni sono errate, perché non tengono conto del fatto che gli uomini si muovevano sulle distanze lunghe e quindi lasciavano alle donne quelle più corte<sup>16</sup>. Tuttavia proprio Ravenstein utilizza le statistiche allora a disposizione per mostrare come sulle lunghe distanze migrino intere famiglie e non singoli maschi. A suo parere le donne sono il motore delle migrazioni: partono da sole per spostamenti contenuti oppure spingono la propria famiglia da un continente all'altro.

Non è questo il luogo per provare o refutare le tesi di Ravenstein e degli altri studiosi di statistiche migratorie ottocentesche. Né si può tacere il rilievo dell'emigrazione di maschi soli nel Novecento e nel nostro secolo, almeno per alcuni luoghi di partenza: un caso che a lungo ha coinvolto anche gli italiani<sup>17</sup>. Possiamo invece rilevare come negli ultimi 50 anni le migrazioni femminili abbiano attirato una crescente attenzione<sup>18</sup>, grazie soprattutto alla accresciuta produzione delle ricercatrici<sup>19</sup>. I due elementi sono collegati, perché

15 Ernst Georg Ravenstein, *The Birthplace of the People and the Laws of Migration*, "The Geographical Magazine", 3 (1876), pp. 173-177, 201-206 e 229-233, e *The Laws of Migration*, "Journal of the Statistical Society of London", 48, 2 (1885), pp. 167-235, e 52, 2 (1889), pp. 241-305.

16 J. Trent Alexander e Annemarie Steidle, *Gender and the "Laws of Migration". A Reconsideration of Nineteenth-Century Patterns*, "Social Science History", 36, 2, 2012, pp. 223-241; Michael J. Greenwood, *The migration legacy of E. G. Ravenstein*, "Migration Studies", 7, 2 (2019), pp. 269-278; Philip Rees e Nik Lomax, *Ravenstein Revisited: The Analysis of Migration, Then and Now*, "Comparative Population Studies", 44 (2020), pp. 351-412.

17 Anche qui possiamo, però, rilevare la differenza fra vulgata pubblicitaria e rilevazione statistica, se googliamo "migrazioni maschi soli" troviamo un enorme numero di articoli giornalistici degli ultimi venti anni e un commento statistico del 2006 che rileva come si vada alla parità delle due componenti nelle migrazioni internazionali: Stefano Molina, *Nel mondo delle migrazioni le donne stanno per sorpassare gli uomini*, 10 novembre 2006, <https://www.neodemos.info/2006/11/10/nel-mondo-delle-migrazioni-le-donne-stanno-per-sorpassare-gli-uomini/>. Per un quadro aggiornato delle migrazioni femminili nella nostra contemporaneità: *Women and girls on the move*, <https://www.migrationdataportal.org/themes/women-girls-migration>.

18 Per una riflessione generale: Linda Guerry, *Femmes et genre dans l'histoire de l'immigration. Naissance et cheminement d'un sujet de recherche*, "Genre & Histoire", 5 (2009), <http://genrehistoire.revues.org/index808.html>, e *Les recherches sur les femmes et les migrations (1970-2020)*, "Écartés d'identité. Migration, Égalité, Interculturalité", 136 (2021), p. 10-13.

19 Le riflessioni sul tema sono numerosissime,

dall'ultimo quarto del Novecento le donne hanno migrato di più e molte studiose hanno vissuto lunghi periodi all'estero, oppure sono nate fuori d'Italia in famiglie di immigrati italiani<sup>20</sup>. Quindi hanno approfondito un argomento, che le toccava da vicino, sviscerandone aspetti collaterali, che evidenziano il ruolo femminile nella diaspora<sup>21</sup>.

In alcuni casi, le ricerche si sono scontrate con la mancanza di informazioni. Queste, tuttavia, sono desumibili dal contesto letterario, cioè dalla narrazione di esperienze migratorie, vere o fittive, in romanzi, racconti e *memoirs*. In tale settore chi legge ha ormai due impressioni che ci portano al cuore di questo numero e più in genere del progetto cui esso appartiene. Da un lato, le narra-

qui possiamo ricordare: Ada Lonni, *Protagoniste della propria storia. I movimenti migratori femminili nell'esperienza italiana*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", 112, 1 (2000), pp. 441-468; *Women, Gender and Transnational Lives*, a cura di Donna Gabaccia e Franca Iacovetta, Toronto, University of Toronto Press, 2002; Anna Badino, *Tutte a casa? Donne tra migrazione e lavoro nella Torino degli anni Sessanta*, Roma, Viella, 2008; *Donne e uomini migranti. Storie e geografie tra breve e lunga distanza*, a cura di Angiolina Arru, Daniela Luigia Caglioti e Franco Ramella, Roma, Donzelli, 2008, pp. 277-297; Maddalena Tirabassi, *Trent'anni di studi sulle migrazioni di genere in Italia. Un bilancio storiografico*, in *Lontane da casa. Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*, a cura di Stefano Luconi et Mario Varricchio, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 19-39; *Famiglie transnazionali dell'Italia che emigra. Costi e opportunità*, a cura di Valeria Bonatti, Alvise Del Pra', Brunella Rallo e Maddalena Tirabassi, Torino, Centro Altretalia - Celid, 2019; *Le migrazioni qualificate femminili italiane fra passato e presente*, a cura di Paola Corti, "Studi Emigrazione", 219 (2020). Anche gli studiosi si sono interessati alle migrazioni femminili, vedine il bilancio in Matteo Sanfilippo, *La otra mitad de los flujos migratorios. La historiografía sobre las mujeres protagonistas y testigos de las migraciones*, in *Mujeres en la frontera*, a cura di Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmón e Marina Sanfilippo, Madrid, UNED, 2013, pp. 15-37. Cfr. inoltre Emilio Franzina, *Donne emigranti e donne di emigranti. Memorie e scritture popolari dell'emigrazione femminile italiana fra i due secoli*, "Annali dell'Istituto Alcide Cervi", 12 (1990), pp. 237-264: questo contributo fa parte di un doppio volume curato da Paola Corti e dedicato a *Società rurale e ruoli femminili in Italia fra '800 e '900*.

20 *Donne migranti tra passato e presente. Il caso italiano*, a cura di Maria Rosaria Stabili e Maddalena Tirabassi, "Genesis", XIII, 1 (2014).

21 Maddalena Tirabassi, *Mammas in Italian Migrant Families: the Anglophone Countries*, in *La Mamma, Interrogating a National Stereotype*, a cura di Penelope Morris e Perry Willson, New York, Palgrave Macmillan US, 2018, pp. 161-184; *Turisti per caso, Migrazioni e viaggi delle radici*, a cura di Ead., Torino, Accademia UP, 2024.

zioni migratorie sembrano sempre di più appannaggio femminile, ma è un discorso che andrebbe ampliato: oggi, infatti, ogni forma letteraria appare dominata dalle autrici. È un fenomeno recentissimo e la critica lo sta ancora valutando, tanto più che potrebbe essere una falsa impressione dovuta alla qualità maggiore di queste ultime. I maschi potrebbero produrre altrettanto, ma devono pubblicare da editori minori o a pagamento, oppure si autopubblicano. Dall'altro lato, la narrativa panamericana ha una preponderante visibilità almeno nel panorama culturale del nostro Occidente, l'orizzonte che d'altronde interessa questi due ultimi numeri della rivista<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda la dimensione geografica in questo numero abbiamo cercato di coprire tutte e due le Americhe. Come abbiamo segnalato prima, l'emigrazione italiana verso le Americhe è stata preponderante dalla nascita del Regno alla fine degli anni Venti del Novecento, quando la legislazione locale e la crisi economica hanno bloccato i flussi<sup>23</sup>. In seguito, è cresciuta l'Europa: negli anni Trenta, nel secondo dopoguerra e nella sempre più consistente diaspora del nostro secolo. Tuttavia, le Americhe non sono scomparse, tanto che ancora oggi le statistiche degli italiani all'estero annoverano sempre Argentina, Brasile e Stati Uniti nei primi posti. Inoltre a partire dal secondo dopoguerra migranti italiani/e si sono dispersi anche in altri Paesi americani e tra di loro si è sviluppata una significativa letteratura.

Per quanto riguarda il discorso letterario, sino agli anni Sessanta del XX secolo il tema delle migrazioni verso le Americhe pensato da una prospettiva di genere risultava sostanzialmente assente. Si può estendere alla letteratura americana del nord, centro e sud la sintesi suggerita da Incisa di Camerana, ancora nel 1998, nel titolo di un suo capitolo: la "donna dimenticata"<sup>24</sup>. Appena un anno prima, la sociologa Carina Frid de Silberstein individuava la persistenza di questo silenzio nella diffusione delle teorie di Gino Germani. Tra i loro assi portanti, l'enfasi sul ruolo del migrante come agente modernizzatore, indipendentemente dalle sue peculiarità etniche o di genere. Da qui un approccio metodologico che, secondo Silberstein, inibiva lo sviluppo di un'analisi incentrata sulle donne come elementi attivi della trasformazione sociale, economica e culturale del Paese<sup>25</sup>.

22 Ma, per una prospettiva diversa, vedi le interessanti riflessioni in Renata Pepicelli, *Né Oriente né Occidente. Vivere in un mondo nuovo*, Bologna, Il Mulino, 2025.

23 Emilio Franzina, *La fine della Merica e altri saggi di storia dell'emigrazione italiana*, Viterbo, Sette Città, 2025.

24 Ludovico Incisa di Camerana, *L'Argentina, gli italiani, l'Italia*, Como, Spal, 1998.

25 Carina Frid de Silberstein, *Inmigración europea*

Dal canto loro, in un saggio antesignano e pubblicato in anni relativamente recenti (2004), Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani introducevano la loro antologia di testi sulle donne emigrate nella narrativa argentina con una premessa generale: tramite i racconti, si cercava di esplorare un "vuoto storiografico"<sup>26</sup> attraverso la traccia depositata nella parola letteraria come fonte compensativa e archivio alternativo.

Se nel 2010, Maddalena Tirabassi scriveva che la storia delle migrazioni femminili era ancora tutta da scrivere<sup>27</sup>, la letteratura ha senz'altro anticipato questa richiesta: laddove le fonti ufficiali si interrompono, la scrittura delle donne ha di fatto generato lo spazio necessario per contronarrare omissioni e silenzi. Indubbiamente, l'intreccio fra la seconda ondata femminista degli anni Settanta e la crescita dei flussi migratori femminili a livello globale negli anni Ottanta e Novanta<sup>28</sup> sono, da un lato, da considerarsi alla base del fenomeno dirompente di una scrittura della storia intesa come "herstory", dall'altro di una crescente fiducia nel testo letterario come dispositivo conoscitivo e trasformativo che offre alle erranze un luogo di elaborazione e testimonianza privilegiati, una grammatica del sentire e del ricordare.

Nella scrittura delle donne la migrazione assume peraltro un valore specifico: non è soltanto movimento geografico, ma esperienza del corpo, del linguaggio e della memoria. L'attraversamento dello spazio coincide con un attraversamento simbolico, che costringe a reinventare il rapporto con la lingua e con la genealogia familiare. In questo senso, la letteratura femminile della diaspora italiana nelle Americhe si offre come un grande laboratorio di soggettività e di conoscenza: nei testi delle autrici si intrecciano la riflessione sullo sradicamento, la memoria delle origini, la tensione tra assimilazione e differenza, la ricerca di una lingua capace di dire l'intervallo tra il "qui" e l'"altrove".

In tale quadro, i testi raccolti in questo numero mostrano come l'emigrazione storica italiana, nella sua diffusione continentale e nella sua durata secolare, si sia tradotta in una costellazione di poetiche femminili che spostano continuamente i confini del dicibile: tra intimità e spazio pubblico, tra casa e esilio, tra lingua materna e lingua

*y problemática de género en Argentina. Desarrollos historiográficos y cuestiones en debate*, "Zona franca", 6 (1997), pp. 96-107.

26 Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Troina (En), Città aperta edizioni, 2004, p. 10.

27 Maddalena Tirabassi, *I motori della memoria. Le piemontesi in Argentina*, Torino, Rosenberg & Selier, 2010, p. 54.

28 Cfr. Eva Jiménez Juliá, *Una revisión crítica de las teorías migratorias desde la perspectiva del género*, "Arenal", 6 (julio-diciembre 1999), pp. 239-263.

d'arrivo, tra genealogia e invenzione.

Parlare di scritture femminili della diaspora significa assumere che la migrazione non è solo un vettore geografico, ma un'esperienza del corpo e del linguaggio. Il viaggio si imprime nei gesti, nelle abitudini, nella postura quotidiana, ma soprattutto attraversa la lingua: interrompe il ritmo noto, introduce accenti, silenzi, torsioni. Da qui la centralità del plurilinguismo, che non va inteso come mera competenza tecnica o repertorio lessicale, bensì come regime affettivo e cognitivo. Le autrici portano con sé un deposito di suoni e memorie (l'italiano standard, i dialetti, il parlato familiare, le lingue del lavoro e della strada) che, a contatto con l'inglese, il francese, lo spagnolo o il portoghese, produce una "parola mista", spesso esitante eppure potentissima. In essa l'errore diventa risorsa, il calco diventa stile, l'oscillazione diventa forma<sup>29</sup>. La lingua migrante è per definizione una lingua seconda e, proprio per questo, una lingua sovrana: non appartiene a un territorio fisso ma a una comunità in movimento, capace di reinventarsi.

Come dimostrano i contributi raccolti, le scrittrici di origine italiana disseminate nel continente americano – dal Canada al Cile – hanno dato vita, nel corso del Novecento e fino ai nostri giorni, a un corpus vasto e polifonico, che intreccia autobiografia, memoria familiare, genealogia e riflessione linguistica. La loro opera si colloca in uno spazio di transito in cui la migrazione non è soltanto un evento storico, ma un modo di conoscere e di autorappresentarsi. La memoria familiare diviene materia narrativa e il plurilinguismo, lungi dall'essere un segno di perdita, si trasforma in risorsa poetica e identitaria. È la "musica materna" di cui parla Graciela Batticuore. Molte delle autrici che fanno parte della galleria di ritratti che questo numero propone, vivono tra idiomi: l'italiano o il dialetto dei genitori, la lingua del paese d'arrivo, e spesso un bilinguismo domestico e frammentato che attraversa l'infanzia. Da questa pluralità nasce una parola meticciasca, vibrante, mai del tutto riconciliata. Il plurilinguismo non è segno di perdita ma di resistenza: è la traccia di una sopravvivenza, la testimonianza di un'appartenenza mobile. La lingua migrante, come il corpo che la porta, è attraversata da tensioni, silenzi, accenti. È in questo spazio intermedio, fatto di contaminazioni e di ricordi, che la scrittura si radica e prende voce.

Nel panorama nordamericano che inaugura l'inizio del percorso, le voci italo-canadesi e italoamericane rappresentano un laboratorio privilegiato di questa sperimentazione. Nel Canada francofono, la scrittura delle autrici di origine

italiana si è affermata come spazio di esplorazione della memoria culturale e di rinegoziazione dei ruoli di genere. Le protagoniste delle loro opere costruiscono genealogie femminili in cui la trasmissione del sapere passa attraverso la parola narrata, la cucina, il canto, il gesto. La famiglia, spesso teatro di tensioni tra autorità patriarcale e desiderio di autonomia, si trasforma nel campo su cui si giocano le domande di libertà e di appartenenza. La trasmissione del racconto tra generazioni diventa una forma di resistenza contro la cancellazione e la perdita. L'esperienza dell'emigrazione si intreccia con quella del corpo femminile, segnato dalla doppia marginalità di chi è donna e di chi è straniera. Le narrazioni italo-quebecchesi, esemplificate da scrittrici emblematiche come Bianca Zagolin e Carole David (senza dimenticare il vasto panorama circostante), si costruiscono tra lingue diverse, creando identità ibride e plurali. La casa spicca come il primo teatro della mediazione: cucine, cortili, tavole imbandite, chiese di quartiere, cooperative culturali diventano luoghi di apprendimento e di resistenza. Le narrazioni ricreano figure di madri e nonne come detentrici di un sapere non codificato, che passa attraverso le pratiche della cura, la ritualità dei cibi, le microstorie di quartiere. Il bilinguismo, talvolta incerto, non è un deficit ma una prova di autenticità: il racconto si scrive nella fenditura tra le lingue e proprio lì trova la sua energia. A questo orizzonte si sovrappone la scrittura queer italo-canadese, che fa esplodere i confini dell'appartenenza: il corpo dissidente interroga la genealogia patriarcale, la memoria familiare si riscrive dal margine, la diaspora diventa scelta di libertà oltre che destino. Le autrici mostrano che la "traduzione di sé" non è un compito a posteriori, ma il gesto originario della soggettività migrante.

In questo quadro, la letteratura queer di autrici italo-canadesi come Monica Meneghetti, Jessica Carpione, Liana Cusmano, Amber Dawn e Vanessa di Gregorio aggiunge un ulteriore livello di complessità. In essa la migrazione non si limita a ridefinire la geografia, ma investe le categorie di genere e di desiderio. Le scrittrici che coniugano la memoria migrante e la soggettività queer riscrivono non solo la storia familiare, ma anche la grammatica stessa dell'identità. In queste opere la migrazione non è più soltanto attraversamento di confini geografici, ma anche transito simbolico tra identità normate e identità in costruzione. La diaspora, da destino collettivo, si trasforma in pratica di libertà individuale.

Negli Stati Uniti la traiettoria è in parte diversa, ma complementare. La produzione delle scrittrici italoamericane, fra le quali Helen Barolini, Louise DeSalvo, Tina de Rosa e Kym Ragusa, segue l'evoluzione della comunità d'origine, passando da una fase di assimilazione a una di piena autonomia autoriale. Se le prime generazioni devono misurarsi con la spinta all'assimilazione e

29 Cfr. Rosy Braidotti, *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 2011; bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.

con stereotipi consolidati, le seconde trasformano questa tensione in materia narrativa e terreno di riflessione critica. Il memoir e le forme ibride tra autobiografia e finzione diventano il genere privilegiato per ricomporre archivi domestici che restituiscono frammenti di vite ordinarie: fotografie, lettere, ricette, aneddoti orali organizzano lo spazio del racconto come sede del negoziato tra storia collettiva e vita privata, tra memoria personale e appartenenza comunitaria.

La scrittura si muove su due piani: da un lato, la ricostruzione del passato e la continuità genealogica; dall'altro, la riscrittura del presente come territorio di libertà. In entrambe le direzioni, nuovamente la lingua assume un ruolo centrale. Per molte autrici, l'inglese o il francese della migrazione diventano strumenti di appropriazione e di emancipazione, ma non cancellano l'eco della lingua materna, che continua a vibrare nel ritmo, nella sintassi, nei ricordi. Il plurilinguismo non è soltanto una condizione esistenziale, ma un metodo conoscitivo: una forma di pensiero che accetta la contraddizione, il passaggio, la soglia. È in questa tensione che la scrittura migrante delle donne trova la sua forza.

Spostandoci verso il Centro America e i Caraibi, passando per il Messico, la diaspora femminile di origine italiana si intreccia in modo ancora più esplicito con la riflessione politica e il pensiero femminista. Le figure di Alaíde Foppa e di Graziella Pogolotti mostrano che l'esilio non è soltanto perdita, ma posizione epistemica: guardare dal margine consente di interrogare i rapporti tra potere e cultura, di ripensare il nesso tra corpo, memoria e sfera pubblica. In questo stesso orizzonte si colloca Sandra Lorenzano, intellettuale e scrittrice "argenmex" la cui traiettoria familiare (Italia, Europa dell'Est, Argentina, Messico) rende evidente come la genealogia migrante sia una geografia relazionale più che una mappa di confini. Nella sua opera l'esilio diventa forma di vita e di conoscenza: la lingua d'arrivo non cancella l'origine, ma le offre una distanza di dicibilità; la vulnerabilità si traduce in cura, la ferita in pensiero. L'intersezione tra strati culturali eterogenei (italiano, ebraico, slavo, riarticolati nello spazio latino-americano) produce una scrittura capace di nominare l'oscillazione senza immobilizzarla: è qui che l'intellettuale migrante si fa ponte tra genealogie e, al contempo, testimone di una memoria incarnata.

Nei contributi relativi al Sudamerica, la varietà delle traiettorie migratorie trova corrispondenza in una sorprendente pluralità di registri. La scrittura di Gina Saraceni in Venezuela, di Lucía Donadío e Vicenta Siosi in Colombia, di Marita Troiano e Giovanna Pollarolo in Perù, di Syria Poletti e Graciela Batticuore in Argentina, di Marosa Di Giorgio e Ana Laura Lissardy in Uruguay, di Noemí Ferrari in Paraguay, di Zélia Gattai in Brasile e di Macarena García Moggia,

Claudia Jara Bruzzone e Luisa Aedo Ambrosetti in Cile, costruisce un paesaggio letterario complesso, in cui la memoria familiare, la lingua e la storia nazionale si intrecciano.

In Saraceni, lo sradicamento si fa principio generativo della scrittura: la lingua diventa il luogo in cui si ricostruisce la casa perduta. Ricordare equivale a resistere, a fare della migrazione uno spazio di riconfigurazione e di transizione dal quale procedere verso la creazione di nuove forme di abitare linguaggio, territorio, memoria. Donadío, con la sua narrativa genealogica, sospesa fra due lingue - quella ereditata e quella appresa - mostra come il viaggio migratorio non sia mai lineare, ma un movimento circolare di ritorni e riconciliazioni. Dal canto suo, Siosi pratica una forma complessa di "contrabando escritural", ossia di interscambio simbolico fra cultura wayúu e italiana, per definire la letteratura come luogo di un'osservazione di frontiera.

Troiano e Pollarolo rielaborano la memoria storica del Perù attraverso figure femminili che uniscono il privato e il collettivo, facendo della narrazione un atto di riparazione. Se in Pollarolo il romanzo si fa deposito di ricordi e di storia, in Troiano ritorna un tema forte della letteratura migrante contemporanea, sia essa di prima, di seconda o di terza generazione: la scrittura come atto di affermazione, motore di una lettura critica del presente e di una sovranità dello sguardo femminile.

In Argentina, la scrittura di Syria Poletti e Graciela Batticuore segna due momenti emblematici della genealogia letteraria delle autrici di origine italiana. Poletti, friulana di nascita e argentina d'adozione, costruisce un'opera translingue in cui la memoria dell'emigrazione si intreccia con la voce dell'oralità e con i moduli del racconto popolare. Nei suoi romanzi e racconti, la lingua diventa corpo migrante, ponte fra dialetto, spagnolo e italiano, e la narrazione assume la forma di un dialogo continuo tra scrittura e voce femminile, tra radici e libertà. Batticuore, invece, rielabora questa eredità in chiave contemporanea: nei suoi testi la migrazione si traduce in genealogia affettiva e sonora, dove la voce materna - intreccio di lingua, memoria e musica - si fa materia narrativa e luogo di trasmissione tra le generazioni. In entrambe, la parola femminile riscrive la storia migratoria come esperienza relazionale, capace di trasformare l'assenza in presenza e la memoria in spazio condiviso.

Marosa Di Giorgio e Ana Lissardy arricchiscono ulteriormente la mappa di una letteratura femminile eccentrica e diasporica. Nella loro opera la traccia italiana si manifesta attraverso il paesaggio linguistico e simbolico: la natura, il corpo e la memoria diventano strumenti di rievocazione di un'origine che non è mai puramente geografica ma immaginaria, inscritta nel ritmo e nelle immagini. In Di Giorgio, la genealogia italiana si

trasforma in visione poetica e cosmica, in una lingua che fonde sensualità e metamorfosi, memoria familiare e universo vegetale. Lissardy, alternando scrittura narrativa e poesia, lavora invece sullo spazio urbano e sulla tensione tra radici e libertà. In entrambe le autrici la traccia italiana non è un dato etnico, ma una tonalità affettiva: la memoria diventa forma, ritmo, desiderio di continuità tra le generazioni, vero e proprio metodo compositivo.

In Paraguay, Noemí Ferrari trasforma il bilinguismo in luogo di riconciliazione, facendo della doppia appartenenza linguistica uno spazio sonoro in cui le identità si articolano senza escludersi. In Brasile, la scrittura memoriale di Zélia Gattai elabora una genealogia migrante che unisce la memoria familiare e l'utopia politica. Figlia di immigrati toscani e veneti, Gattai eredita e riscrive l'utopia anarchica dei suoi nonni, legata alla celebre esperienza della Colonia Cecilia fondata da Giovanni Rossi nel Paraná, e la mette in dialogo con la storia del Brasile repubblicano, del lavoro e dell'emancipazione femminile. La narrazione familiare - affidata a una molteplicità di voci e di testimoni - diventa memoria corale, attraversata da silenzi e invenzioni consapevoli, in cui il confine tra documento e finzione si dissolve.

In Cile, la scrittura poetica di autrici come Macarena García Moggia, Claudia Jara Bruzzone e Luisa Aedo Ambrosetti intreccia genealogia familiare e ricerca linguistica, interrogando il modo in cui la memoria dell'origine italiana sopravvive nei ritmi e nelle immagini della poesia. Nei loro testi la figura della traccia non è semplice vestigio del passato, ma segno dinamico che unisce lingua, paesaggio e corpo. Insieme, le tre poetesse delineano una poesia di frontiera e di risonanza, dove la storia familiare diventa spazio di dialogo tra le generazioni. Non è all'epica del ricordo che si affida la memoria dell'emigrazione italiana, bensì alla persistenza del suo segno.

In controluce, i saggi qui raccolti compongono un quadro articolato e coerente, che consente di cogliere come le scritture femminili di origine italiana nelle Americhe abbiano elaborato nel tempo una poetica comune della relazione. Le autrici non si limitano a testimoniare l'emigrazione: ne fanno una lente critica attraverso cui leggere la storia, la lingua e le trasformazioni culturali dei Paesi d'approdo. La memoria familiare diventa materia di invenzione, il plurilinguismo si trasforma in risorsa poetica, la genealogia in forma di conoscenza.

Le diverse sezioni del volume mostrano come, da Nord a Sud, le scrittrici di origine italiana abbiano assunto la migrazione come principio di composizione. Nel memoir, l'archivio domestico - lettere, fotografie, ricettari, racconti tramandati oralmente - si fa struttura narrativa e luogo di interrogazione del passato. Nella poesia, il rapporto tra lingua e corpo genera ritmi e immagini che traducono la discontinuità dell'esperienza

in energia formale. Nella narrativa genealogica, il legame tra le generazioni diventa strumento di indagine storica: la memoria familiare non fissa l'origine ma la riscrive, intrecciando mito, racconto e quotidiano. A queste forme si affianca una costellazione di pratiche intermediali - fotografia, canzone, documento - che allargano i confini del testo e restituiscono alla letteratura la sua funzione di archivio sensibile.

Nel loro insieme, questi contributi mostrano che le scrittrici di origine italiana hanno dato vita, nel corso del Novecento e del nuovo millennio, a un laboratorio letterario transamericano: uno spazio in cui le genealogie migranti si confrontano con le storie nazionali, e dove la lingua diventa il luogo di un dialogo continuo tra memoria e invenzione. Non si tratta di un sottocanone o di una letteratura d'esilio, ma di una rete viva di testi che, pur radicati in esperienze storiche specifiche, riflettono sulle possibilità stesse della scrittura e sul modo in cui la letteratura può farsi forma di conoscenza.

In questo senso, il fascicolo non si limita a documentare un fenomeno, ma invita a leggere le scritture delle donne di origine italiana come una mappa dinamica della modernità letteraria, in cui l'emigrazione si traduce in linguaggio, e la memoria diventa materia di pensiero e di forma.

## QUEERING ITALIAN-CANADIAN WOMEN'S WRITING



While the two-volume of *Here & Now: An Anthology of Queer Italian-Canadian Writing* has been groundbreaking in bringing together queer voices across various genders and sexualities<sup>1</sup>, not to mention languages and dialects representative of the various regions of Italy from where immigrant communities in Canada originated, the very first appearance of texts by queer Italian-Canadian women was in *Curaggia: Writing by Women of Italian Descent*<sup>2</sup>. Michela Baldo argues in her introduction to volume 1 of *Here & Now* that “many of the women in *Curaggia* narrate a variety of comings out: “comings out related to their non-heteronormative sexualities and comings out related to a disclosure of the violence they endured in heteropatriarchal families they grew up in” (p. 25). It is important to note that, given the traditional heteropatriarchal context of Italian immigrant culture, to speak out as a woman is already seen as suspect: to write about one’s embodiment and sexuality, much less one’s lesbian or queer identity, was (and still is to some degree) seen as subversive, for it poses a challenge to familial and community power structures. Relationships remained hidden from view, or whispered among trusted friends and allies so as to maintain the façade of social respectability. It is often only through the process of writing that authors are able to disclose their experiences and explore a new terrain in which Italian-Canadian identity and expressions of queer gender or sexuality intersect. Baldo continues, “Such disclosure was a courageous act which [...] broke patriarchal cultural and family codes of functioning, such as *omertà*, a Southern Italian code of silence and honour that places emphasis on silence in the face of questioning, and these forbade these women to

speak about their experiences of violence for a long time” (p. 25). Baldo refers to the “uncomfortable split” (p. 26) between one’s ethnic identity, forms of filiation, and one’s sexuality or gender expression. These, until recently, seemed incommensurable, but writing, as Baldo articulates, “represents a way of appeasing the feeling of being constantly divided, or ‘torn in half’ for these female authors”, and constitute an attempt “at integrating queerness and ethnicity” (p. 27)

Recent queer Italian-Canadian women’s writing explores the intersecting spaces of gender, sexuality, ethnicity, and diaspora, expressed through various genres - poetry, biofiction, prose, non-fiction, and even graphic art forms and performance. These are expressed through narratives of self-disclosure, nostalgia and longing, but also by working through troubling and the troubled “backward feelings” and negative affects of shame, exclusion, alienation and vulnerability in the sense discussed by Sara Ahmed in her groundbreaking work *The Cultural Politics of Emotion* (2004) where she argues that, “learning to live with the effects and affects of heterosexism and homophobia may be crucial to what makes queer families different from non-queer families. Such forms of discrimination can have negative effects, involving pain, anxiety, fear, depression and shame, all of which can restrict bodily and social mobility”<sup>3</sup>.

This article argues that this body of work both builds upon and challenges the corpus of Italian-Canadian writing, but more specifically, Italian-Canadian writing by women. If Italian-Canadian literature has historically focussed on themes of immigration, the theme of the “return journey”<sup>4</sup>, as well as the desire for linguistic and cultural preservation, we can see in these new voices that cultural memory is often transmitted through women - the

1 *Here & Now: An Anthology of Queer Italian-Canadian Writing*, ed. by Licia Canton, 2 vols., Montreal, Longbridge Books, 2021-2024.

2 Nzula Angelina Ciatu, Domenica Dileo & Gabriella Micallef, *Curaggia: Writing by Women of Italian Descent*, Toronto, Women’s Press, 1998.

3 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Second edition, London, Routledge, 2015, p. 154.

4 See, for instance, Joseph Pivato, *Echo: Essays on Other Literatures*, 2nd ed., Toronto, Guernica, 2003.

figure of the grandmother, for instance. Women are often the storytellers, transmitting family narratives between generations and across spatial divides. Since the publication of *Pillars of Lace: The Anthology of Italian-Canadian Women Writers*<sup>5</sup>, we have seen an increasing presence and interest in writing by women not only in terms of the publication of novels, plays, and poetry (see for instance Fazio and De Santis), but also in terms of the academic and critical interest that such writing has garnered. A handful of academics in Canada, Italy, and elsewhere (see for instance Canton, Caporale, Pivato) are publishing a growing corpus of scholarly work that has raised the visibility of this writing and legitimized its circulation in academic circles as part of the Canadian literary canon. If writing by queer Italian-Canadian women has until recently been underrepresented, with the publication of the two *Here & Now* anthologies, articles, the organization of conferences, and various activities organized by research groups<sup>6</sup>, we can see a significant shift in the very definition of "Italian-Canadian Literature".

Writing by queer women is concerned with the sometimes difficult negotiation of identity and intergenerational misunderstanding, but also intergenerational allyship and the reconciliation of queer life narratives and lived experiences within traditional Italian cultural and familial contexts. Some of the narrative strategies and forms employed include translation, mistranslation or the refusal to translate, code-switching, the use of normative Italian and its various dialects, and the queering of language through irony, pastiche, and the reversal of meaning. The blending of English and Italian in day-to-day life on the page reflects the hybrid nature of these lived experiences, and linguistic interplay not only adds authenticity to the work, but also challenges monolingual literary norms, asserting the validity of multilingual expressions in Canadian literature and in Italian-Canadian literature.

While it is true that queer identities have specific narrative arcs, life experiences, and affective landscapes that markedly differ from the majority, there are also some obvious connections to writing by women who are *not* queer – for instance, the ways in which all women are often silenced by male voices and the patriarchal ideologies which underlie them, the ways in which women are shamed in expressing their forms of embodiment outside of normative expectations, or in their expression of

their desires and sexualities. Another commonality between queer and non queer Italian-Canadian writing is the recurring trope of bodily vulnerability and verbal and physical aggression that seeks to hinder, circumvent, and control women's bodies and agency. While these may be points of convergence and allyship between queer and non-queer women, they can also be points of contention and conflict, as seen, for instance, in Monica Meneghetti's opening essay in *Here & Now* (2021).

The idea that in the act of writing one is creating bridges between one's ethnic identity and one's sexuality is certainly central to Monica Meneghetti's *Biting the Parmesan*, which recounts the first time the writer stands before an audience of Italian-Canadians in order to read from her recently published memoir, *What the Mouth Wants: A Memoir of Food, Love and Belonging* (Qualicum Beach BC, Caitlin Press, 2017). We can see in this personal essay the journey from self-censorship to affirmation, from shame to self-acceptance, and even defiance. Meneghetti writes, "As I look out over the audience, my courage begins to ebb [...] each nose, cheekbone and mannerism is an unnerving visual echo of my parents'. It suddenly feels like coming out to 12 of my mom and dad - which I never did" (*Here & Now*, p. 46). The narrator is nervously seeking out community and allyship in an audience of strangers, for to declare one's self as queer on stage, to render oneself vulnerable to visual scrutiny in this way, takes the *Curaggia* referred to earlier. As she looks out over the audience hoping to find some sympathetic gaze, she continues: "Okay, Monica, focus! Connect. Keep your eart and mind open. One of the faces out there is a gay face. I remind myself. It helps me breathe a little deeper" (p. 47). It is important to note here the need to be seen and recognized not only as a woman, but as a queer and Italian-Canadian one as well.

Approached after her reading by two women who seemed "joined at the hip, making me wonder if they're a couple" (*Here & Now*, p. 47), Meneghetti subtly reverses the codes of heteronormative expectation: just as the two women who approach her assume her heterosexuality, here the author suspects potential queerness. Delighted by their praise for her writing, Meneghetti only later experiences the shame of homophobia when the women send an email asking for a refund, for her book's cover, a decidedly queer rendering of an image of Bacchus eating fruit by Caravaggio "misrepresents" its content and has "disturbing" themes. Literally judged by its cover, the book comes to signify the facility of the normative, and of the ways in which the default is always heterosexual and monogamous. What, exactly, do we mean by "representation" – Meneghetti asks, and at what point do one's individual and personal experiences as a queer person come to represent an entire community, an entire way of life? As Meneghetti articulates, "The subject is my life. My identity and sexuality. Ergo, I myself

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

6 For instance, the Queer Italian-Canadian Artists research group at the University of Toronto and the Queer Studies in Quebec research group at the Université de Sherbrooke.

am disturbing” (p. 47). Such facile assumptions are commonly made around identity, and even more so when that identity is marginal or marginalized. Meneghetti continues: “I am not responsible for people’s assumptions, things like a feminine-presenting woman is heterosexual. A person who mentions a partner is presumed monogamous. A person who cherishes the values and foods of their cultures must be traditional” (48). The short piece powerfully illustrates how claims on ethnic authenticity and legitimacy are always embedded in, and intersect with, heteronormative patriarchy. It is also assumed that to be “authentically” Italian is to value traditional models of family life and rigid traditions across generations. Any variance that speaks to queer lived experience is somehow seen as suspect and as disturbing.

Similarly, in her short memoir titled *Homesick*, Jessica Carpinone subtly queers Italian-Canadian family life, showing the ways in which the figure of the grandmother, that soothing presence that articulates and symbolizes authentic Italian identity, heritage, and cultural memory, presages an emerging queer identity. As a child, Carpinone remembers various moments in which she sought solace by her grandmother’s side as, for instance, when she transmits family history in indicating various points on an atlas where her husband, the narrator’s grandfather, was stationed during wartime. The grandmother’s words and stories are precious, for they link the narrator to the past: “I want to remember every word she says. When old people tell you stories, you are supposed to pay attention [...] one day they will be gone, and it will be up to me to remember all of this” (*Here & Now*, p. 66). The narrator’s feeling of being different from other children emerges, ironically, in her observations of her very traditional grandmother, who increasingly feels alienated from her own family as she tries to keep up with family discussions which take place predominantly in English: “I wonder what that must feel like -- What alternative reality is she longing for?” (p. 66). The narrator is attempting to create a sense of allyship between her grandmother and herself, showing the ways in which both are marginalized because of their difference - whether that be in terms of age, language, or sexuality. She sees in the grandmother a future self that has yet to be defined, which brings to mind Muñoz’s idea of queer futurity, a utopic space of possibility that is as of yet undefined: “Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future”. Being attuned to her grandmother’s sense

of being an outsider in her own family presages her own sense of being different: “Even though I am starting to notice that I might be different from other kids my age, and I worry about what it all means, I never worry about whether she would stop loving me” (*Here & Now*, p. 67).

In the short prose poem titled “Snails” Liana Cusmano queers the Italian-Canadian body through the imagery of the “terrestrial pulmonate gastropod mollusk, also known as the snail” (*Here & Now*, p. 150). There are many novels, short stories, and visual arts that draw parallels between queer embodiment and animal imagery, showing, for instance, the ways in which queer identity is expressed through the non-normative, a form of bodily specificity that signals agency while celebrating difference. In this short piece, the snail, a creature that remains out of sight, “taking cover from the scorching heat of the sun for their safety” (p. 150), suggests not only the private and often hidden community of queer people, but the potential vulnerability of women and of queer people in public spaces. Being in plain sight in public space can be potentially dangerous; instead, snails gather privately in their need for community not under constant scrutiny. They are also described as having “only one lung each”, calling to mind the idea of the proto-human body from Plato’s *Symposium*, wherein, according to Greek mythology, humans were originally created with four arms, four legs and two head faces gazing in opposite directions. Fearing their power, Zeus split them down the middle, condemning them to spend the rest of their lives in search of their other halves. Some were composed of conjoined males, some of conjoined females, while others brought together both male and female halves, suggesting non-binary bodily ambiguity.

Cusmano’s prose poem evokes this idea of the search for the lost other, the perfectly fitting and ideal mate that restores the unity of mind, body, and soul. The snails are “hermaphrodites”, suggesting the ambiguous non-binary or trans body, and when the narrator first meets their love interest in a bar on Bishop Street that is “dark and full of poems,” and is asked to describe themselves, they answer that they are also “small and dark and full of poems” (150). The implication here is that language and poetry shape the self, but also the public space of the bar, one that both mirrors and constructs the queer body at the same time. Embodiment, then, is both performative and contextual, changeable, an interface or intersection of both public and private personas. The narrator continues, “she accepts that sometimes my chest is full of screaming nails, that sometimes my thoughts are a twisted sponge” and “we never leave each other out in the harsh sunlight” (p. 150), suggesting the vulnerability of queer bodies exposed to the potential violence of social

space, the 'horror stories and the "sad poems" that are all too common in the queer community confronting hate and non-acceptance, "as though they were something someone found on the sole of their shoe" (p. 150), evoking here the snail's soft, vulnerable body crushed underfoot.

The trans-or non-binary body is under duress, exposed to the heteronormative scripts that assign to each type of body a set of rules, expectations, and interdictions that run counter to the lived experience of queer people. Poetry becomes a form of embodiment, a space of creativity, refuge, and resignation - inflected in the body as a private language, a queer idiolect spoken to the lover: "She strokes my chest even when it is bound like a book I never expected anyone to read" (p. 150). This short piece powerfully shows the ways in which the queer body is sometimes "disoriented," to borrow from Ahmed once again, "out of place," and must continually counter expectations around bodily presentation: "Discomfort is a feeling of disorientation: one's body feels out of place, awkward, unsettled. I know that feeling too well: the sense of *out-of-placeness* and estrangement involves an acute awareness of the surface of one's body, which appears as surface when one cannot inhabit the social skin, which is shaped by some bodies, and not others" (p. 148).

We can also see the ways in which the queer female body is interpellated by the normative male gaze in Amber Dawn's poem *Preliminary Rites*, where the narrator visits the "*piccolo paese*" (*Here & Now*, p. 132) of her origins only to be objectified by the local men in the town's piazza. Staying in an empty Carmelite monastery - evoking histories of the claustration of women, of their *belonging* in private spaces devoid of spatial liberties and expressions of embodiment, desire or sexuality - the narrator rents a room that "locks from the inside" (p. 132) so as to assure her physical safety. After their workday, all the "good men/Of Pacentro, Abruzzo wolf-packed from one café chairs/shoulder-to-shoulder around the piazza fountain" (p. 132) cannot help but notice the stranger amongst them, interpellating the alluring woman in public space, attempting to *place her* within their purview:

one man claimed he knew my *nonno*  
 one man followed me back to the monastery each night  
 one man shouted *bel culetto* each time I passed  
 one man told me the only appropriate response  
 to *bel culetto*  
 was *grazie* or perhaps a sassy *lo so* (p. 132).

Objectified by the male gaze, women in public spaces are not only constructed through the ideology of compulsory heterosexuality but are also seen as being sexually available, or at least open to repeated male flirtation<sup>8</sup>. Unable to verbalize her

discomfort, the narrator can only think to herself, "*Lasciami stare*" (132). Leaving behind the stifling gender expectation of the *piccolo paese*, she drifts to Pescara, where she finds

queer  
 women in that muddled buzz  
 we danced in a tight circle  
 like the four oxen in Aesop's fables  
 the men in the club lions prowling (133).

Dancing together, the queer women create a circle of community, safety, and solidarity that answers to the constant potential for male incursion and attack. Alone, they are more vulnerable, and each of them has a tale to tell about their experiences of misogynistic and homophobic violence:

these queer women  
 listed the times homophobia nearly killed them  
 I understood perfectly  
 when they asked what Canada was like  
 is there *libertà per lesbi* in Canada? (133)

Back in the *piccolo paese* after her trip to Pescara, the narrator is increasingly surrounded, hemmed in, shaped by unrequited male desire: "one man slipped me a strip of condoms folded in a napkin/one man pulled my hair when I called him *stonato/ one man spit three times whenever I took a table at the café* (p. 134). Not playing the game of non-consensual seduction, she is targetted as an "uncontrolled" woman, painted as the village outcast, unreasonable *strega* when she rebuffs male attention. Writing in her notebook the next day, she concludes that "*siamo più sicure se restiamo insieme*" (p. 134).

After their workday, the villagers climb the "cemetery steps/to the lichen moss flecked feet of Mary" (p. 134) to visit their deceased family members. This ritual of mourning for previous generations is queered by the narrator, for she admits that she, too, has "kissed the Virgin's stone toes/kissing a woman's feet is a *scaramanzia*" (p. 134), a ritual of adoration that assures good fortune. This gesture not only evokes adoration as queer desire for the female form, but also underlines the irony of homophobia's interdiction against same-sex bodily contact; veneration of the female body is permitted only as religious ritual, and rendered taboo if it expresses physical, embodied expressions of desire. As the narrator climbs up toward the mountainside, she seems to travel backwards in time, metaphorically past the Virgin Mary and Christianity, to an earlier, pre-Christian and pagan time:

I went further  
 up the mountain  
 past the bony *nonna* who stopped hanging white

and *Lesbian Existence*, "Signs: Journal of Women in Culture and Society", 5, 4 (1980), pp. 631-660.

sheets on the line to warn me  
 of wild boar in the woods  
 past large-pawed dogs that appeared  
 and vanished along the path  
 past the almighty  
 cicadas that keened in the warped heat (134)

The narrator admits that for as long as she can remember, she has “been afraid of men” (p. 135), but in this desolate and isolated space beyond their reach, in a simple “Shepherd’s cave/I had once seen in a photograph” (p. 135) she finds respite and a moment to pray -- not for her ancestors but rather, for protection: “I prayed/not the rosary/psalms or any grace I learned as a girl/I prayed please I don’t want to be afraid/anymore/*ho paura/paura lasciami* (p. 135). By moving outside of the space of the social, away from the heteronormative and patriarchal gaze, the narrator is able to find refuge and express the fears and anxieties about being a queer woman in a society that continues to objectify, ostracize, and marginalize her.

Queer Italian women continue the tradition within Italian-Canadian literature of looking backward in time and space, to the place of origin, yet with a bent lens. In *Repentance*, Vanessa Di Gregorio makes links between past and present, Italy and Canada, through the archives of family history, the treasured objects of memory which trace the contours of migration. Looking back to the year 2001, the narrator makes links between different spaces of upheaval and loss: “In the years since the flood, since the towers, since the earthquake, I have pieced some things together” (*Here & Now*, p. 82). Links are drawn between the devastating earthquakes that occurred in southern Italy in 2002, the flooding of her grandparents’ home in St. Michel, one of the poorest immigrant neighbourhoods in Montreal, and the fall of the twin towers in New York City in 2001, each representing traumatic moments of material, physical, emotional loss - and the shattering of personal and collective security. Each also represents, in some form or other, the erasure of the past, its physical transformation through rebuilding or gentrification, but also its blurring and erasure in memory and collective history. The ways in which places are transformed throughout history are also linked to the symbolism of overpainting, in which an artist will paint over an existing painting, transforming or eliding that which came before. The past remains a ghostly presence just beneath surfaces both material and symbolic.

A visit to the narrator’s hometown in Italy reveals the remnants of disaster: “I noticed the scar. Jagged, gaping, weeds growing from deep within it, protruding from roadside down to the middle of the house” (p. 81). This is similar to the devastation that occurs in the basement of the family home in Montreal after flooding that forever taints the treasured objects of immigrant life: “I cry thinking of

the espresso pot that *Nonna* brought with her from Italy. The patina that it had grown, the deep, rich brown it spewed. I imagined it covered in shit” (p. 82). Fascinated by the ways in which history transforms place, Di Gregorio uses Google maps in order to see previous street views, imagining the lives of earlier generations, their sense of home and of displacement, the ways in which time makes spaces disappear: “I like to see the shifts in the neighbourhoods: old homes turned empty lots turned condominiums. A Dutch explorer’s ship was excavated only twenty feet away from the original towers’ spot” (p. 82). She continues, “our anxieties resemble one another. They whisper to each other: *love nothing, leave nothing behind, no place is sacred*” (p. 82). *Nonna* is always “losing something,” “her sister, her homeland, her brother” (p. 83), just as objects representing mementos of history shatter, are lost, and only provide partial clues to lives lived. This cycle of erasures becomes a way for the narrator to think about her own fractured identity: “These moments were so earth-shattering that, so distinct, and with each of them, the gap between the person I was before and after widened” (p. 82).

Drawing on the symbolism of overpainting, the narrator wishes for a more authentic representation of self, trying to visualize where she comes from, symbolically placing herself in the narrative of Italian history: “I wonder if I have allowed myself a life and a truth outside of the stolen and forgotten and left-behind heirlooms, a life and a truth outside of the histories of hungry twins nursing from a she-wolf. My truth, it’s there: a painting hanging on the walls of the house I’ve built for myself” (p. 85). As a queer person, her “truth” remains an indelible presence hidden under the mythic narrative of Romulus and Remus, for both an immigrant and a queer woman must build her own house, and accumulate her own heirlooms for she and others like her have been overpainted by both the official narratives of the Italian nation and its long history of migration.

Recent writing by queer Italian-Canadian women makes visible their often-silenced experiences within immigrant communities while expanding the thematics of cultural memory, embodiment, and identity seen in previous work by Italian-Canadian writers. More specifically, queer Italian-Canadian women challenge heteronormative constructions of language, place, and family memory and tradition, creating spaces for new narratives that reflect their intersectional identities.

Alessandra Ferraro e Elena Ravera<sup>1</sup>

GESTI DI MADRI, PAROLE DI FIGLIE:  
SCRITTURE DELLA DIASPORA ITALIANA IN QUÉBEC<sup>2</sup>



Ottant'anni fa, in un romanzo ormai entrato nell'immaginario collettivo, lo scrittore canadese Hugh MacLennan evocava la spaccatura linguistica, culturale e comunicativa tra Canada anglofono e francofono con l'icastica immagine di "two solitudes"<sup>3</sup>. La nozione di "solitudine", divenuta emblema della storica frattura tra le due principali comunità del Paese, è stata successivamente utilizzata per descrivere altre forme di distanza e isolamento all'interno del mosaico identitario canadese, in particolare in ambito migratorio. In questo contesto, il caso degli immigrati italiani in Québec<sup>4</sup> merita attenzione: giunti in Canada tra XIX e XX secolo, nell'affrontare la questione della

loro doppia appartenenza, essi hanno dovuto interagire con una società segnata da profonde divisioni linguistiche, culturali e di classe. Le donne, spesso relegate nello spazio domestico e costrette a una condizione subalterna, sono state oggetto di una doppia emarginazione.

La letteratura migrante ha ritratto figure femminili complesse e sofferenti di cui è emblema Addolorata, protagonista dell'eponima pièce di Marco Micone (1984). Sono, però, soprattutto le autrici di origine italiana ad aver rappresentato in maniera incisiva i drammi e la difficile emancipazione dei personaggi femminili legati all'emigrazione, dando voce ad un racconto corale che, pur nelle declinazioni individuali, intesse un testo comune, solcato da assonanze e parallelismi.

Ci proponiamo di far emergere il carattere unitario che contraddistingue la produzione italo-quebecchese al femminile soffermandoci su alcune figure conosciute, ma anche su voci meno note<sup>5</sup>. La prima parte del contributo introdurrà, evidenziando la varietà dei loro percorsi biografici e delle forme espressive adottate, un gruppo di intellettuali ed artiste di origine italiana attive in Québec. Presenteremo, quindi, le scrittrici, per focalizzarci, infine, su due figure emblematiche - Bianca Zagolin e Carole David -, le cui opere, seppur con prospettive opposte, rappresentano la relazione madre-figlia come luogo simbolico di trasmissione e rielaborazione delle dinamiche dell'esilio.

In dialogo costante tra memoria e scrittura, tali narrazioni al femminile si impongono come testimonianze preziose di una migrazione vissuta non solo come perdita, ma anche come possibilità creativa e spazio di risignificazione identitaria.

1 L'articolo è stato ideato congiuntamente dalle autrici, che hanno redatto a quattro mani introduzione, conclusione e i primi due paragrafi. Si deve a Elena Ravera il terzo paragrafo, mentre Alessandra Ferraro ha scritto il quarto.

2 Questo articolo si sviluppa a partire dai risultati delle ricerche condotte dal Centro di Cultura Canadese dell'Università degli Studi di Udine (<https://www.uniud.it/it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/altre-strutture/ccc/>; consultato il 7 marzo 2025), che, sin dalla sua fondazione nel 1998, ha dato un impulso decisivo allo studio delle scrittrici migranti italo-quebecchesi e italo-canadesi. Le attività scientifiche condotte in seno al Centro, sfociate in numerosi convegni e pubblicazioni, hanno permesso inoltre di valorizzare gli scritti di un nucleo importante di autrici di origine italiana provenienti dal Friuli-Venezia Giulia, regione che ha fornito un forte contributo all'emigrazione canadese.

3 Hugh MacLennan, *Two Solitudes*, Toronto, New York and Des Moines, Macmillan of Canada, 1945.

4 Sulla comunità migrante italo-quebecchese, si vedano i seguenti volumi: *Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois*, a cura di Fulvio Caccia e Antonio D'Alfonso, Montréal, Guernica, 1983; *Sous le signe du Phénix; Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, a cura di Fulvio Caccia, Montréal, Guernica, 1985; Robert Berrouet-Oriol, *L'effet d'exil, "Vice Versa"*, 17 (dicembre 1986-gennaio 1987), pp. 20-21.

5 Si veda il lavoro di Julie Brunet, *Histoires de grands-mères: exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec*, "Les Cahiers de l'IREF", 13 (2004), spec. pp. 1-3.

1. ECHI D'ITALIA NELLA PRODUZIONE INTELLETTUALE E ARTISTICA IN QUÉBEC

Nel corso degli ultimi tre decenni, alcune intellettuali italo-canadesi hanno contribuito ad arricchire la produzione migrante al femminile con saggi, testimonianze, documentari e antologie. Iniziamo la nostra rassegna presentando Licia Canton, scrittrice e critica letteraria di origini venete. Nata nel 1963 a Cavarzere, in provincia di Venezia, Canton si trasferisce con la famiglia a Montréal all'età di quattro anni. Concentrandosi sulla complessità dell'esperienza migrante italo-canadese, le sue opere contribuiscono a creare un ponte tra le letterature di espressione inglese, francese e italiana. Autrice di due raccolte di racconti, *Almond Wine and Fertility* (2008; ried. 2018) e *The Pink House and Other Stories* (2018) - quest'ultima autotradotta in italiano -, Canton si distingue come narratrice dalla scrittura multilingue, in cui la traduzione diventa atto creativo e forma di auto-narrazione. Cofondatrice e direttrice editoriale della rivista "Accenti Magazine"<sup>6</sup>, ha curato numerose antologie tematiche su migrazione, minoranze e comunità queer italo-canadesi, tra cui *Here & Now: An Anthology of Queer Italian-Canadian Writing* (2021 e 2024) e *A Literary Harvest* (2024). Licia Canton incarna un modello di intellettuale migrante e inclusiva: la sua opera multidisciplinare (narrativa, critica, attività editoriale, impegno comunitario) riflette un'italianità declinata nel plurilinguismo e nelle lotte di riconoscimento. La sua attenzione alle voci marginali - queer, dialettali, femminili - e il ricorso all'autotraduzione la rendono un punto di riferimento della letteratura italo-quebecchese contemporanea.

Anche Elettra Bedon è di origine venete: nata a Padova, è saggista, scrittrice e traduttrice. La sua produzione si distingue per l'uso consapevole di italiano e soprattutto dialetto veneto come strumento di espressione identitaria e di trasmissione culturale. Fin dai suoi studi dottorali all'Università McGill, Bedon ha focalizzato la sua ricerca sulla poesia vernacolare, collaborando all'importante antologia *Dialect Poetry of Northern & Central Italy: Texts and Criticism. A Trilingual Anthology* (2001, a cura di Luigi Bonaffini e Achille Serrao), in cui esplora la complessità linguistica e culturale della scrittura dialettale in un contesto migrante. Autrice di racconti, poesie e novelle, Bedon predilige forme brevi e un tono narrativo distaccato, evitando la confessione in prima persona e favorendo una scrittura che si nutre di osservazione e memoria implicita. La sua opera rappresenta un interessante contributo alla riflessione sulla mediazione linguistica e sulla continuità delle radici culturali in terra straniera. Attiva nella promozione della letteratura italo-canadese, ha anche cura-

to rubriche letterarie<sup>7</sup> e promosso spazi di dialogo interculturale.

Nell'ambito delle arti visive, merita particolare attenzione il lavoro di Anita Aloisio. Ricercatrice, scrittrice, attrice e regista di origine italiana, Aloisio ha indagato in modo originale e sensibile i temi dell'identità culturale, del bilinguismo e dell'eredità migrante all'interno del contesto quebecchese. In *Straniera Come Donna - A Woman, a Stranger* (2002), co-prodotto con il Ministero dell'Immigrazione canadese e la NFB, affronta l'influenza delle tradizioni culturali e sociali sulle donne di origine italiana residenti in Québec. Il suo documentario *Les enfants de la loi 101* (2007) indaga l'impatto della storica legge che ha imposto il francese come lingua ufficiale in Québec, interrogandosi sulle implicazioni culturali di questa norma per le seconde e terze generazioni di italo-quebecchesi. Nel 2019, con *Calliari QC*, seguendo in tournée il cantante italo-quebecchese Marco Calliari, esplora la tematica delle identità multiple. Più recentemente, con il progetto *Basilicata Secrets. A Culinary Journey*, Aloisio intraprende un viaggio sensoriale, affettivo e intermediale nelle terre d'origine della propria famiglia, intrecciando racconto gastronomico, memoria autobiografica e ricerca identitaria<sup>8</sup>.

Infine, Sonia Cancian, storica e traduttrice, si è dedicata in particolare alle lettere degli emigranti italiani, analizzando il modo in cui l'esperienza migratoria viene narrata attraverso la scrittura epistolare. Su questo tema ha pubblicato numerosi articoli e libri, tra cui: *Families, Lovers, and their Letters: Italian Postwar Migration to Canada* (2010); *Migrant Letters* (2018, a cura di Sonia Cancian e Marcelo Borges); *With Your Words in My Hands: The Letters of Antonietta Petris and Loris Palma* (2021); *Emotional Landscapes: Love, Gender, and Migration* (2021, a cura di Marcelo Borges, Sonia Cancian e Linda Reeder).

Queste voci femminili, eterogenee per formazione e ambito d'azione, ma accomunate da un'origine italiana e da un'esperienza diasporica, hanno saputo elaborare una memoria migrante plurale e stratificata, contribuendo in modo significativo alla costruzione di un immaginario collettivo italo-canadese al femminile. È all'interno di questo stesso orizzonte culturale che si colloca anche la produzione letteraria italo-quebecchese, la cui specificità merita ora un'attenzione più approfondita.

7 <http://www.bibliosofia.net/Canadindex.html> (consultato il 7 luglio 2025).

8 Per maggiori informazioni sul lavoro di Anita Aloisio, segnaliamo il suo sito web: <https://www.anita-aloisio.ca/> (consultato il 9 giugno 2025).

6 <https://accenti.ca/> (consultato il 7 marzo 2025).

## 2. SCRIVERE LE RADICI ITALIANE AL FEMMINILE

La produzione delle scrittrici italo-quebecchesi è estremamente varia, polimorfa ed eterogenea. Interrogando le categorie di appartenenza linguistica, culturale e nazionale, queste autrici hanno dato un contributo significativo alla ridefinizione dell'identità letteraria e artistica del Québec<sup>9</sup>. Lisa Carducci, Flora Balzano, Françoise De Luca, Sylvie Laliberté, Rita Amabili-Rivet, Bianca Zagolin e Carole David hanno in comune un'origine italiana che emerge nelle loro opere scritte in francese. Mary di Michele, Mary Melfi e Licia Canton hanno, invece, scelto di pubblicare in inglese pur abitando a Montréal. Si ritrovano all'interno del nostro corpus le principali caratteristiche che Christl Verduyn aveva a suo tempo identificato come peculiari della scrittura migrante al femminile, segnata da una duplice alterità in cui si sommano le problematiche legate alla condizione femminile con quelle dell'esperienza migratoria<sup>10</sup>. Attraverso le loro opere, dove spesso si intrecciano più lingue, tutte queste scrittrici interrogano il proprio vissuto migratorio e, al contempo, creano nuovi spazi espressivi in cui la memoria familiare si intreccia con l'esperienza della diaspora, esprimendo un'identità ibrida e in trasformazione.

Del gruppo di autrici affermatosi nel panorama letterario quebecchese di lingua francese fa parte Lisa Carducci, nata a Montréal nel 1943 e originaria del Molise. Sinologa e scrittrice, nel corso della sua carriera ha ricevuto numerosi premi letterari. Nomade per scelta o per destino, nel 1991 si trasferisce in Cina, Paese al quale ispira la maggior parte delle sue opere (*À l'encre de Chine*, 1994; *La Chine, telle que je la vis*, 1998; *Wo ai ni - des nouvelles de Chine*, 2004). Tuttavia, altri testi evocano la spaccatura identitaria originaria, più antica ma non meno vivida, dove sono raccontate le sfide dell'integrazione di una donna di origine italiana in Québec. Particolarmente significativa è la raccolta di racconti *L'Italie est ailleurs - récits, contes et nouvelles* (1998), vero e proprio viaggio emozionale e intellettuale attraverso l'esperienza della migrazione; da qui emerge prepotentemente il senso di perdita, ma si delinea anche la possibilità di costruire nuove forme di appartenenza. Il titolo del volume, che gioca sull'omofonia tra la congiunzione *et* e la terza persona singolare del presente indicativo del verbo *être*, suggerisce d'al-

tronde che l'Italia non è solo una nazione geografica, ma anche uno stato mentale e culturale che si trova ovunque vi sia un legame con la memoria familiare.

Diverso è il percorso migratorio di Françoise de Luca, la quale, nata a San Giovanni in Fiore, in Calabria, emigra da bambina in Francia e, in seguito a un'esperienza lavorativa in Polinesia, si stabilisce infine a Montréal. La sua esperienza di vita, segnata dall'emigrazione e dall'esilio, si riflette profondamente nell'opera letteraria, in cui il tema dello sradicamento e della ricerca di appartenenza occupa un posto centrale. Attraverso una scrittura sensibile ed evocativa, l'autrice dà voce a storie di spaesamento e resistenza, delineando con finezza le sfumature della condizione di chi vive tra due culture senza sentirsi mai completamente radicato in nessuna delle due. Il suo primo romanzo, *Pascale* (2003), finalista al Prix Anne-Hébert e al Prix des libraires du Québec, esplorando il legame tra memoria, lingua e territorio, racconta il percorso di un personaggio alla ricerca della propria identità tra due mondi. La raccolta di racconti *Vingt-quatre mille baisers* (2008) approfondisce ulteriormente la complessità dell'esperienza migratoria, mettendo in scena personaggi divisi tra nostalgia per il passato e necessità di reinventarsi in un nuovo contesto<sup>11</sup>. In *Sèna* (2015), finalista al Prix du Gouverneur Général, l'esperienza migratoria si intreccia con il racconto di un'identità femminile evocata e inseguita: attraverso il ricordo della bella Sèna, il protagonista ricostruisce un passato segnato dall'esilio, dall'assenza materna e da un desiderio d'amore mai compiuto, componendo il ritratto frammentato di una donna simbolica e sfuggente, al crocevia tra memoria, perdita e appartenenza. Nel suo terzo romanzo, intitolato *Le renard roux de l'été* (2018), Françoise de Luca indaga le molteplici sfaccettature della gelosia, sentimento tanto distruttivo quanto formativo. Al centro della narrazione vi è la relazione intensa e complessa tra un fratello e una sorella, Mathilde, che si trasforma radicalmente con il passare degli anni. La loro infanzia condivisa, idealizzata e apparentemente felice, cede il passo a un'età adulta segnata dalla distanza geografica (uno vive in Francia, l'altra a New York) e da un progressivo crollo emotivo. In una prosa tesa e carica di pathos, l'autrice esplora come la rivalità possa stravolgere i legami più profondi, lasciando intravedere nell'infanzia l'unico spazio possibile per una riconciliazione. L'opera riflette così anche

9 Pierre Nepveu parla in effetti di una creazione letteraria "post-québécoise". Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 16. Corsivi di Nepveu.

10 Christl Verduyn, *La voix féminine de l'altérité québécoise*, in *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, a cura di Yolande Grisé e Robert Major, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 388.

11 Si veda lo studio di Alessandra Ferraro *All'ombra della lingua perduta: Vingt-quatre mille baisers di Françoise De Luca, in Canada in the Making: Interdisciplinary Perspectives on Cultural and Linguistic Diversity / Le Canada en devenir: perspectives interdisciplinaires sur la diversité culturelle et linguistique*, a cura di Mirko Casagrande, Trento, Tangram, 2024, pp. 289-300.

l'esperienza diasporica della scrittrice: la distanza, il senso di sradicamento e la ricerca di identità si intrecciano alla trama affettiva, rendendo questo romanzo una testimonianza potente della letteratura migrante contemporanea.

Rita Amabili-Rivet, nata a Montréal nel 1954 da padre marchigiano e madre franco-canadese, ha costruito una produzione letteraria che intreccia esperienza migrante, spiritualità e impegno civile. La sua opera più nota, *Guido. Le roman d'un immigrant* (2004), narra in chiave romanzata la vicenda del padre emigrato in Canada nel 1925, offrendo uno sguardo affettivo e documentato sulla storia della diaspora italiana. Il romanzo, pubblicato anche in italiano (*In mio figlio vivrai per sempre*, 2010), si distingue per la capacità di coniugare la memoria personale con una riflessione più ampia sulle dinamiche dell'integrazione e della trasmissione culturale. Parallelamente alla narrativa storica, Amabili-Rivet ha scritto testi per ragazzi, romanzi brevi e racconti che affrontano temi quali l'identità plurilingue, la condizione femminile, i diritti dei bambini e la fede. Fortemente radicata nel contesto quebecchese, la sua scrittura contribuisce a dare voce alle seconde generazioni, restituendo dignità narrativa a storie marginali e ponendosi come ponte tra culture, lingue e appartenenze.

Più lontane sono le radici italiane di Flora Balzano, la cui vita è segnata dall'esilio familiare: nasce, infatti, ad Algeri nel 1951 da madre franco-polacca e padre italo-spagnolo. A causa della guerra d'indipendenza algerina, la sua famiglia è costretta ad emigrare prima in Francia e poi in Québec. Questo periplo geografico, linguistico e culturale influenzerà profondamente l'immaginario dell'autrice, che, dal 1988, comincia a collaborare con le riviste letterarie "Liberté" et "XYZ" pubblicando diversi racconti, alcuni dei quali poi raccolti all'interno del testo *Soigne ta chute* (1991). In quest'opera ibrida a livello di genere, Balzano esplora il tema del bilinguismo e dell'identità diasporica con una prosa incisiva, intrisa di echi autobiografici. Oltre alla sua carriera letteraria, Flora Balzano è anche doppiatrice e ha prestato la sua voce a diversi personaggi dei cartoni animati per il loro adattamento in lingua francese, tra i quali l'iconico saccante Martin Prince de *I Simpson*.

Va annoverata in questo gruppo di scrittrici italo-quebecchesi anche Sylvie Laliberté (Montréal, 1959), artista poliedrica, conosciuta soprattutto per la sua produzione musicale. Nel 2013, in seguito alla diagnosi di Alzheimer della madre, pubblica *Quand j'étais italienne*, un breve racconto autobiografico corredato da fotografie di famiglia, in cui fa emergere le origini italiane, a lungo taciute per vergogna e paura<sup>12</sup>. Durante la

Seconda guerra mondiale, in un periodo in cui gli italo-canadesi sono sospettati di simpatie fasciste, il nonno Pardo Malatesta viene infatti arrestato e internato nel campo di Petawawa, in Ontario (1940-1943)<sup>13</sup>. Alla sua liberazione, firma un impegno al silenzio che la famiglia manterrà per decenni. Con questo libro, Laliberté decide di rompere quel silenzio, opponendosi alla cancellazione della memoria migrante e restituendo visibilità a un capitolo poco noto della storia canadese. Le sue due opere autobiografiche successive - *Je ne tiens qu'à un fil mais c'est un très bon fil* (2015) e *J'ai montré toutes mes pattes blanches je n'en ai plus* (2021) - sono caratterizzate da un'auto-narrazione intima, ironica e frammentaria. Con linguaggio semplice e immediato, l'autrice esprime un'identità vulnerabile ma resistente, in bilico tra instabilità emotiva e autoaffermazione. Il vissuto personale si intreccia qui con un senso di estraneità e dislocazione, tipico di chi scrive ai margini di una lingua o di una cultura dominante. Nella sua opera, autobiografia e memoria diventano quindi strumenti di resistenza narrativa, atti di presa di parola nello spazio pubblico capaci di restituire dignità a esperienze intime spesso taciute o marginalizzate.

Trattiamo infine separatamente Mary di Michele e Mary Melfi, che scrivono in inglese pur abitando e lavorando nella più grande metropoli francofona al mondo, Montréal. Mary di Michele, nata a Lanciano (Abruzzo) nel 1949 e cresciuta a Montréal, già docente all'università Concordia, è una delle voci poetiche più affermate della diaspora italo-canadese. Autrice bilingue per formazione, ha pubblicato numerose raccolte poetiche e romanzi, tra cui *Debriefing the Rose* (1998) e *Tenor of Love* (2005), che testimoniano una profonda riflessione sull'identità, il corpo, la memoria e la trasmissione culturale. La sua scrittura si distingue per l'ibridazione di codici linguistici e culturali, con una forte componente autobiografica che si intreccia a riferimenti mitici, religiosi e letterari. In quanto poetessa della diaspora, di Michele esplora il senso di appartenenza frammentato e la condizione liminale dell'emigrata, con uno sguardo che fonde introspezione e critica sociale. La sua opera si colloca pienamente nel solco della letteratura transculturale canadese, rappresentando una prospettiva femminile e italofo- na su temi universali come l'amore, la perdita e la ricerca di sé. Originaria di Casacalenda, piccolo villaggio rurale del Molise, Mary Melfi ha solo sei

12 Segnaliamo lo studio di Elisa Bricco, *Le récit de l'enfance entre jeu et honte des origines chez Sylvie Laliberté*, "Francofonia", di prossima pubblicazione.

13 Si veda il volume *Enemies Within: Italian and Other Internees in Canada and Abroad*, a cura di Franca Iacovetta, Roberto Perin e Angelo Principe, Toronto, University of Toronto Press, 2000. Si segnala inoltre il testo di Mario Duliani, *La ville sans femmes*, Montréal, Pascal, 1945 (tradotto in italiano, *Città senza donne*, 1946, e in inglese, *The City Without Women*, 1994), reportage romanzato dell'esperienza dell'autore, internato a Petawawa e Gagetown tra il 1940 e il 1943.

anni quando, nel 1957, si trasferisce con la famiglia a Montréal. Il suo primo romanzo, *Infertility Rites*, è stato pubblicato dalle edizioni Guernica nel 1991. La scrittura dell'autrice tocca diversi generi letterari, spaziando dalla letteratura per l'infanzia (*Ubu, the Witch Who Would be Rich*, 1994) al teatro (*Sex Therapy, A Black Comedy: A Play in 13 scenes*, 1996; *Foreplay and My Italian Wife: Two Plays*, 2012). Nel 2009 viene dato alle stampe, sempre per i tipi di Guernica, *Italy Revisited: Conversations with my Mother*, un resoconto della vita contadina nell'Italia meridionale degli anni Trenta, corredato da un sito web con centinaia di fotografie d'epoca<sup>14</sup>. L'opera, che si struttura come un dialogo bilingue con la madre sulle origini molisane, è tradotta in francese (*Là-bas, en Italie. Conversations avec ma mère*, 2015) e in italiano (*Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*, 2012) ed esplora il rapporto tra passato e presente nella vita degli immigrati italo-canadesi.

### 3. GENEALOGIE FEMMINILI E MEMORIA MIGRANTE NELL'OPERA DI BIANCA ZAGOLIN

Attraversando le generazioni, la parola letteraria restituisce così l'esperienza di nonne, zie, madri e figlie. Se i rapporti generazionali al femminile costituiscono lo snodo cruciale di questa narrazione, è sul rapporto madre-figlia che si è concentrata l'attenzione di molte scrittrici. Depositaria di memorie linguistiche, rituali quotidiani e saperi affettivi legati alla terra d'origine, la madre incarna una figura di passaggio tra passato e presente, in bilico tra appartenenza e trasformazione. I testi femminili in generale, e migranti in particolare, mettono infatti a nudo, secondo Lori Saint-Martin, "un rapport particulier au maternel [...], [...] une *dynamique* complexe qui se trouve à la source même de l'écriture au féminin et qui surdétermine les structures narratives et même, dans une certaine mesure, le langage (tournures syntaxiques, figures, etc.)"<sup>15</sup>. La madre migrante diventa spesso il tramite attraverso cui la cultura d'origine viene non solo preservata, ma anche reinterpretata alla luce di nuove coordinate sociali e culturali.

Questo aspetto emerge con particolare evidenza nell'opera di Bianca Zagolin, dove il legame madre-figlia si configura come spazio di trasmissione affettiva e culturale capace di attraversare l'esperienza dell'esilio. Nata ad Ampezzo (UD) nel 1942, Zagolin appartiene alla diaspora friulana. All'età di nove anni, segue la famiglia emigrata

a Montréal. La sua opera, che si compone di tre romanzi, di alcune traduzioni e di diversi articoli di carattere accademico, è stata al centro di numerosi studi focalizzati soprattutto sul rapporto tra scrittura migrante e identità. In particolar modo, *Une femme à la fenêtre* (1988), autotradotto in lingua italiana con l'ausilio di Concetta Voltolina Kosseim una decina d'anni dopo l'edizione originale, presenta *in nuce* tutte le principali problematiche che saranno affrontate dalla scrittrice nel corso della sua produzione letteraria.

La trama del libro, che ha segnato il suo esordio come scrittrice, presenta evidenti echi autobiografici. Vedova e con tre figlie a carico, Aurore lascia il Friuli e parte alla volta del Québec alla ricerca di una vita migliore. Allontanandosi - anche fisicamente - da un'Italia tradizionalista e conservatrice, la giovane donna scoprirà così un mondo nuovo, che le offrirà, per la prima volta, l'opportunità di costruire consapevolmente la propria identità. Nel romanzo, appare di particolare interesse il bipolarismo che si delinea tra le due protagoniste femminili: da un lato Aurore, che, come recita il sottotitolo della versione italiana del romanzo, resterà sempre e inesorabilmente "in attesa della vita"<sup>16</sup>; dall'altro sua figlia Adalie, che la accompagna nel suo lento processo di metamorfosi in terra canadese e che, alla morte della madre, "reprendra pour elle le fil de la vie"<sup>17</sup>. Il contrasto e, al tempo stesso, la complementarità tra queste due figure - diverse per età, temperamento e vissuto, ma indissolubilmente unite dal legame materno-filiale - incarnano con forza i valori di trasmissione intergenerazionale che sono alla base dell'esperienza migrante.

All'inizio del racconto, Aurore e Adalie appaiono come due donne senza uomini, una condizione stigmatizzata nell'Italia patriarcale del secondo dopoguerra. La morte prematura del marito e padre, figura centrale e ordinatrice della struttura familiare, le lascia in una condizione di vulnerabilità e marginalità sociale: quella della "famiglia smembrata"<sup>18</sup>. Se, per la madre, "Attendre était sa façon propre d'exister"<sup>19</sup> - un'esistenza sospesa, segnata da un'attesa passiva e alienante -, è la vitalità della figlia, ancora bambina, a rappresentare l'unico appiglio concreto alla vita: "Bientôt, la petite rentrerait de l'école; Aurore referait surface et, pendant quelques heures, elle

16 Bianca Zagolin, *Una donna alla finestra: in attesa della vita*, Camposampiero (Padova), Messaggero-Del Noce, 1998.

17 Come recita la quarta di copertina dell'edizione francese: Bianca Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, Paris, Laffont, 1988.

18 Joseph Pivato, *La famiglia smembrata nella letteratura e nella filmografia italo-canadese*, "Altrealité", 14 (gennaio-dicembre 1996), pp. 10-27.

19 B. Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, cit., p. 17.

14 <http://www.italyrevisited.org/> (consultato il 7 marzo 2025).

15 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 17. Corsivi di Saint-Martin.

aspirerait profondément la fraîcheur de cette enfant. [...] Aurore lui sourirait gravement mais la petite saurait à quel point sa mère lui était reconnaissante d’être là, comme un lien charnel avec la vie”<sup>20</sup>. Questa precarietà viene solo in apparenza risolta attraverso la migrazione in un Québec percepito come più moderno e promettente.

Aurore vive l’avventura oltreoceano, coerentemente a quanto suggerisce il suo nome, come “una rinascita in terra straniera”<sup>21</sup>: il Canada le appare immediatamente come il Paese delle occasioni e della più disinibita autodeterminazione, a partire dalla moda<sup>22</sup>. Poco alla volta, la giovane donna abbandona il nero del lutto coniugale per vaneggiarsi invece con un abbigliamento sempre più sensuale e provocante, finalmente consapevole della sua femminilità<sup>23</sup>. La relazione passionale con Sébastien rappresenterà il compimento di questa trasformazione, coronando la sua aspirazione a una felicità finalmente libera e autodeterminata. Come suggerisce Francesca Aiuti, “Per la prima volta, [Aurore] trova il coraggio di far sentire la sua voce, ribellandosi a quella cultura patriarcale che la vorrebbe sottomessa: [...] L’emigrazione si rivela essere dunque un’esperienza liberatrice, grazie alla quale Aurore si emancipa dalla volontà maschile”<sup>24</sup>.

La piccola Adalie funge da ulteriore tramite tra la madre e la nuova realtà culturale. La sua immersione precoce nella lingua e nelle abitudini del Paese d’accoglienza facilita il processo di integrazione familiare: “sa fille, montant et descendant l’escalier trois marches à la fois, chantait d’incompréhensibles litanies qui retombaient périodiquement sur un retentissant ‘ainsi soit-il’, incantation collective que la petite Italienne avait apprise à l’école et à laquelle elle s’était aussitôt associée. [...] La petite riait et expliquait à sa mère la leçon d’histoire du Canada”<sup>25</sup>. Attraverso Adalie, la quotidianità canadese si insinua lentamente nella vita di Aurore, contribuendo in modo deci-

sivo alla sua trasformazione e ancorandola a un presente che guarda con fiducia al futuro.

Dopo due anni in Québec, la vita di questo nucleo familiare interamente femminile sembra aver trovato un fragile ma autentico equilibrio, fatto di scoperte condivise, di gesti reciproci e di parole nuove. La madre e la figlia si accompagnano vicendevolmente nel processo di radicamento in terra straniera, coinvolte in un dialogo intimo che fonde apprendimento e affetto. Lo dimostrano alcune commoventi immagini del romanzo, che insistono sulla complicità tra la donna e la bambina: “Tout au long de leur route, Aurore et la petite avaient accueilli les mots du pays, se les offrant l’une à l’autre dans la surprise de chaque découverte [...]. C’est elle [Adalie] qui l’avait retenue de sa petite main fermée sur la sienne, opposant ses exigences d’enfant à l’attirance du vide. [...] Jamais elles ne s’étaient senties plus près l’une de l’autre [...]. Aurore et son enfant habitaient enfin la même terre et leur enracinement s’achevait par les forces alliées de l’amour et de la parole”<sup>26</sup>. In questo passo, il radicamento non appare unicamente in senso geografico, ma rappresenta piuttosto una dinamica affettiva e simbolica: il legame madre-figlia diventa veicolo di appartenenza e antidoto all’attrazione del vuoto, quella deriva esistenziale che Aurore ha più volte rischiato di seguire. È proprio l’amore quotidiano, nutrito dalle parole apprese e condivise, a dare forma a un nuovo senso di casa: una terra finalmente comune, abitata da entrambe, dove si intrecciano memoria e futuro.

Ma questa effimera serenità è destinata a infrangersi presto. Così come era sbocciata in modo travolgente, la relazione amorosa tra Aurore e Sébastien si interrompe bruscamente con la morte improvvisa dell’uomo in un incidente. Di fronte al suo corpo senza vita, Aurore, “veuve pour la deuxième fois”<sup>27</sup>, assiste impotente al crollo della nuova esistenza faticosamente costruita. La perdita dell’amore spezza in lei ogni radicamento: né l’Italia né il Canada possono più offrirle un senso di appartenenza: “Aurore n’aurait plus sa place nulle part; elle redevenait étrangère, et sa vie, terre d’exil”<sup>28</sup>. Il suo gesto estremo - il suicidio nella vasca da bagno - segna il naufragio definitivo del suo percorso identitario e rievoca simbolicamente quell’oceano che un tempo aveva incarnato la promessa di libertà.

Tuttavia, questa fine tragica non rappresenta una chiusura irrevocabile, bensì un’opportunità di trasmissione. È in Adalie, la figlia prediletta, che la vicenda di Aurore trova un nuovo inizio. Adalie non è solo la protagonista del secondo romanzo di Zagolin, intitolato in modo significativo *Les Nomades* (2001), ma il suo personaggio, come

20 Ibid., pp. 9-10.

21 Elena Marchese, *Esilio ed alienazione nell’universo di Bianca Zagolin*, “Oltreoceano”, 2 (2008), pp. 64-65.

22 Si veda Bernard Gallina, *Présence et rôle de l’habit dans Une femme à la fenêtre de Bianca Zagolin*, “Oltreoceano”, 8 (2014), pp. 25-35.

23 Emblematica, a questo proposito, la scena della messa di Natale, vissuta dalla protagonista come l’esaltazione della volontà di rompere gli schemi e di profanare il luogo sacro con il suo essere prepotentemente donna. B. Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, cit., pp. 95-96.

24 Francesca Aiuti, *La visione transnazionale di due scrittrici italoquebecchesi: Mary Melfi e Bianca Zagolin*, “Transnational 900”, 5, 2 (2021), p. 220.

25 B. Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, cit., p. 58.

26 Ibid., pp. 99-104.

27 Ibid., p. 121.

28 Ibid., p. 154.

la fenice che rinasce dalle sue ceneri<sup>29</sup>, incarna la vittoria della vita contro la morte. “Elle croit à la beauté du monde, elle croit à la vie qu’Aurore lui a léguée”<sup>30</sup>, scrive l’autrice nell’epilogo, ritraendo Adalie ormai fanciulla che, “une gerbes des fleurs dans les bras”<sup>31</sup>, corre spensierata sul fianco fiorito di collina, “Sa robe blanche flott[ant] dans la brise comme une corolle au flanc de la montagne”<sup>32</sup>. Se il vero trionfo di Aurore non risiede nella conquista individuale di un’identità pienamente realizzata, ma nella capacità di trasmettere alla figlia la forza di trasformare la perdita in eredità e lo sradicamento in desiderio di appartenenza, allora il ciclo migrante immaginato da Zagolin non si spezza, contrariamente a quanto accade alla vita della sua protagonista. Si rinnova, invece, attraverso il corpo e la voce di Adalie, felice nel suo abitino bianco che sventola al vento, e per cui un germoglio colto in un pomeriggio di luglio vale come una promessa di libertà.

La vicenda di Aurore e Adalie incarna emblematicamente la trasmissione generazionale al femminile che attraversa l’esperienza migrante, mostrando come, nel legame tra madre e figlia, si rinsaldi un senso di appartenenza, radicato nella memoria e proiettato verso il futuro. Questo passaggio di testimone - affettivo, linguistico, culturale - è rappresentativo del panorama letterario migrante italo-quebecchese, dove le narrazioni al femminile assumono un ruolo centrale nel custodire e rinnovare le memorie dell’esilio, trasformando la fragilità della separazione in forza (ri) generativa.

#### 4. L’ITALIANITÀ DISFORICA DI CAROLE DAVID

Terminiamo il nostro articolo presentando Carole David, scrittrice considerata come una delle voci più singolari della letteratura quebecchese contemporanea, la cui produzione intreccia poesia e narrazione in una forma ibrida e frammentaria, spesso al confine tra autofinzione, lirismo e indagine psicologica. La sua opera si distingue per la capacità di dare voce a soggettività marginali - donne, perdenti, vittime, sopravvissuti - attraverso uno stile asciutto, tagliente e profondamente sensibile, capace di restituire la vulnerabilità dell’esistenza. Nel contesto della letteratura del Québec, Carole David può essere definita come una scrittrice della memoria intima e della genealogia lacerata, legata a una poetica del trauma, della perdita e dell’identità spezzata. L’influenza del pensiero e della scrittura femminista - in particolare quella di autrici come Josée Yvon - si ri-

flette nella sua decostruzione delle figure materne, nell’esplorazione delle filiazioni imperfette e nella denuncia della violenza strutturale esercitata sui corpi e sulle identità femminili. Attraverso opere come *Impala* e *L’année de ma disparition*, David si inserisce nel filone di una letteratura del post-femminismo quebecchese, dove l’urgenza politica si traduce in una ricerca stilistica e tematica sofisticata, che guarda alla maternità, all’alterità, al linguaggio e al corpo come luoghi di interrogazione radicale. La sua italianità a lungo sotterranea - esplorata in testi come *Terra vecchia* - aggiunge una dimensione diasporica e transculturale alla sua voce letteraria, collocandola anche all’incrocio tra letteratura migrante e memoria culturale.

Nata a Montréal nel 1954 da madre molisana e padre quebecchese, Carole David ha condotto parallelamente una carriera di insegnante e una prolifica attività editoriale e giornalistica, collaborando con la casa editrice VLB e con numerose riviste culturali, tra cui “Estuaire” e “Spirale”, e con il quotidiano “Le Devoir”. Il tema autobiografico dell’italianità e del rapporto ambivalente con la madrepatria, già annunciato con la pubblicazione di *Misères et beautés de Lula* (1983), incluso nell’antologia *Quêtes. Textes d’auteurs italo-québécois* curata da Fulvio Caccia e Antonio D’Alfonso, attraversa in modo significativo alcuni racconti della raccolta *L’Endroit où se trouve ton âme* (1991) e costituisce uno degli elementi centrali nell’intreccio narrativo del romanzo *Impala* (1994). Con la raccolta poetica *Terra vecchia* (2005), scritto in occasione di un viaggio in Italia sulle tracce del nonno Carlo - di cui il nome Carole porta le tracce -, la scrittrice si riconcilia con le radici materne<sup>33</sup>.

*Impala* (1994), invece, il romanzo d’esordio, è profondamente segnato dalla tensione disforica che pesa sul rapporto madre-figlia sullo sfondo della Petite-Italie monrealese. La protagonista, Louisa, figlia di immigrati italiani, è incarcerata per aver ucciso il padre, gesto che assume i tratti di una vendetta in nome della madre defunta. Il romanzo si costruisce come una genealogia interrotta, segnata da assenze e silenzi, in cui la ricerca delle origini diventa un percorso di decostruzione dell’identità, profondamente legato alla figura materna.

Al centro dell’opera vi è la rappresentazione di Connie, madre anomala e disfunzionale, che abbandona i codici tradizionali della maternità - in particolare quelli associati alla madre italiana nutrice e custode della memoria - per inseguire un modello illusorio di successo, legato al sogno americano. L’emigrazione, invece di essere spazio di trasmissione culturale, si rivela per Connie una frattura identitaria: la rinuncia alla lingua italiana, alla cucina domestica e alle pratiche affettive

29 Come suggerisce peraltro il titolo dell’antologia a cura di Fulvio Caccia, *Sous le signe du Phénix*, cit.

30 B. Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, cit., p. 201.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Si veda il volume di Alessandra Ferraro, *Écriture migrante et translinguisme au Québec*, Venezia, La Toletta, 2014, pp. 71-82.

associate alla cura della figlia ancora bambina, equivale alla recisione dei legami simbolici che connettono madri e figlie nelle narrazioni diasporiche.

Il cibo, elemento ricorrente nella letteratura dell'emigrazione, assume qui un valore opposto rispetto alla sua funzione consueta: i pasti descritti non rappresentano momenti di coesione familiare, ma occasioni di scontro, alienazione e rottura. Le quattro scene centrali ambientate intorno a un pasto - con Connie, con la zia Angelina, con il padre Roberto e con l'intera famiglia - mettono in luce la disgregazione dei legami affettivi e l'impossibilità di una vera trasmissione generazionale. Il rifiuto di Connie di cucinare, così come di insegnare alla figlia l'italiano, la lingua-madre, sono all'origine del vuoto irreparabile in cui si trova Louisa.

*Impala* si inserisce così in quel filone della narrativa contemporanea della filiazione dove la genealogia non è recupero armonico del passato, ma interrogazione di una perdita. Per mezzo di una scrittura frammentata, attraversata dal silenzio e dalla discontinuità, Carole David sovverte i topoi dell'italianità letteraria, proponendo una figura materna fuori norma e un'identità diasporica spezzata. Il romanzo si fa così espressione di un immaginario della memoria e dell'origine in cui la trasmissione familiare, anziché rassicurare, lascia spazio alla disgregazione e al trauma.

## 5. CONCLUSIONE

La produzione delle autrici italo-quebecchese, segnata da una ricca pluralità di forme e linguaggi, ha contribuito in modo decisivo a ridefinire l'identità culturale del Québec contemporaneo. Attraverso narrazioni che intrecciano memoria familiare, esperienza diasporica e tensione identitaria, queste donne hanno saputo trasformare il vissuto migratorio in una fonte di creazione e di apertura, dando voce a soggettività ibride e in continua evoluzione.

In particolare, il confronto tra *Impala* di Carole David e *Une femme à la fenêtre* di Bianca Zagolin evidenzia due visioni profondamente diverse, ma complementari, della relazione madre-figlia nell'ambito dell'esperienza migrante italiana in Québec. Se in Carole David la maternità è rappresentata attraverso una frattura insanabile - segnata dall'abbandono, dal silenzio e dall'impossibilità di trasmissione affettiva e culturale -, per Bianca Zagolin, al contrario, il legame materno diviene strumento di radicamento e di continuità, seppure fragile e minacciato dalla perdita.

Nel romanzo di David, la figura materna appare assente o inadeguata, incapace di nutrire - né col cibo né con la parola - e viene decostruita nella sua dimensione mitica. La figlia Louisa cresce in una rete di silenzi e traumi non detti, e il suo tentativo di ricostruzione identitaria si scontra con una genealogia spezzata e priva di riferimenti

stabili. L'assenza della madre si estende alla sfera linguistica e simbolica: non c'è trasmissione né della lingua né della memoria culinaria, elementi cardine della cultura diasporica. La filiazione materna, in *Impala*, è sinonimo di smarrimento, marginalità e solitudine.

In *Une femme à la fenêtre*, invece, Zagolin propone un modello opposto e resiliente: quello di una trasmissione possibile, anche se tragicamente interrotta. Aurore, madre vedova ed emigrata, cerca nel nuovo mondo un riscatto esistenziale e culturale e trova nella relazione con la figlia Adalie un legame vivo che le permette di abitare la terra d'asilo. Attraverso un'intima complicità fatta di gesti, parole nuove e scoperta condivisa, madre e figlia costruiscono insieme un inedito percorso di appartenenza. Anche dopo la morte tragica di Aurore, la sua eredità emotiva e simbolica sopravvive in Adalie, che incarna la speranza di una continuità e il superamento del trauma migrante.

Se in *Impala* la genealogia materna si chiude nel silenzio e nella morte, in *Une femme à la fenêtre* essa rinasce nella figura della figlia, che raccoglie e trasforma l'esperienza della madre. Entrambi i testi riflettono, seppur da prospettive diverse, sul peso della memoria, sulla complessità del radicamento e sull'identità diasporica femminile, ma, mentre David ne offre una visione disillusa e tragica, Zagolin ne sottolinea il potenziale trasformativo e la possibilità di trasmissione attraverso l'affetto e la parola condivisa. Questi due romanzi rappresentano i poli opposti secondo cui si declina il rapporto madre-figlia nell'ambito dell'emigrazione italo-quebecchese: *Impala* di Carole David incarna la frattura irrimediabile e la genealogia spezzata, mentre *Une femme à la fenêtre* di Bianca Zagolin restituisce la possibilità di una trasmissione affettiva e culturale, seppure fragile, capace di resistere al trauma dello sradicamento.

Maddalena Tirabassi

## MA(C)CHÉ CANONE!

### LE SCRITTRICI DI ORIGINE ITALIANA NEGLI STATI UNITI



Settantacinque anni fa, il 25 ottobre 1969, al Secondo convegno annuale dell'American Italian Historical Association, durante la tavola rotonda "History and Future of the Italian American Novel", una giovane studiosa - il libro che l'avrebbe resa famosa al pubblico italiano, *Family and Community: Italian Immigrants in Buffalo, 1880-1930*, sarebbe uscito nel 1977 - Virginia Yans, chiese a Rudolph Vecoli (1927-2008), già noto per avere fondato nel 1965 l'IHRC: "If I heard correctly this morning only one female novelist was discussed, a significant fact itself. Professor Vecoli, is there a higher incidence of female novelists in other ethnic groups or not?"<sup>1</sup>. Vecoli ignorò il riferimento agli altri gruppi etnici ma, ci sembra quasi con un certo imbarazzo, rispose "Off hand, I can think of no novels by Italian immigrant women [...] This is not to say that Italian women lacked ability, more likely lacked education". Poco dopo aggiunse: "We have a manuscript we are going to publish at the University of Minnesota. The title will be *Rosa*"<sup>2</sup>.

Una delle due scrittrici che, come risulta dagli Atti, partecipò al convegno, fu Rose Basile Green, che pochi anni più tardi, nel 1974, riuscì a inserire nella sua antologia, che include autobiografie, racconti sulla vita italoamericana, storie sull'inserimento nel paese e l'interazione delle due culture, persino un saggio in cui compie un tentativo "to evaluate the Italian-American novel in contemporary American literature" segnalando quattro donne<sup>3</sup>.

1 John M. Cammett, a cura di, *Conference Proceeding, The Italian American novel: proceedings of the second annual conference*, New York, American Italian Historical Association, 1969, p. 35.

2 Ibid., p. 32. Il riferimento è alla biografia di Marie Ets, *Rosa the life of an Italian Immigrant*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970 (1999), tr. it., *Rosa, La vita di un emigrante italiana*, Cuggiono, Ecoistituto del Ticino, Prefazione di Rudolph Vecoli, Note introduttive di Helen Barolini, 2003.

3 Rose Basile Green (1914-2003), a cura di, *The*

Molto è cambiato da allora e non so se oggi, almeno per gli Stati Uniti, abbia ancora senso parlare di letteratura di genere, e tantomeno etnica, in quando ci si riferisce a una migrazione ormai generazionalmente più che matura, anche se come fa notare Ilaria Serra nella postfazione a una recente raccolta di Valentina Di Cesare e Michela Valmori,<sup>4</sup> si hanno continue testimonianze della vitalità della memoria migratoria attraverso le generazioni.

Alla fine degli anni Novanta, Anthony Tamburri aveva individuato tre fasi nel percorso degli scrittori non anglosassoni negli Stati Uniti. In un primo momento, questi autori cercarono di conquistare il pubblico americano eliminando, attraverso la letteratura, gli stereotipi negativi legati

*Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1974. Gli scrittori presi in esame: Antonio A. Arrighi, Constantine Panunzio, Angelo M. Pellegrini, Rocco Corresca, Bernard J. Ficarra, Pascal D'Angelo, Luigi Donato Ventura, Bernardino Ciambelli, Silvio Villa, Giuseppe Cautela, Garibaldi Marto Lapolla, John Antonio Moroso, Louis Forgione, Valenti Angelo, Bernard De Voto, Frances Winwar, Paul William Gallico, Hamilton Basso, Jo Pagano, Guido D'Agostino, Jerre Mangione, Mari Tomasi, George Panetta, Jimmy Savo, Pietro Di Donato, John Fante, Michael DeCapite, Luigi Creatore, Raymond DeCapite, Charles Calitri, Joseph Caruso, Rocco Fumante, Lorenzo Madelena, Joseph Petracca, Marion Benasutti, Ralph Corsel, Joseph Vergara, Lucas Longo, Arturo Vivante, Niccolo Tucci, P.M. Pasinetti, Ben Piazza, Eugene Mirabelli, Robert Canzoneri, Frank Miceli, Robert Cenedella, Joseph Papaleo, Joseph Arleo, Frank Canizio, Vincent Siciliano, Alexander Trocchi, George Cuomo, Francis Pollini, Mario Puzo, Richard D'Ambrosio, John Nicholas Iannuzzi, Lou D'Angelo, Julia Savarese, Gilbert Sorrentino, Joseph Pillitteri, Don DeLillo, e Bill Pronzini.

4 Valentina Di Cesare e Michela Valmori, *E c'erano gerani rossi dappertutto. Voci femminili della diaspora italiana in Nord America*, Roma, Radici edizioni, 2024.

al proprio gruppo etnico. In una seconda fase, si impegnarono a umanizzare quelle figure stereotipate, nel tentativo di dissipare i pregiudizi nei loro confronti. Solo nella terza fase, però, gli scrittori - ormai pienamente integrati nella cultura dominante, ma senza rinunciare alle proprie radici etniche - si sentirono finalmente liberi dai vincoli precedenti, dando così inizio a una nuova produzione letteraria.

Ancora oggi questa interpretazione resta valida. Ma qui, parlando del percorso della scrittura delle donne italoamericane vorrei introdurre alcuni ulteriori elementi. In primo luogo per sottolineare che la storia e la letteratura delle donne italoamericane si sviluppò negli anni del femminismo e dell'affermarsi degli studi sulla storia delle donne che miravano a includere le donne nella storia, fase in cui si lottava per introdurre propri campi di indagine nelle rispettive discipline, Storia e Letteratura con la maiuscola. Si trattava quasi sempre di momenti di storiografia militante che operava su variabili di classe, genere, etnia.

Prima di proseguire in una ricostruzione, seppur sommaria, del percorso della letteratura italoamericana, può inoltre essere utile precisare di cosa vogliamo parlare quando si parla di letteratura dell'emigrazione scritta dalle donne. A grandi linee, si può intendere la scrittura delle donne di origine italiana o di prima generazione, il che ci consente di includere accanto a racconti, romanzi e poesie tutta la memorialistica, le autobiografie, i diari, la critica letteraria ecc., ma poi bisogna distinguere tra pubblicazioni a soggetto migratorio/autobiografico (che a loro volta si dividono tra opere uniche) o novel/fiction.

Occorre poi tener conto a quale pubblico è diretta, o meglio chi legge la letteratura italoamericana: gli italoamericani, gli italiani, gli americani? In altre parole, a quale canone appartiene?

Dagli anni Ottanta, l'ambito letterario italoamericano ha registrato una crescita intensa e articolata<sup>5</sup>. Nel 1985 è stato pubblicato *The Dream Book*, raccolta di scritti di 56 autrici curata da Helen Barolini<sup>6</sup>, nel 1991, a cura di Anthony A.

5 Per una rassegna della produzione letteraria italoamericana del periodo si veda Maddalena Tirabassi, *Fifth Generation: una Rilettura dell'identità italoamericana*, in Gigliola Nocera, a cura di, *America today highways and labyrinths*, Lavagno, Grafià editrice, 1999; Anthony J. Tamburri, *Towards a (Re)definition of Italian/American Literature*, in *Literary History and Social Pluralism: The Literature of the Italian Emigration*, a cura di Francesco Loriggio, Toronto, Guernica Editions, 1996, pp.188-205, in particolare 193-194; Mary Jo Bona, *The Voices We Carry: Recent Italian/American Women's Fiction*, Montreal, Guernica, 1994.

6 Helen Barolini, a cura di, *The Dream Book: An Anthology of Writings by Italian American Women*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000.

Tamburri, Paul Giordano e Fred Gardaphe, è stata data alle stampe un'antologia dall'evocativo titolo *From the Margin: Writings in Italian Americana*<sup>7</sup>, nel 1994 la raccolta *The Voices We Carry. Recent Italian/American Women's Fiction* a cura di Mary Jo Bona<sup>8</sup>.

Riguardo alla prima questione, la stessa Helen Barolini, aveva diviso *The Dream Book*, la prima antologia di scritti di donne italoamericane, in 5 sezioni Memoirs, Nonfiction, Fiction, Drama e Poetry. Nel libro compaiono 56 autrici. Nella prima sezione abbiamo Blandina Segale, Rosa Cassettari, Fran Claro, Karen Malpede, Louise DeSalvo, Gigi Marino, Mary Gordon. La seconda sezione contiene cinque testi di Frances Winwar (Francesca Vinciguerra), Barbara Grizzuti Harrison, Carola Bonomo Albright, Helen Barolini, Gioia Timpanelli. La terza sezione comprende sedici testi di Mari Tomasi, Antonia Pola, Rose Grieco, Marion Benasutti, Diana Cavallo, Octavia Locke, Mary K. Mazzotti, Alma R. Vanek, Julia Savarese, Dorothy Bryant, Tia G. Talamini, Lynette Iezzoni, Anna Monardo, Rose Carmellino, Tina De Rosa, Nancy Maniscalco. La quarta sezione presenta un solo testo di Michele Linfante. L'ultima sezione include ventisette testi poetici di Severina Magni, Pace Nicolino, Kathy Freeperson, Elaine Romaine, Grace DiSanto, Anne Paolucci, Phylis Capello, Rita Valentino, Maria Mazziotti Gillan, Elizabeth Marraffino-Rees, Linda Monacelli-Johnson, Anna Bart, Maria Iannaccone Coles, Rina Ferrarelli, Jacquelyne Bonomo, Jennifer Lagier, Janine Veto, Theresa Vinciguerra, Kathryn Nocerino, Sandra M. Gilbert, Leslie Scalapino, Jean Feraca, Diane di Prima, Ree Dragonette, Daniela Gioseffi, Lorraine DeGennaro, Maryfrances Wagner.

Barolini nel 1993 scrisse per "Altreitalie" un saggio dal titolo *Verso un'identità letteraria Italo americana* in cui illustrò le motivazioni che in quel periodo erano alla base della scrittura italoamericana "dare una storia a popolazioni che non ne avevano" (p. 45). La scrittrice le definisce "un fardello da espiare", come necessario momento di passaggio per poi conquistare la propria libertà di espressione letteraria<sup>9</sup>. Il suo percorso personale - conosceva il Paese come pochi italoamericani dell'epoca poiché aveva già effettuato numerosi viaggi in Italia per studio e lavoro, la porta a osservare con distacco che negli Stati Uniti "le abitudini del passato si sono mantenute, mentre l'Italia è radicalmente cambiata rispetto a solo cinquant'anni

7 Anthony A. Tamburri, Paul Giordano e Fred Gardaphe, *From the Margin: Writings in Italian Americana*, West Lafayette, Purdue University Press, 1991.

8 M.J. Bona, *The Voices We Carry: Recent Italian/American Women's Fiction*, cit.

9 "Altreitalie", 10 (1993), pp. 44-51: p. 45.

fa. Il confronto con la trasformazione della società italiana fa apparire alcune comunità italiane ancora più arretrate” (p. 46). In questo piccolo saggio Barolini coglie l’occasione per sottolineare che per lei la lingua è la sola patria e, adottando la citazione del premio Nobel Czeseslaw, prosegue “E la patria degli scrittori italoamericani è l’inglese; è l’uso dell’inglese che forma i nostri pensieri e ci rende ciò che siamo. E la nostra destinazione è la letteratura americana”. Tesi che sostiene con l’osservazione che, alla Library of Congress i libri di letteratura italoamericana vengono classificati come “letteratura americana”.

La curatrice ha una biografia letteraria molto particolare: i suoi libri vengono pubblicati in Italia, dove si firma col nome Teodolinda Barolini, in quanto critica letteraria dantista, è invece meno nota come scrittrice, a parte i due romanzi *Umbertina*, che ha avuto una discreta distribuzione, e *Passaggio in Italia*<sup>10</sup>. La vicenda editoriale di quest’ultimo è peculiare: la traduzione italiana è stata pubblicata diversi anni prima dell’originale inglese, *Crossing the Alps*, dato alle stampe nel 2010 dalla Bordighera Press di New York.

Sempre negli anni Novanta, parallelamente alla produzione letteraria, si è sviluppato un ricco filone di critica letteraria che testimonia la riflessione sui temi dell’identità da parte degli stessi scrittori e docenti di letteratura, per lo più di origine italiana. Saggi di critica compaiono regolarmente sulle due riviste “VIA. Voices in Italian Americana” e “Italian American Review”, l’una nata nel 1989, la seconda che ha ripreso le pubblicazioni, all’inizio di quel decennio<sup>11</sup>.

“VIA” fa da contrappunto al taglio sociologico demografico che ha per anni contraddistinto l’analisi della presenza italiana negli Stati Uniti da parte di molti storici. È la prima rivista interamente dedicata alla letteratura italoamericana e, come indica lo stesso titolo, “Voices in Italian Americana”, è rivolta a dar voce e visibilità a una vasta produzione pubblicistica derivata dall’immigrazione italiana nel Paese e ai testimoni dell’esperienza degli italiani attraverso le generazioni. La grande novità nel campo dell’editoria italoame-

ricanistica nasce all’interno del Calandra Institute della City University di New York, l’istituto nato negli anni Ottanta per correggere gli squilibri nel trattamento degli italoamericani nell’istruzione superiore e con lo scopo di far conoscere gli italiani americani e i loro contributi al mondo culturale e artistico nordamericano<sup>12</sup>. Ogni numero è diviso in tre sezioni principali: opere creative, saggi e recensioni. I contributi del primo numero vennero dedicati a Coppola, Scorzese, Cimino in campo cinematografico, e curati da William Boelhower, e Helen Barolini, in quello letterario<sup>13</sup>. Lo spazio occupato dalla nuova rivista andò a colmare quindi un vuoto e dette visibilità a una produzione letteraria esclusa sia dal canone statunitense che da quello italiano, in entrambi i casi con poche eccezioni. “VIA” va molto oltre la descrizione dell’iter migratorio degli italiani nel Paese: attraverso racconti, memoir, poesie, iniziò a dar voce alla multiforme presenza italiana, come è evidente nel caso delle donne italoamericane, che avevano sofferto della doppia esclusione, in quanto minoranza interna alla minoranza. Da questo momento in poi attraverso le fonti letterarie sarà infatti possibile ricostruire una storia di genere sulla base delle voci delle protagoniste, veicolate, sia dalla poesia che dalla memorialistica.

“VIA” consente quindi di seguire il percorso degli Italian American *women studies*. Nel 1993 Daniela Gioseffi iniziò la sezione saggistica con un titolo che è contemporaneamente un programma e una denuncia: *Breaking the Silence for Italian-America Women: Maligned and Stereotyped* in cui si ricorda il collegamento tra lotta per diritti civili e nascita degli *women studies*<sup>14</sup>.

Sarà seguito da numero monografico de-

12 “VIA Voices in Italian Americana”, 1, 1, (Spring 1990).

13 Per dare un’idea dei contenuti del primo numero, oltre alla già citata prefazione, introduzione e saggio di Viscusi si hanno: Mari Tomasi e Mary Jo Bona, *Like Lesser Gods and the Making of the Ethnic Bildungsroman*; Felix Stefanile, *Poets of Emulation: Dana Gioia and Jay Parini*; l’intervista a Josephine Gattuso Hendin con un estratto dal suo romanzo, *The Right Thing to Do*; Lawrence DiStasi, *Night on Oakdale Lane* (da *Family matter*, romanzo non pubblicato); Mary Ann Mannino, *Your Children are Your Children But Your Wife is Just a Good Cigar*; Anthony Valerio, *The Last Godfather*; poesie di Phyllis Capello, Arthur L. Clements, Rachel Guido deVries, Marina La Palma, Mary Russo Demetrick, Gilbert Sorrentino, Lewis Turco, Joseph Tusiani. Sulle origini del romanzo di formazione italoamericano si veda Cinzia Scarpino, *Addio anni Trenta. “Like Lesser Gods” e la via al romanzo italoamericano di Mari Tomasi*, “Ácoma”, 13 (2017), pp. 62-76.

14 Daniela Gioseffi, *Breaking the Silence for Italian-America Women: Maligned and Stereotyped*, “Voices in Italian Americana”, 4, 1 (1993), pp. 1-14.

10 Helen Barolini, *Umbertina*, postfazione di Edvige Giunta, New York, The Feminist Press, 1979, ed. it. Avagliano, 2001; Ead., *Passaggio in Italia*, a cura di Giovanni Maccari, Roma, Avagliano, 2004.

11 John Paul Russo, a cura di, *Italian American Writing Since World War II*, “Italian Americana”, XVII, 2 (1999), pp. 125-46. La commistione tra istanze scientifiche e militanza etnica trovò un riflesso nel 1974 con la formazione di “Italian Americana”, la prima rivista formalmente accademica dedicata agli studi italoamericani”, semestrale fondata nel 1974. Sulle riviste delle migrazioni si rimanda a Stefano Luconi e Maddalena Tirabassi, *Le riviste nordamericane sulle migrazioni e la “diaspora” italiana*, “Archivio storico dell’emigrazione italiana”, 20 (2024), pp. 9-24.

dicato a questi ultimi in emigrazione *Italian/American Women Authors*, a cura di Edvige Giunta del 1996<sup>15</sup>, che segnala la “feminist consciousness raising novel” iniziata negli anni negli anni sessanta e fa il punto sulla letteratura prodotta dalle seconde e terze generazioni di donne italoamericane con saggi, poesie e memoir di Mary J. Bona, Louise Di Salvo, Mary Cappello, Marianna De Marco, Maria Mazzotti Gilligan, seguiti da numerose recensioni.

#### 1. I MEMOIR

Occorrerà attendere la svolta degli anni 2000 perché venga riconosciuto l'imprescindibile contributo della letteratura e della memorialistica alla ricostruzione storica dell'esperienza migratoria grazie all'affermarsi del “nuovo” genere letterario, la cui maggior flessibilità consente di parlare dei propri sentimenti e traumi più fluidamente senza dover tener conto di cronologie o di plot, come nelle autobiografie e nei romanzi.

A questo proposito Caterina Romero offre una buona definizione quando afferma che il memoir è un genere letterario autobiografico attraverso il quale i “soggetti eccentrici usano la memoria personale per recuperare una memoria storica sistematicamente ignorata dalla cultura dominante [...] Diversamente dall'autobiografia tradizionale il memoir presenta una narrativa del ricordo che è di per sé discontinua”<sup>16</sup>. Si sviluppa, cioè, senza ordine cronologico e proprio per questa sua caratteristica, “dà spesso voce a soggetti marginalizzati” come le donne, o agli appartenenti a etnie minoritarie (pp. 16-17). Il memoir è divenuto così uno dei generi più diffusi nella scrittura dei soggetti migranti. I memoir delle italo americane si distanziano fortemente dall'autobiografia, che racconta solitamente vite illustri, focalizzandosi sulla quotidianità. Romero cita Helen Barolini, Louise De Salvo, Mery Cappello, Sandra, Mortola Gilbert, Marianna De Marco, Torgovnick, Edvige Giunta, Mary Saracino, Carole Maso, Maria Mazziotti Gillan, Maria Laurino Rita Ciresi, Rosette Capotorto, Kim Ragusa, Jennifer Guglielmo, Diane Di Prima.

Se già alla metà degli anni Novanta non sembra più valido l'interrogativo di Gay Talese sulla “New York Times Book Review” del marzo 1993 *Where Are the Italian American Novelists?*<sup>17</sup>,

15 Edvige Giunta, a cura di, *Italian/American Women Authors*, “Voices in Italian Americana”, 7, 2 (1996), pp. I-IX.

16 Caterina Romero, *Narrativa tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005, p. 16.

17 *Dove sono i romanzieri italoamericani?*, “Altretalite”, 10 (1993), pp. 33-43; trad. di *Where Are the Italian American Novelists?*, “New York Times Book Review”, marzo 1993.

c'era però sempre da chiedersi perché gli scrittori di origine italiana negli Stati Uniti non riuscivano a emergere dal ghetto etnico, dalla marginalità evocata da Tamburri col titolo della sua raccolta. Le questioni del rapporto tra letteratura italoamericana e canone americano, della scarsa attenzione del pubblico statunitense nei confronti di questa letteratura rispetto a quella delle altre minoranze è stata oggetto di grande dibattito e attenta riflessione da parte dei letterati che si interessavano al tempo di italoamericani.

La prima risposta sembra essere legata alla scarsa diffusione. Inoltre il pubblico di origine italiana nell'America del nord “è cresciuto”, per citare le parole di Frank Lentricchia, “in una casa senza libri” di conseguenza fruisce scarsamente anche della letteratura etnica<sup>18</sup>. Il pubblico italiano, a parte rare eccezioni quali John Fante, Jerre Mangione, Lawrence Ferlinghetti, Diane Di Prima, Don De Lillo, Gay Talese, Mario Puzo, anche se non vorrei metterli tutti sullo stesso piano, conosce poco la letteratura prodotta dai discendenti degli italiani all'estero anche a causa della mancanza di traduzioni.

Come già accennato, motivi del silenzio prima e della fioritura successiva, sono in parte ascrivibili al fatto che ci sono voluti molti anni prima che gli scrittori di origine italiana decidessero di rompere il muro di silenzio rispetto alla loro vita privata, come nota Mary Jo Bona nell'introdurre *The Voices We Carry*:

The writers collected in this anthology all acknowledge implicitly the dual and conflicting role involved in being a daughter of Italian/Sicilian ancestors and the writer who breaks away from the traditions imposed by the code of *omertà* in order to write the family's secrets [...] we live the closely knit Italian/American culture which “regardless of our education, expects us to get married and have babies”. What this culture did not expect was for Italian/American women to be married with children *and* write. Writing the family secrets may very well border the treason<sup>19</sup>.

Se esaminiamo la produzione letteraria del decennio, vediamo che si tratta per lo più di donne che insegnano nelle università americane, femministe che non temono più di infrangere i codici etnici e sono disposte a smantellare alcuni tabù. Sono guidate dal desiderio di scrivere della propria famiglia per rafforzare la propria identità italoamericana, incuranti della disapprovazione e dell'incapacità di comprendere dei familiari o del pubblico americano. Così facendo riaffermano una definizione di famiglia italoamericana che si basa su un'identità derivante dalla connessione fa-

18 Ibid.

19 M.J. Bona, *The Voice we Carry* cit., pp. 11 e 13.

miliare e che si diversifica dal modello di maturità anglosassone collegato alla separazione e all'autonomia.

Una volta che gli italoamericani sono stati accettati come *white folks*, per usare le parole di Rudolph Vecoli non devono più affettare rassicuranti valori borghesi, ma possono esibire la *working class culture* cui, se non loro, i loro avi appartenevano<sup>20</sup>. Se entriamo nel merito di alcuni romanzi e racconti del periodo risaltano numerosi temi etnici: in primo luogo la famiglia, i ricordi di infanzia legati ai nonni o meglio alle nonne. Sempre presente è il tema del cibo, ma non tanto come festa, più che altro sono le materie prime che troneggiano nelle cucine di carta: è un trionfo di colori e profumi, melanzane, red peppers, pomodori, basilico.

Si può sostenere che il genere memoir si sia affermato con Louise DeSalvo (1942-2018). Scrittrice, critica letteraria, traduttrice e docente allo Hunter College, inizialmente nota per la sua ricerca sulla vita e l'opera di Virginia Woolf, e divenuta poi l'antesignana della scrittura femminile, con particolare attenzione alla memoria, al trauma e all'identità etnica. In *Vertigo*, pubblicato nel 1997, dichiaratamente autobiografico, DeSalvo non esitò ad affrontare in modo critico la violenza domestica e l'abuso sessuale, tematiche che fino a quel momento le autobiografie italoamericane, scritte da uomini, non affrontavano. Nel successivo *Writing as a Way of Healing: How Telling Our Stories Transforms Our Lives* del 1999 si dedicò a esplorare le potenzialità dell'uso della scrittura autobiografica come strumento di guarigione emotiva e psicologica, definita poi scrittura terapeutica<sup>21</sup>.

In *Paper Fish* di Tina De Rosa pubblicato la prima volta nel 1980 e ristampato dalla Feminist Press nel 1996, l'autrice fa i conti con l'Italia distante e mitica del tempo della grande emigrazione conosciuta attraverso le parole della nonna materna. Il romanzo è permeato di nostalgia, ma non è patetico, qui il rimpianto si indirizza piuttosto verso la fine a dei quartieri etnici simbolo di una cultura italoamericana in via di scomparsa<sup>22</sup>.

In *Blue Italian* di Rita Ciresi, uno dei pochi

romanzi italoamericani che ha riempito gli scaffali di Barnes and Noble, narra la storia di una coppia di origini italiane lei, ebrei lui, in cui vengono messe a confronto le rispettive famiglie di origine borghese quella del marito e *lower middle class* quella di lei<sup>23</sup>.

Questi romanzi allo stesso tempo decostruiscono l'immagine stereotipata, derivante dalla sociologia parlando della coesione, ma anche dei soprusi, aprendo le porte sulla sfera sessuale, affrontando la religiosità e così via. Un filone importante di questa letteratura che impadronendosi dell'etnicità *moves beyond*, per usare il termine di Werner Sollors, è quello degli scritti sulla sessualità. In essi le autrici celebrano le tradizioni familiari rivendicando il diritto di essere accettate nelle loro scelte sessuali. Marisa Labozzetta in *Stay with Me Lella* rivela i segreti familiari, narrando la storia di una ragazzina adottata da lontani parenti per fare da governante ai figli. Lella prima si innamora del padre poi finisce con lo sposare il figlio di molti anni più giovane di lei<sup>24</sup>.

*Umbertina*, pubblicato la prima volta nel 1979 da The Feminist Press, è divenuto un classico della letteratura americana anche se ha avuto poco successo presso il pubblico statunitense. Il romanzo, che segue un percorso che intreccia alla ricerca dell'identità etnica quella di genere attraverso le generazioni, è stato scritto negli anni caldi del femminismo statunitense. La ricerca delle radici in *Umbertina* testimonia la mobilità, non la sopravvivenza di un passato arcaico. Tina, la figlia, studia Dante in Italia, abbraccia l'Italia della cultura alta, non soccombe alla nostalgia dell'etnicità familiare. Il viaggio in Italia viene qui a rappresentare il momento della piena consapevolezza del superamento dell'identità etnica familiare e segna, da una parte, il passaggio all'acquisizione dell'identità italiana e, per contrapposizione, a quella americana in un percorso di emancipazione.

Attraverso questa carrellata sulla memoria alla fine del secondo Millennio sembra chiarirsi il fatto che essa viene recuperata dalle terze generazioni, e da quelle successive, nel momento in cui la cultura etnica non è più costrittiva e può rappresentare uno strumento in più per la costruzione dell'identità ormai americana. Inoltre, come evidenziano i romanzi della nuova letteratura etnica scritti dalle donne, il recupero della memoria non è solo un atto volontario: essa si scopre introiettata attraverso modelli di vita, comportamenti ed abitudini. L'identità etnica oggi non è altro che una delle molteplici identità presenti in ogni soggetto, come sottolinea la letteratura delle minoranze sessuali. Viene inoltre abbandonata la tesi dell'auto-

20 Rudolph Vecoli, *Are Italian Americans Just White Folks?*, "Italian Americana", XIII, 2 (1995), pp. 149-161.

21 Louise Di Salvo, *Writing as a Way of Healing. How Telling Our Stories Transforms Our Lives*, New York, HarperCollins, 1999.

22 Tina De Rosa, *Paper Fish*, postfazione di Edvige Giunta, New York, The Feminist Press, 1980 (1996); Lisa Meyer, *Breaking the Silence: An Interview with Tina De Rosa*, "Italian Americana", XVII, 1 (1999), pp. 58-83; Mary Jo Bona, *Claiming a Tradition: Italian/American Women Writers*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, p. 143; R. Vecoli, *Are Italian Americans Just White Folks?*, cit.

23 Rita Ciresi, *Blue Italian. A Novel*, Ecco Press, Hopewell NJ, 1996.

24 Marisa Labozzetta, *Stay With Me, Lella: A Novel*, Montreal, Guernica, 1999.

nomia come indice di sviluppo e di emancipazione<sup>25</sup> tema dominante di tanta letteratura, compresa quella sulle immigrate italiane, nel corso degli anni Settanta e Ottanta.

In una recensione alla curatela di Carol Bonomo Albright e Christine Palamidessi Moore, *American Woman, Italian Style*, Gina M. Miele scrive<sup>26</sup>:

physical uprooting, loss, social justice, and self-identification as an outsider in two worlds, also return in the second section on literature. Female figures and issues of identity are explored not only in novels by and about Italian American women [...] For perhaps the first time in an anthology, the rarely studied aspect of the Italian American women's oral tradition finds a place among "canonical" Italian American literary texts.

In particolare, si sofferma sul saggio di Edvige Giunta che affronta l'adozione precoce del genere memoir da parte delle donne italoamericane, includendo un postscriptum in cui si celebra la proliferazione di memoir pubblicati da autrici affermate ed emergenti e sottolinea la sua importanza poiché, per sua stessa natura, rifiuta lo stereotipo ampiamente diffuso del silenzio femminile.

Edvige Giunta in un certo senso fa da ponte tra la vecchia migrazione e le nuove mobilità in quanto di prima generazione. Ha acquisito la cittadinanza statunitense nel 1986: dopo avere compiuto gli studi nella natia Sicilia, era giunta negli Stati Uniti per studiare letteratura all'University of Miami, dove ha conseguito un dottorato in Letteratura inglese che le ha consentito di insegnare oltreoceano. Nel suo libro più noto, *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors* del 2002, rivendica il diritto di manifestare la propria "differenza" attraverso il mantenimento di un accento sia nella parola che nella scrittura<sup>27</sup>. Kym L. Ragusa (NY,

1966), una delle scrittrici della nuova generazione, è stata sua allieva a Hunter College. Di padre italoamericano (nato a Messina) e madre afroamericana, è cresciuta tra Harlem e Maplewood, nel New Jersey, vivendo tra le culture delle sue due famiglie. Dopo essersi laureata alla New School for Social Research ha studiato scrittura creativa. La sua prima pubblicazione *The Skin Between Us: A Memoir of Race, Beauty, and Belonging* (2006) racconta la sua esperienza nell'America del dopoguerra, esplorando le tensioni e le connessioni tra le radici italiane e afroamericane. Il libro è stato subito tradotto in italiano da Clara Antonucci, *La pelle che ci separa*, a cura di Caterina Romeo, e nel 2009 ha vinto il Premio John Fante.

All'inizio degli anni 2000 la distanza tra gli italoamericani e l'Italia, almeno accademicamente parlando, sembra essersi ridotta.

Non possiamo però concludere senza menzionare alcune scrittrici che hanno scavalcato il millennio raccogliendo un notevole successo presso il pubblico statunitense, sulle orme di Dorothy Bryant (1930-2017), Lisa Scottoline (1955) con una doppia laurea in inglese e giurisprudenza all'Università della Pennsylvania ha esordito come scrittrice "etnica" con il romanzo *Miss Giardino* nel 1976 per poi scrivere oltre trenta romanzi, molti dei quali diventati bestseller del "New York Times". Scottoline è divenuta inoltre presidente della Mystery Writers of America.

Un'altra scrittrice che non ha posto al centro della propria scrittura l'identità etnica è Francesca Vinciguerra (1900-1985). Giunta con la famiglia negli Stati Uniti (Ellis Island) nel 1907, ha frequentato lo Hunter College e la Columbia University, perfezionando la conoscenza di inglese, italiano e francese. Per poter pubblicare il suo primo libro ha adottato lo pseudonimo di Frances Winwar su richiesta dell'editore. Inizia al lavoro ancora diciottenne come giornalista per "The Masses". Nel 1923 entra nella redazione del "New York World" e successivamente collabora con "The Freeman", "New York Times", "New Republic" e "Saturday Review of Literature". Negli anni Trenta e Quaranta si distingue come antifascista, partecipando a congressi di scrittori contro il regime. Si afferma come scrittrice soprattutto per la serie di biografie romanzate di scrittori inglesi del XIX secolo. È anche una traduttrice assidua di opere classiche italiane in inglese e pubblica diversi romanzi romantici di ambientazione storica<sup>28</sup>.

Nancy Caronia, *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo* (Fordham University Press, 2015); e infine con Mary Anne Trasciatti, *Talking to the Girls: Intimate and Political Essays on the Triangle Fire* (New Village Press, 2022), tr.it., *Le ragazze della Triangle: Saggi intimi e politici sull'incendio di una fabbrica newyorchese*, traduzione di Paola Bono, Guidonia, Iacobelli, 2025.

25 M.J. Bona, *Claiming a Tradition: Italian/American Women Writers*, cit.

26 Carol Bonomo Albright e Christine Palamidessi Moore, a cura di, *American Woman, Italian Style*, New York, Fordham University Press, 2011, recensito in "Altretalia", 43 (2011), pp. 131-134, citazione a p. 133.

27 Edvige Giunta, *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*, Palgrave, 2002, p. X. Ha curato sei antologie: con Louise DeSalvo, *The Milk of Almonds: Italian American Women Writers on Food and Culture* (The Feminist Press, 2002); con Jennifer Gillan and Maria Mazziotti Gillan, *Italian American Writers on New Jersey* (Rutgers University Press, 2003); con Kathleen Zamboni McCormick, *Teaching Italian American Literature, Film, and Popular Culture* (MLA, 2010); con Joseph Sciorra, *Embroidered Stories: Interpreting Women's Domestic Needlework from the Italian Diaspora* (University of Mississippi Press, 2014); con

Margot Benasutti (1908-1992), senza nemmeno aver completato la scuola superiore, ha intrapreso una carriera di successo come scrittrice. Nel 1966 pubblicò il suo romanzo più noto, *No Steady Job for Papa*, che racconta la storia di una famiglia di immigrati in Pennsylvania durante la Prima guerra mondiale. Il libro fu successivamente ripubblicato in Germania e Italia. Nel terzo Millennio riscuote un grande successo con trasmissioni televisive e la pubblicazione di *Once Upon a Time in the Italian American Kitchen* (2011), un memoir che racconta le esperienze della sua famiglia italoamericana attraverso il cibo e la memoria.

## 2. FUORI DAL CORO

In questa rapida rassegna degli inizi spiccano alcune scrittrici che escono dallo schema ma che meritano di essere menzionate più dettagliatamente per offrire un quadro quanto più esaustivo possibile del complesso contributo delle donne italoamericane alla letteratura del paese.

Se vogliamo partire dal principio non possiamo non ricordare la suora missionaria Blandina Segale (Cicagna 1850 - Cincinnati 1941), che tenne un diario epistolare delle sue missioni nel Far West degli ultimi decenni dell'Ottocento. Tale diario è stato pubblicato nel 1932 col titolo *At the End of the Santa Fe Trail*<sup>29</sup>. La sua figura di pioniera ha attratto anche il pubblico italiano.

Un'eccezione che troviamo citata raramente è quella di Diane Di Prima (1934-2020), nipote del poeta anarchico Domenico Mallozzi. Cresciuta a Brooklyn in un ambiente piccolo borghese, iniziò a scrivere poesie fin dall'infanzia. Negli anni Cinquanta si trasferì a Manhattan, e divenne parte della scena letteraria radicale del West Village, dove conobbe Allen Ginsberg, Jack Kerouac e Gregory Corso. Negli anni Sessanta si spostò a San Francisco, dove avrebbe cresciuto i suoi cinque figli. In Di Prima l'identità "politica", e di scrittrice sovrasta di gran lunga quella etnica; esponente di primo piano della controcultura, antesignana della liberazione sessuale, scriverà molti anni dopo nella sua seconda "autobiografia": "There should, it seemed to me, be no quarrel between these two aims: to have a baby and be a poet"<sup>30</sup>, scelte di vita che si al-

lontanano molto dal modello di famiglia italoamericana. La sua italianità affiora discretamente tra le righe quando, ad esempio, percorrendo le strade del Village e bevendo un espresso, assiste alla lotta fra bande di giovani mafiosi, o pulisce il pesce col coltello in un tenement, si dice grata alla sua "educazione italiana, a Brooklyn, che mi aveva reso familiare col procedimento" come scrisse in *Memorie di una beatnik*<sup>31</sup>. Anche lei adotta la formula del memoir, ma come ben lo definisce Neil Genzlinger nell'obituario sul "New York Times" il suo è una via di mezzo tra un memoir è un romanzo erotico, grazie alle molte pagine sul sesso aggiunte alla biografia su richiesta dell'editore, come ci informa lei stessa. Ma in *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years* (2001) affronta le proprie origini ricostruendo i suoi primi tre decenni di vita; inoltre nelle poesie troviamo più riferimenti all'origine italiana<sup>32</sup>. La sua riflessione "There should, it seemed to me, be no quarrel between these two aims: to have a baby and be a poet" era destinata a divenire uno slogan dei nascenti movimenti femministi.

Ma la memorialistica, come abbiamo accennato, non è che uno dei filoni in cui si sviluppa la scrittura delle donne di origine italiana negli Stati Uniti. Anche se non indenne dal genere, Diane Di Prima raggiunge un pubblico internazionale grazie alle sue poesie e, successivamente alle memorie sul suo passato radicale<sup>33</sup>. In *Memoirs of a Beatnik* del 1969 l'identità etnica compare solo a piccoli flash nel racconto di una vita in cui la controcultura sovrasta ogni altra appartenenza, come ad esempio quando spiega i rapporti di potere e le lotte delle gang nel West Village.

Il Village si era fatto più duro man mano che l'estate finiva. Eravamo in quel periodo, intorno alla metà degli anni cinquanta, in cui gli italiani che vivevano sotto Bleeker Street, erano sempre più incazzati per l'enorme afflusso di "nuovi

*Woman: The New York Years*, New York, Viking, 2001, p. 162. Il primo capitolo è stato pubblicato su "VIA", 1, 2 (1990), pp. 33-47.

31 Diane Di Prima, *Memorie di una beatnik*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2025, pp. 92-93.

32 Neil Genzlinger, *Diane di Prima, Poet of the Beat Era and Beyond, Dies at 86*, "New York Times", 28 ottobre 2020. In *From the Margin* troviamo alcune sue poesie, pp. 151-57.

33 Le memorie sono state pubblicate in *Memoirs of a Beatnik* (1969), tr. it. *Memorie di una beatnik* cit., e *Recollections of My Life as a Woman*, cit. Per le poesie vedi *This Kind of Bird Flies Backward* (1958) - sua prima raccolta, pienamente beat nella forma e nel contenuto -, *Revolutionary Letters* (1971, <https://theanarchistlibrary.org/mirror/d/dd/diane-di-prima-revolutionary-letters.pdf>), una delle sue opere più celebri, poesia radicale e politica in forma epistolare in cui si vedono i legami col nonno anarchico, nonché *Pieces of a Song: Selected Poems* (1990).

res-white-papers-and-books/winwar-frances (ultima consultazione 4.6.2025)

29 A cura di Valentina Fortichiari, che ne ha firmato anche l'introduzione; traduzione di Cristina Podestà e Anna Maria Sanguineti, Vicenza, Neri Pozza, 1996. Si veda anche Caterina Romeo, *Sister Blandina alla Conquista del West*, "TutteStorie", 6 (settembre-novembre 2000), pp. 85-86, e Giovanni Pizzorusso, *Blandina e le sue sorelle. Emigrazione, americanizzazione, modernizzazione: note sul ruolo delle religiose italiane in America*, "Studi Emigrazione", 180 (2010), pp. 974-990.

30 Diane Di Prima, *Recollections of My Life as a*

bohémien” (la parola “beatnik” non era ancora stata coniata), stavano cominciando a fare rappresaglie, con raid e incursioni all’interno di quella che noi consideravamo tradizionalmente la nostra zona: le strade, al Nord di Bleecker Street. A loro scusa bisogna ammettere che li stavamo davvero invadendo, trasferendoci nel loro territorio *en masse*. I giganti del mercato immobiliare avevano aperto molti nuovi appartamenti in Sullivan Street, Thompson Street e così via... nel cuore della comunità italoamericana.

Erano a buon mercato... E nel cuore della Comunità italiana. Nelle loro stanze si ammassavano sbadati i giovani del nuovo Village: ragazzi che indossavano sandali o andavano a piedi nudi, e che a volte portavano monili, o ragazze che amavano truccarsi pesantemente gli occhi e vivevano con un sacco di uomini, finocchi dichiarati, e - il crimine peggiore di tutti per la mentalità del ghetto italiano - coppie di razza diversa.

E prosegue descrivendo la scena di un gruppo di questi giovani che scacciano un mulatto inseguendolo con un tubo di ferro sotto gli occhi indifferenti della polizia: “La polizia era diretta da Tammany Hall, il cuore stesso del Village italiano e quindi tendeva a ignorare le scappatelle della gioventù italiana”<sup>34</sup>.

### 3. NEL CANONE GLOBALE

Donna Leon scavalca brillantemente il Millennio con i suoi polizieschi. Una scrittrice quasi mai menzionata quando si parla di scrittura italoamericana, forse perché ha “rifiutato” almeno due pubblici, quello italiano per la lingua e quello italoamericano per la “location”. La fortunatissima serie del commissario Guido Brunetti non è ambientata nell’Italia della nostalgia degli oriundi, ma nella Venezia contemporanea<sup>35</sup>. Con gli oltre 35 volumi sinora pubblicati in inglese e tradotti in una ventina di lingue straniere, ha ottenuto ovunque grande successo popolare e alcuni contratti per la trasposizione televisiva e cinematografica. Tuttavia non sono mai stati tradotti in italiano per espresso desiderio dell’autrice, che probabilmente così si sente più libera di denunciare gli scandali e la corruzione italiani. La serie inizia con *Death at La Fenice* del 1992 in cui durante una rappresentazione de *La Traviata* alla Fenice di Venezia, un rinomato direttore d’orchestra tedesco viene trovato morto nel suo camerino, avvelenato con il cianuro. Il commissario dovrà districarsi tra le apparenze della società veneziana per scoprire la verità dietro l’omicidio.

Nella serie Leon affronta di volta in volta un tema sociale, come ad esempio nel diciottesimo romanzo, in cui il commissario affronta eventi

legati allo smaltimento illegale di rifiuti tossici in Veneto, un’indagine che unisce ecologia, criminalità organizzata e corruzione industriale. Le truffe nel mondo dell’arte sono il soggetto di *Wilful Behaviour* (2002), dodicesimo romanzo della serie: Brunetti si confronta con il lato oscuro della memoria storica italiana e con le scelte morali compiute nei tempi difficili del secondo dopoguerra. *A Refiner’s Fire* (2024), trentatreesimo romanzo, esplora la violenza giovanile e la manipolazione dell’immagine pubblica<sup>36</sup>.

Via via che ci avviciniamo alla fine del Novecento le pubblicazioni delle scrittrici italoamericane entrano nel mercato editoriale internazionale, ne è un esempio Anna Monardo (1956). Il suo primo romanzo *The Courtyard of Dreams* (Doubleday, 1993, ripubblicato da Bordighera Press nel 2025), ambientato in gran parte nell’Italia meridionale, è stato tradotto in tedesco, norvegese e danese; presentato nella serie di letture Selected Shorts al Symphony Space di New York, nominato al PEN/Hemingway Award e segnalato per i National Book Critics Circle Awards<sup>37</sup>. Il libro narra come due matrimoni siano stati rovinati da questioni legate alla dote e come questo evento abbia influenzato tre generazioni di una famiglia del Sud Italia. Attraverso elementi del folklore calabrese, studi di psicologia e scoperte sull’epigenetica, Monardo racconta vicende che attraversano l’oceano: dalla migrazione dei nonni in una cittadina industriale della Pennsylvania, al vissuto del padre tra Napoli e la California durante la guerra, ai matrimoni familiari - compreso il suo - segnati da un’antica maledizione. La narrazione culmina con un percorso inaspettato che conduce all’adozione di un figlio all’estero. Anche lei ha scritto un memoir: *After Italy: A Family Memoir of Arranged Marriage* (Bordighera Press, 2024).

### 4. LE SCRITTRICI CONTEMPORANEE

All’inizio del nuovo millennio, tirando le fila della vasta produzione letteraria prodotta da generazioni di italiani e italiane negli Stati Uniti, si può affermare che la letteratura delle donne sia perlomeno entrata con successo nel canone della letteratura italoamericana e che alcune siano riuscite grazie all’accademia o al mercato editoriale italiano. Al contrario è difficile seguire le scrittrici delle nuove mobilità nei loro nomadismi sia linguistici che geografici<sup>38</sup>. Le poche che citeremo peraltro, hanno una grande visibilità, anche grazie al web, e sono conosciute da pubblici internazionali: i loro romanzi anche quando parlano di

36 <https://groveatlantic.com/author/donna-leon/> (ultima consultazione 4.6.2025)

37 [www.annamonardo.com](http://www.annamonardo.com).

38 Ringrazio Anthony J. Tamburri per le segnalazioni di alcuni nomi di scrittrici che presento in questa sezione.

34 D. Di Prima, *Memorie*, cit., p. 111.

35 Donna Leon, *Wandering through Life*, New York, Atlantic Monthly Press, 2023.

memorie personali, vengono spesso letti e tradotti in numerose lingue.

Ne è un esempio Claudia Durastanti che ha visto pubblicare e premiare i suoi libri in Italia<sup>39</sup>. Nata Brooklyn, nel 1984, figlia di genitori italiani, ha trascorso l'infanzia tra gli Stati Uniti e la Basilicata, regione d'origine della madre, dove si è trasferita all'età di sei anni dopo la separazione dei genitori. Ora vive e lavora a Londra. Laureata in Antropologia culturale all'Università di Roma nel 2019, con *La straniera* è entrata tra i finalisti del Premio Strega, vincendo il Premio Strega Off. Attualmente collabora con il Salone del libro di Torino ed è tra i cofondatori del Festival of Italian Literature in London.

Juliet Grames, dopo aver frequentato il College a Oxford, si è laureata in Storia alla Columbia University e adesso lavora nel settore editoriale. Nel 2022 ha ricevuto l'Ellery Queen Award dalla Mystery Writers of America per il suo contributo nel campo della narrativa "gialla". I suoi romanzi esplorano temi legati all'identità italiana, alla famiglia e all'immigrazione. Il romanzo d'esordio, *The Seven or Eight Deaths of Stella Fortuna* del 2019, racconta la storia di una calabrese emigrata negli Stati Uniti, dove affronta una serie di eventi tragici e misteriosi. Il libro è stato finalista al New England Book Award e al Connecticut Book Award e ha ricevuto il Premio Cetraro in Italia per il contributo alla letteratura dell'Italia meridionale ed è stato tradotto in nove lingue. Il suo secondo romanzo *The Lost Boy of Santa Chionia* del 2024 è ambientato nella Calabria degli anni sessanta. Inoltre Grames ha pubblicato racconti e saggi su diverse riviste, tra cui "Best American Mystery & Suspense", "Real Simple", "Parade", "Ellery Queen Mystery Magazine" e "The Boston Globe".

Helene Stapinski, nata e cresciuta a Jersey City, ha conseguito una laurea in giornalismo presso la New York University nel 1987 e un Master of Fine Arts alla Columbia University nel 1995. Scrittrice e giornalista nelle sue opere autobiografiche esplora temi di famiglia, identità e giustizia sociale. Nel memoir *Five-Finger Discount: A Crooked Family History* del 2001 Stapinski racconta la storia della propria famiglia, coinvolta in attività criminali e corruzione politica a Jersey City. Il libro è stato adattato in un documentario trasmesso su PBS. In *Baby Plays Around: A Love Affair, with Music* del 2004 narra la propria esperienza come batterista in una rock band a Manhattan, esplorando le sfide personali e professionali affrontate durante quel periodo. Nel 2017, con il romanzo *Murder in Matera: A True Story of Passion, Family, and Forgiveness in Southern Italy*

39 *Un giorno verrò a lanciare sassi alla tua finestra* (Marsilio, 2010): romanzo d'esordio ha vinto il Premio Mondello Giovani e il Premio Castiglione Opera Prima, ed è stato finalista al Premio John Fante Opera Prima.

Stapinski viaggia in Basilicata per indagare su un omicidio del XIX secolo, legato sempre alla storia della propria famiglia.

Patricia Dunn ha conseguito un MFA in scrittura creativa presso la Sarah Lawrence College e ha ricoperto il ruolo di Senior Director del Writing Institute. Attualmente, offre coaching a scrittori emergenti e affermati e insegna workshop di scrittura creativa. È anche cofondatrice e lead instructor dei workshop "Key to the Castle" a Cetara, in Italia, e co-organizzatrice di eventi per il gruppo "Sisters in Crime" in Connecticut. Ha scritto *Last Stop on the 6. An Italian American family Mystery with lots of laughs!* (Bordighera Press, 2021) e *Her Father's Daughter* (Crooked Lane Books, 2023), la cui copertina è stata proiettata sui cartelloni di Times Square assieme agli altri vincitori del premio "2023 Four Seasons Global Book".

Gail Reitano è nata e cresciuta nel New Jersey, si è laureata alla Rutgers University nel 1974, e ha vissuto per dodici anni a Londra prima di trasferirsi a San Francisco<sup>40</sup>. I suoi testi sono apparsi in diverse pubblicazioni, tra cui "Glimmer Train", "Catamaran Literary Reader", *Ovunque Siamo: New Italian American Writing e Songs of Ourselves: America's Interior Landscape*. Il suo lavoro esplora spesso temi legati all'identità, alle radici e alle complessità dell'essere donna all'interno di diversi contesti culturali. *Italian Love Cake* (2021), il suo romanzo d'esordio pubblicato da Bordighera Press la casa editrice del Calandra Institute, racconta la storia di Marie Genovese, una italoamericana di prima generazione durante il periodo della Grande Depressione. Il libro, tradotto anche in francese come *Liberata* nel 2022, è stato presentato come un romanzo "with the realist detail of Sinclair Lewis and the modern, feminist sensibility of Elena Ferrante, *Italian Love Cake* is the account of a woman thwarted in her self-expression and autonomy". Reitano sembra quindi entrare subito nel canone letterario internazionale.

Le scrittrici di libri di cucina sono troppe per menzionarle tutte, cito a mo' di esempio solo Paola Bacchia per il suo blog *Italy on My Mind*, dove racconta il legame tra cibo, memorie familiari e storie personali. Figlia di migranti italiani, Bacchia è cresciuta immersa nella cultura culinaria della sua famiglia. Trascorre gran parte dell'anno in Italia per approfondire le tradizioni gastronomiche della Penisola<sup>41</sup>.

40 [www.gailreitano.com](http://www.gailreitano.com).

41 Vedi *Adriatico* (2018), un viaggio gastronomico lungo la costa adriatica italiana con 80 ricette autentiche e racconti delle tradizioni locali, oppure *Istria* (2021), ricette e storie della penisola istriana, intrecciando influenze italiane, slovene e croate, con ricordi familiari. Cfr. inoltre *Italian Street Food* (2021), una raccolta di ricette e racconti sulla cucina di strada italiana, e *Nonna's Table: One Italian Family's Recipes*,

Molte scrittrici delle nuove mobilità sembrano preferire i blog e i social media per raccontare le loro vite. Alcune, però, pubblicano anche romanzi o memoir imperniati sulle loro esperienze. Alice Carbone Tench è una imprenditrice culinaria e comunicatrice italiana nata ad Avigliana, in Piemonte. Dopo la laurea in Lingue e Letterature Straniere all'Università di Torino, ha lavorato come traduttrice e interprete prima di trasferirsi a Los Angeles nel 2010. Negli Stati Uniti, ha intrapreso una carriera come giornalista per varie testate, tra cui "Vanity Fair", l'agenzia ANSA e "Fine Dining Lovers". Nel 2011 ha avviato il blog *Wonderland Mag* per condividere la propria esperienza americana, che è poi servito da base per il suo primo romanzo pubblicato nel 2015 da Rare Bird Books: *The Sex Girl*. Dal 2013 al 2015 ha condotto il podcast di interviste *Coffee with Alice* e nel 2019 ha lanciato *Instagram to Table*, un progetto multimediale che include blog, conversazioni e intrattenimento, utilizzando il cibo come mezzo per creare comunità e promuovere il benessere personale. Questo percorso l'ha portata a pubblicare nel 2022 *Eating Again: The Recipes That Healed Me*, un memoir culinario che intreccia ricette italiane a base vegetale con racconti personali di guarigione da disturbi alimentari e dipendenze.

## 5. CONCLUSIONI

Uno sguardo d'insieme, seppur ovviamente non esaustivo, alla produzione letteraria consente di notare che fino alla soglia del nuovo millennio era ancora sottolineata la caratteristica etnica, come testimoniano i titoli delle opere pubblicate, che spesso sono anche denunce e indicano il disagio e la voglia di uscire allo scoperto, quasi segni di una letteratura militante, come rivela un montaggio di titoli:

*From the Margin, Claiming a Tradition, The Voices We Carry, Breaking Open: Reflections on Italian American Women's Writing, Breaking the Silence for Italian-American Women: Maligned and Stereotyped, red, a little white, a lot of green on a field of pink: a controversial design for an Italian component of a multicultural canon for the United States, Is There a Renaissance in Italian American Literature? Si Si and We Are All in Together*<sup>42</sup>.

*Shared with Love* (2024), oltre 60 ricette della nonna Livia arricchite da storie nostalgiche e fotografie, per celebrare il calore della cucina domestica.

42 Lucia Chiavola Birnbaum, *red, a little white, a lot of green on a field of pink: a controversial design for an Italian component of a multicultural canon for the United States*, in A.J. Tamburri, Paolo A. Giordano e F.L. Gardaphè, *From the Margin* cit., pp. 282-293; Daniela Gioseffi, *Pioneering Italian American Culture*, New York, Bordighera Press, 2013.

Negli anni Duemila si può affermare sia crollato lo stigma antintellettuale che toccava gli italoamericani, almeno da parte di alcuni editori. Mentre la nuova generazione di scrittrici italoamericane è libera di avvalersi degli antenati come fonti, ma non più come modelli.

Riprendendo la questione posta più sopra, relativa al pubblico della nuova letteratura italoamericana, ci sembra di cogliere che i libri di fine Millennio non possano più rientrare nella categoria dei *minority writings* ma, avendo contribuito a smantellare lo stereotipo di una monolitica *white ethnicity*, presentino uno dei tanti tasselli che compongono il mosaico americano.

Nel terzo millennio, almeno per quello che riguarda gli Stati Uniti, il canone italoamericano, ormai non più separato da barriere di genere, sembra destinato a confluire nel mainstream delle letterature globali ibride, passo già anticipato da Helen Barolini<sup>43</sup>, come fa notare Margherita Ganeri quando si riferisce al:

pionierismo istintivo dell'inventrice di *Umbertina*, alla sua abilità nel cogliere lo spirito del tempo in anticipo e con lungimirante chiarezza, nei prossimi anni si farà sempre più strada l'ipotesi che la letteratura italoamericana, come fenomeno collettivo, si sia conclusa con gli esponenti della terza o, al più, della quarta generazione successive alla cosiddetta grande migrazione di fine Ottocento.

Non mancano, ne mancheranno in futuro, singoli autori migranti che manterranno individualmente i tratti di una doppia identità culturale; ma come fenomeno di gruppo e quindi come *label* istituzionale, la produzione anfibia verrà sempre più considerata una reliquia del passato<sup>44</sup>.

43 Helen Barolini, *A Circular Journey*, New York, Fordham University Press, 2006; Ead., *Chiaroscuro: Essays of Identity*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

44 Margherita Ganeri, *La fine della letteratura italoamericana in Helen Barolini*, "Italian Canadiana", XXIV (2010), pp. 89-98.

Emilia Perassi

TEJER MEMORIAS DEL ORIGEN:  
UNA CONVERSACIÓN CON SANDRA LORENZANO



Sandra Lorenzano es una destacada intelectual, escritora y poeta argentino-mexicana cuya obra se caracteriza por el cruce de lenguajes, territorios y sensibilidades. Hija de un padre italiano y de una madre rusa, nacida en Buenos Aires y exiliada en México durante la dictadura militar argentina, ha hecho del desplazamiento una forma de pensamiento y de vida. Su obra – que atraviesa la poesía, la narrativa y el ensayo – nace de esa experiencia de desarraigo y reencuentro, de esa tensión entre pertenencia y extranjería que define su identidad “argen-mex”. En su escritura, el exilio no es solo una circunstancia histórica: es una manera de mirar el mundo, una ética del movimiento y de la memoria. Su trayectoria refleja un constante tránsito entre territorios, lenguas y disciplinas. Escritora, ensayista, poeta y crítica cultural, Lorenzano ha sabido construir una obra que desborda las fronteras del género literario para convertirse en una forma de indagación sobre la experiencia contemporánea: el cuerpo, la memoria, el lenguaje y el lugar de la mujer en la cultura.

En sus ensayos, entre ellos *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (Mención Especial del Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas, Universidad Autónoma Metropolitana 2001) y *Herida fecunda* (Premio Málaga de Ensayo, Páginas de Espuma 2024), Lorenzano explora las heridas que deja la violencia política, pero también las formas de resiliencia que el arte y la palabra hacen posibles. Su pensamiento se nutre del feminismo, de la reflexión sobre la memoria y de una profunda conciencia del cuerpo como archivo del tiempo y de la historia.

Como poeta, ha publicado libros de una sensibilidad intensa y contenida – *Vestigios* (Pre-Textos 2010), *Herencia* (Vaso Roto Ediciones 2019) y *Abismos, quise decir* (Premio Clemencia Isaura de Poesía, Círculo de Poesía -Literal Publishing 2023) – donde la palabra se vuelve refugio y testimonio. Sus poemas reconstruyen, desde los fragmentos, una geografía afectiva del exilio: la casa perdida, las voces de los ausentes, el pulso de lo

que sobrevive a la intemperie.

Su narrativa, desplegada en novelas como *Saudades* (finalista del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, Fondo de Cultura Económica, FCE 2007), *Fuga en mí menor* (Tusquets 2012), *La estirpe del silencio* (Seix Barral 2012) y *El día que no fue* (Alfaguara 2019), prolonga esa indagación sobre la identidad, la memoria y la transmisión. En ellas, la historia individual se entreteje con la historia colectiva, y la ficción se convierte en un espacio de verdad emocional.

Traducida al inglés y al italiano, Sandra Lorenzano es una figura esencial del pensamiento y la literatura latinoamericanos contemporáneos. Su voz – crítica y poética, lúcida y compasiva – encarna la travesía del exilio como destino creador: una voz que escribe desde la frontera donde la palabra se convierte en hogar.

Sueles definirte “argenmex”, instalando la temática del exilio como marca de tu geografía identitaria. Sin embargo, a partir de tu apellido (o mejor, de tus apellidos: Lorenzano Schiffrin) y a través de tu literatura sabemos que el exilio que te llevó desde Argentina a México es el último de una serie reiterada que caracteriza tu genealogía familiar. De hecho, Italia y Rusia anteceden Argentina y México. ¿Puedes contarnos estos orígenes?

Desde que empecé a pensar en mi propio exilio – quizás haya sido desde el momento mismo en que tuvimos que dejar Argentina – tuve conciencia de las marcas que compartía con los abuelos o bisabuelos: la distancia, las despedidas, el desarraigo, la voluntad de ser parte del nuevo lugar, la nostalgia. Siempre me impresionó saber que ellos nunca habían regresado a su tierra. Me da una tristeza enorme ese corte tan brutal con sus raíces.

La familia “rusa” (hoy son ucranianos de Odessa y bielorrusos de Minsk), mi familia materna, llegó a la Argentina en 1909 y en 1913, respectivamente. Mi abuela Raquel (Luisa) Paley,

era una bebé de nueve meses al llegar. Todos sus hermanos (5 mujeres y 3 hombres) nacieron en Buenos Aires. Eran comunistas y judíos, y habían huido de Rusia por la terrible represión contra ambos grupos. Llegaron a vivir al Once en Buenos Aires, donde el bisabuelo - el “abuelito León”, en la memoria de los Lorenzano - puso uno de los restaurantes más famosos entre la comunidad judía: el “Internacional Paley”. Mi madre contaba siempre que ahí se juntaban los intelectuales y actores judíos a beber, a charlar, a cantar. Mi hermano Pablo y yo conocimos al bisabuelo y lo adorábamos, entre otras cosas porque en el hotel que tenía en Mar del Plata (frente al lugar donde se suicidó Alfonsina Storni) nos preparaba un café con leche “especial”, con medialunas.

Mi abuelo Roberto Schifrin era parte de una familia de músicos. Su padre era director de coros y a cada uno de sus hijas e hijos le enseñó a tocar un instrumento. Creo que todos nacieron en Minsk, pero no sé si alguna de las hermanas menores nació ya en Argentina. Todos entraron a tocar en alguna orquesta, incluidas las mujeres. Mi abuelo, cellista, y su hermano Luis, padre del gran músico Lalo Schifrin, formaron parte de la orquesta del Teatro Colón.

Mi madre y su hermano crecieron frente al Colón. Ella amaba a su padre y sobre todo amaba acompañarlo a los ensayos de la orquesta.

La familia italiana viene del norte y del sur (quizás lo que más me ha llamado la atención es cómo se sorprendían en Italia cuando yo decía eso). La familia del norte, la de mi abuela paterna, venía de Génova. El Nonno Gioachino Ferro fue cónsul italiano en La Pampa, tenía una fábrica de soda y le gustaba la ópera, que escuchaba todos los fines de semana. La Nonna se llamaba Ida Rivara, y todos sus hijos nacieron en Argentina: entre la mayor, Teresita, y la menor, mi abuela Pampita, había más de 20 años. Cinco mujeres y un solo varón, el “Nene”, médico, que murió muy joven.

Los Laurenzano venían de Caloveto en Calabria. El Nonno se llamaba Cesare, como mi papá, y la Nonna, Teresa Sposada. Eran muy pobres y migraron primero a Brasil y luego a Argentina. Todos sus hijos nacieron en América. A algunos los inscribieron con el apellido original; a otros, el registro civil lo cambió por Lorenzano. Mi abuelo, Serafín Lorenzano, fue uno de los tres que inscritos con esa versión del apellido. Su padre era albañil y analfabeta y su orgullo era haber sido el primero de la familia que estudió: se recibió de médico, y amaba su profesión y a su mujer, mi abuela, que era maestra de primaria. Recién casados se instalaron en Trenque Lauquen, en la provincia de Buenos Aires y ahí tuvieron a sus dos hijos: mi papá, César Julio, y siete años después al tío Luis, Luisito. Cuya historia cuento un poco en *El día que no fue*; especialmente la historia de su mujer, Rina Menna, desaparecida por la dictadura, y de mis tres primos queridos Ernesto, Esteban y Pablito.

He escrito mucho, de distintas formas, sobre la familia. Sobre todo, de mis abuelos. Todos los sábados de mi infancia llegaban los cuatro a nuestra casa en Talar de Pacheco, un suburbio más bien pobre del Gran Buenos Aires, a unos 20 minutos del Tigre (mi verdadero paisaje infantil). Era una reunión siempre amigable en la que se hablaba de actualidad, de política, de cine, de libros, de viejas o nuevas historias familiares. Me encantaba quedarme cerca escuchándolos. Cada tanto se armaba alguna discusión, usualmente por política.

¿Qué recuerdos tienes de la relación entre los orígenes italianos y los rusos? ¿Son recuerdos que entran en tensión o que se armonizan?

Son recuerdos totalmente armónicos. Tanto mamá como papá tenían una buena relación con sus padres y nos contaban las historias familiares (¡tengo cientos de ellas en la memoria!) con muchísimo cariño.

Y por supuesto no era raro para nosotros, los hijos, saber sobre esas raíces diferentes. La mayor parte de mis compañeritos de primaria - en la escuela pública de ese suburbio de clase media baja - tenían uno o más abuelos extranjeros. Aunque me fascinaron desde siempre las historias de los inmigrantes, mi conciencia real de lo que significaba la “extranjería” nació con mi propio exilio.

Fuga en mí menor es, hasta ahora, la obra que más se hunde en paisajes italianos. ¿Qué país quisiste que emergiera?

No lo tengo claro; nunca me he hecho esa pregunta. La historia surgió porque quería escribir sobre la creación: ¿de dónde viene el deseo de “crear”? Leo, el músico protagonista, era un pretexto. Durante la escritura, la historia fue tomando otros caminos. La historia no tiene nada que ver con mi familia, es una historia inventada totalmente. Yo acababa de estar en Italia, pasando un par de meses maravillosos, en un país que me es familiar y ajeno a la vez, y quería recuperar esa parte de mi propia geografía. Pero era menos el paisaje de las historias familiares, que el que me habían enseñado la literatura y el cine. Mi primer amor cinematográfico fue el neorrealismo, y uno de los más recientes *El sol del futuro* de Nanni Moretti; lloré frente a la pantalla grande con ese cierre al ritmo de Franco Battiato, [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_bvEDhnK4o](https://www.youtube.com/watch?v=d_bvEDhnK4o).

Algo similar me pasa con la literatura y por eso seguramente hay tanto Pavese en la novela. ¿Tiene eso que ver con mis raíces? Seguramente, pero no lo tengo demasiado pensado.

Sí cuando escribo directamente sobre mi familia. En realidad, no siento que *Fuga en mí menor* tenga que ver con mi historia familiar. Sí con mi amor por Italia. Es un homenaje a la Italia de los partisanos, de Rocco y sus hermanos, de

Vittorio de Sica y Natalia Ginzburg. Y claro, también de mis padres y abuelos.

En la novela, el relato surge a partir de una foto borrosa: la foto del padre de Leo. Su búsqueda se enfrenta continuamente con la mudéz provocada por el dolor (la separación del padre, la muerte de la madre). ¿Por qué es tan difícil reencontrarse con los orígenes?

Nunca lo había pensado así antes de escribir la novela. Aunque quizás de alguna manera ya aparece como algo intuido en *Saudades*. Siempre me ha llamado la atención el modo en que, a pesar de las anécdotas que forman parte de las charlas familiares, se han callado tantos detalles de la llegada de nuestros abuelos y bisabuelos, de sus vidas antes de la salida de sus lugares de origen. Sí la pobreza, sí los pogroms, pero poco más. ¿Tenían vergüenza de sus propias historias? ¿Tenían miedo de contarlas? Decimos con orgullo que todos quisieron que sus hijos fueran “argentinos”, pero ese deseo se basó en el silenciamiento de todo lo anterior. ¿Sabes que lo pensé recién cuando leí un artículo de Beatriz Sarlo sobre el tema? ¡Es verdad! La mayor parte de ellos no transmitió su lengua, no volvió a su tierra, hablaban poco y nada del pasado. Daniel Moyano con *Historias de navíos y borrascas* nos recordó que nuestro exilio repetía el de nuestros abuelos, pero en sentido contrario. En el caso del exilio mexicano, no es exactamente así, pero sí revivió (o quizás creó) la sensación de extrañeza, extrañamiento, extranjería, que vivieron seguramente quienes llegaron a la Argentina en la tercera clase de los barcos.

Siempre pienso que alguien debería haberles preguntado y haber grabado sus respuestas. Aunque lo más probable es que se hubieran negado a recordar.

Recordar es triste: esa idea tal vez sea la herencia que me llegó. Re-cordis, volver a pasar por el corazón. He escrito mucho sobre eso; en especial en *La estirpe del silencio*. Y he contado la frase de Mariana, mi hija, cuando era chiquita y no quería hablar por teléfono con sus abuelos: “Es que si hablo con ellos me da tristeza”. Lo mismo me pasa hoy. Hablo poco por teléfono a Buenos Aires, y sin embargo todo lo que escribo es para re-cordarlos, para recuperarlos.

A quienes me preguntan por qué no escribo más cosas con humor, siendo que en la vida cotidiana suelo tener bastante, me cuesta explicarles que la escritura me melancoliza porque, hable de lo que hable, es siempre volver “allá”, a esa herida fundacional. Aunque, como cuento en *Herida fecunda*, no esté demasiado segura de que esa herida sea el momento del exilio; hay momentos de quiebre (de fractura) anteriores a 1976. Mi padre preso por “zurdo” en el 68, la muerte de una hermanita recién nacida en el 69... algo empezó entonces a resquebrajarse.

En tu obra, siempre hay algo traumático que se vincula con los orígenes. ¿Por qué?

El haber tenido que migrar de sus lugares de origen, que exiliarse de su tierra, vuelve -desde mi mirada- a mis abuelos y bisabuelos seres que cargan dolores nunca compartidos. A pesar de haber estado agradecidos siempre con el país que los acogió, que les permitió hacer una vida y criar a sus hijos, imagino esa herida, esa fractura, esa “lastimadura”, en lo más profundo de cada uno de ellos.

Mi mamá contaba que su abuelo León, del que hablé más arriba, cuando se juntaba con sus amigos judíos rusos en su restaurante y se emborrachaban con vodka, primero cantaban y bailaban, y luego lloraban por la patria perdida. Ese vodka era el equivalente de las llamadas por teléfono que no queremos hacer ni Mariana ni yo a Buenos Aires.

Y hay algo más: la certeza de que esa nunca será tu vida. Aun cuando ames tu vida actual (tú sabes bien lo que yo quiero mi vida en México) hay una pérdida profunda: la vida de todos los tuyos sigue adelante sin ti, y la tuya sin ellos. Imagino otra vida: todos juntos, viviendo en la misma ciudad, visitándonos, charlando, celebrando juntos los cumpleaños. Siempre me ha dolido el haberles impedido a mis padres, especialmente a mi madre tener a Mariana cerca (y a ella tener cerca a sus abuelos, claro). Le robé a mamá una vida más feliz. La vida del regreso a Argentina fue para ella mucho peor que la vida en México. Tú conoces la historia de mi hermana; ese fue el verdadero quiebre de la vida de mi madre, y yo me alejé, y al alejarme, alejé a Mariana.

Preguntabas por el origen de ese algo “traumático”. Me parece que me excedí en la respuesta, ¿no?

Pero como estoy en un avión, después de haber leído un libro maravilloso y con ganas de charlar con vos, te cuento algo más: en Middlebury di parte de mi curso sobre autoficción y volví a pensar que uno de mis proyectos literarios latinoamericanos favoritos es el de Eduardo Halfon. Tal vez yo debería dejar de resistirme y permitirme hacer como él y escribir siempre “el mismo libro” (que nunca es el mismo, lo sabemos).

¿Te reconoces en la memoria de la migración italiana a la Argentina tan como se ha contado a partir de Syria Poletti y a través, por ejemplo, de María Teresa Andruetto o Graciela Batticuore?

¡Sin duda me reconozco! Sobre todo, con la obra de Tere Andruetto, por su grado de complejidad, de profundidad... me conmueve enormemente. Tere, Sylvia Molloy, Cristina Peri-Rossi... a veces Italia, a veces la tradición judía, el exilio republicano español... Pero también las migra-

ciones más pobres de la Argentina: el libro de Cristian Alarcón, *El tercer jardín*, es una joya en este sentido. ¿Te acuerdas cuando preguntaba en todas las librerías de Buenos Aires si tenían libros sobre las migraciones internas y me respondían que “Fulanito algo tiene sobre las villas miserias” o cosas por el estilo? En Middlebury pusieron una película argentina sobre un abuelo y su nieta que migran desde el campo paraguayo a Bs. As. Se llama “Guaraní”, muy conmovedora.

En realidad, me reconozco en todas las memorias de las migraciones. Sigo armando una biblioteca con textos de creación que recuperan -en general desde la primera persona- historias de migraciones, de exilios, de desplazamientos en el mundo. Busco todo el tiempo novelas vinculadas a estos temas, de hombres y de mujeres. Y me acuer-

do de la frase del peruano Miguel Ángel Zapata, «Yo vivo donde me ha tocado escribir».

¿Los relatos de la migración histórica desde Italia a Argentina pueden servir, en tu opinión, para entender las migraciones contemporáneas?

Pueden servir para generar empatía con los migrantes contemporáneos, y eso es fundamental para entender. Entender desde el afecto, más que desde la razón. Esa es la magia de los relatos (literarios, fílmicos o como sean): ayudarnos a sentir lo que otras personas están sintiendo.

Esa identificación con las personas migrantes ayudaría a disminuir la xenofobia y el rechazo, estoy segura.

Irina Bajini

“LA ISLA PARA MÍ SIEMPRE HA SIDO UN PUERTO...”

LA SCELTA CUBANA DI GRAZIELLA POGOLOTTI



Cuánto sufrí al saber la bárbara conducta de esas fieras españolas que abusando de su fuerza condujeron a débiles mujeres, todas delicadas y distinguidas señoras, a una cárcel inmunda. Yo he seguido paso a paso tu martirio, mi pobre amiga...

Lettera di Amalia Simoni<sup>1</sup>  
a Gabriela Varona 1897

1. UN'ISOLA SENZA ITALIANI?

Verrebbe la tentazione di rispondere di sì, sorridendo al paradosso di un'isola distrattamente “scoperta” da un navigatore genovese, mirabilmente descritta da uno storico lombardo<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Amalia Simoni Argilagos (Puerto Príncipe 1842-L'Avana 1918), figlia di un facoltoso medico di origine toscana, apicoltore, omeopata e occultista, fu una fervente *mambisa* che lottò per l'indipendenza di Cuba, affrontando il carcere e l'esilio negli Stati Uniti e in Messico. Talentuoso soprano e vedova inconsolabile dell'eroico patriota camagüeyano Ignacio Agramonte, caduto in battaglia nel 1873, fondò a Mérida, nell'esilio messicano, il primo conservatorio di canto lirico e corale femminile. Tornata in Patria a conclusione della guerra, si oppose tenacemente all'ingerenza degli Stati Uniti nelle vicende politiche cubane. Di lei, come possibile autrice di origine italiana, restano purtroppo solo alcune lettere e una poesia. Cfr. Roberto Méndez Martínez y Ana María Pérez Pino, *Amalia Simoni: una vida oculta*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

<sup>2</sup> Cuba fu punto di partenza dei nuovi viaggi di scoperta e conquista diretti verso sud-ovest e i suoi indigeni vennero impiegati dai coloni come manodopera servile nello sfruttamento delle risorse agricole e aurifere dell'isola. Come sottolineato da Laura Gaffuri e Marino Zabbia (*I primi racconti del “nuovo mondo”: Cristoforo Colombo e Pietro Martire d'Anghiera*, in *Cuba e Italia/ Italia y Cuba: incontri e nuove identità (secoli XV-XXI)*, Torino, OTTO editore, 2023, pp. 45-77) e Maria Matilde Benzoni (*Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2012), il nesso tra

abilmente fortificata da un ingegnere romagnolo<sup>3</sup>, eppure oggi popolata soltanto da 4.000 italiani iscritti all'A.I.R.E. (su una popolazione di circa 10 milioni). È opinione diffusa che insieme a Cristoforo Colombo e ai conquistatori spagnoli fossero arrivati subito a Cuba - il toponimo indigeno<sup>4</sup> sostituì molto presto l'ispanico Juana scelto dal navigatore in onore al figlio dei Re Cattolici - i primi italiani: marinai, soldati e soprattutto mis-

conversione universale e sottomissione sottende l'intera opera storica di Pietro Martire, impegnato a riferire sugli aspetti naturalistici e antropologici del “nuovo mondo” in adesione all'obiettivo di “rigenerazione” religiosa dei suoi abitanti sotteso al programma espansionistico spagnolo. Già nel 1495, infatti, in una lunga lettera al cardinale Bernardino de Carvajal, Pietro Martire si faceva portavoce dell'esperienza colombiana attingendo a piene mani al vocabolario del “meraviglioso” (cfr. Emilia Perassi, *Il meraviglioso e la retorica “de lo indecible” in Hernán Cortés e Bernal Díaz del Castillo*, “Studi di letteratura ispanoamericana”, 21, 1990, pp. 7-26) e riferendo di “un territorio abbondante di isole e di fiumi, alcuni freddi, altri caldissimi, i più di acqua dolce, altri di sapore diverso, di pesci, di conchiglie, di tartarughe marine, di mari torbidi e di altri paludosi” (cit. in Giuseppe Bellini, *Colombo nell'opera di Pietro Martire*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione l'Italia e Napoli. Atti del Convegno di Napoli*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 19-43).

<sup>3</sup> Il riferimento è a Giovan Battista Antonelli, nato a Gatteo di Romagna nel 1550, alunno di Nicolò Tartaglia, architetto specialista in fortificazioni. Lavorò agli ordini di Filippo II di Spagna e giunse a Cuba nel 1587 per progettare le fortezze del Morro e della Punta a difesa della città dell'Avana. Cfr. Olimpia Niglio, *Geometry and Genius loci: Battista Antonelli's Fortifications in Havana*, “Nexus Network Journal”, 16, 3 (2014), pp. 723-735, e anche il sito web dedicato alla sua famiglia: <https://www.storiadegliantonelli.com/>.

<sup>4</sup> Cfr. José Juan Arrom, *El nombre de Cuba: sus vicisitudes y su primitivo significado*, in *Estudios de lexicología antillana*, 2ª edición, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000, pp. 5-18.

sionari, anche se dei loro nomi non sembra esservi traccia. È così, in ogni caso, che nel corso dell'ultimo secolo hanno ripetuto diversi storici cubani e italiani<sup>5</sup>, ispirandosi con certezza allo studio pionieristico realizzato dall'etnologo Fernando Ortiz (definito dal coetaneo Juan Marinello come "el tercer Descubridor de Cuba" dopo Colombo e Humboldt), che nel 1917 scriveva: "En la historia de Cuba, en sus linajes y entre sus pobladores, han figurado no pocos hijos de Italia. Lo atestiguan numerosos apellidos italianos que se han incorporado a nuestras crónicas públicas y familiares"<sup>6</sup>.

Mentre l'origine italiana di Mantua - località all'estremo occidentale dell'isola che sarebbe stata fondata da marinai provenienti da Genova e Venezia agli albori del XVII secolo - è quanto mai dubbia<sup>7</sup>, a metà del XIX secolo è certo che a Cuba vi fosse ormai una piccola e spesso agiata colonia italiana di architetti, ingegneri, medici, artisti, commercianti e imprenditori come, esuli politici come Antonio Meucci. Fin dai primi dell'Ottocento, infatti, le autorità coloniali avevano mandato segnali di apertura e accoglienza in funzione del cosiddetto "blanqueamiento" della popolazione, che prevedeva un'iniezione di nuovo sangue europeo e asiatico<sup>8</sup>. E così gli italiani - grazie

anche al grande amore dei cubani per l'opera e il bel canto<sup>9</sup> - godevano di un indiscusso prestigio e una volta nell'isola costituivano relazioni familiari spesso ma non esclusivamente endogamiche<sup>10</sup>.

Nel già citato studio, Fernando Ortiz insiste molto sulla partecipazione italiana al processo indipendentista cubano nella seconda metà dell'Ottocento, riferendo di molti *mambises* italiani morti per difendere la causa, da Juan Bautista Spotorno - che divenne presidente della Camera dei Rappresentanti e della Repubblica in armi - al brillante e facoltoso avvocato e docente universitario Orestes Ferrara y Marino, che arrivò a ricoprire la carica di Presidente della Camera dei Deputati. Vi furono però anche italiani "normali", che cercarono di mantenersi neutrali rispetto alla lotta di indipendenza cubana ricevendo più danni che benefici, tanto dal vedersi nella necessità di creare nel 1884 una Società di Mutuo Soccorso. Come sottolinea e documenta in tempi più recenti lo storico italiano Francesco Tamburini<sup>11</sup>,

Cuba non rappresentò mai una meta ambita per l'emigrante italiano e non poteva essere diversamente a causa della crisi politico-economica in cui versava l'Isola e tutto l'impero spagnolo in via di dissoluzione [...] Inoltre Madrid cercava di favorire l'immigrazione nell'Isola dei soli

5 Cfr. Enrique Pertierra Serra, *Italianos por la libertad de Cuba*, La Habana, Editorial José Martí, 2000; José Pablo Guadarrama, recensione a Fernando Ortiz, *Italia y Cuba*, "Cultura Latinoamericana", 22, 2 (2015), pp. 233-244; Laura Gaffuri, Sergio Guerra Vilaboy e Andrea Trisciuglio, a cura di, *Cuba e Italia/ Italia y Cuba: incontri e nuove identità (secoli XV-XXI)*, Torino, OTTO editore, 2023. Il contributo più importante resta quello di un erudito ingegnere, Domenico Capolongo, che dal 2002 al 2009 ha pubblicato otto volumi su *Emigrazione e presenza italiana a Cuba* (Roccarainola, Circolo Culturale Duns Scotto).

6 Fernando Ortiz, *Italia y Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1998, p. 52. Va segnalato che questo agile studio venne preceduto da *Las simpatías de Italia* (1905) e *Los mambises italianos* (1909), entrambi dedicati al ruolo degli italiani nell'indipendenza di Cuba durante la Guerra dei Dieci Anni (1868-1878) e soprattutto nella fase finale del conflitto, dal 1895 al 1898.

7 Cfr. Il saggio di Enrique Pertierra Serra, *Mantua en Cuba: tras la historia y la leyenda*, Pinar del Río, Ediciones Loynaz, 2005, confutato da Domenico Capolongo. La tesi di quest'ultimo - che il toponimo sia in realtà di origine indigena arauaca e che nessun brigantino italiano, e men che meno mantovano, sia mai naufragato in quella zona - è stata per altro confermata da due illustri studiosi cubani: lo storico Oscar Zanetti Lecuona e il linguista Sergio Valdés Bernal, come riferito da Sergio Guerra Vilaboy (*Cuba-Italia, estado de la investigación*, in L. Gaffuri, S. Guerra Vilaboy e A. Trisciuglio, *Cuba e Italia* cit., pp. 24-26).

8 Da notare che i cinesi, per lo più impiegati nelle piantagioni e assimilabili per condizione agli schiavi ed ex schiavi cubani, venivano considerati bianchi. Cfr.

José Baltar Rodríguez, *Los chinos de Cuba: apuntes etnográficos*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 1997.

9 Cfr. Enrique Río Prado, *Pasión cubana por Giuseppe Verdi. La obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial*, La Habana, Ediciones Unión, 2001; Irina Bajini, *Mefistófeles en el escenario cubano del siglo XIX: un caso de manipulación del canon operístico*, in Susanna Regazzoni, a cura di, *Alma cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006, pp. 81-98.

10 "Una pequeña parte de los italianos inmigrantes arribados a Cuba eran hombres que contrajeron nupcias con mujeres blancas pertenecientes a las capas populares. Dentro de los casos hallados figuran apellidos como Onis, Facciolo, Garcini, Berani y Piemarin. Existen evidencias del matrimonio entablado entre Luis Onis y Lanza, natural de la Isla de Cerdeña, de oficio mayordomo de ingenio con Rosa de Lima [...] Nos encontramos en presencia de una joven que no ostenta el calificativo de Doña, lo que hace suponer que pertenece a las capas populares y que no es blanca, demostrándose la interracialidad existente". Cfr. Leidy Abreu García, *Italianos en Cuba en el siglo XIX: relaciones familiares y vínculos con la sociedad colonial*, in L. Gaffuri, S. Guerra Vilaboy e A. Trisciuglio, *Cuba e Italia* cit., pp. 413-432.

11 Francesco Tamburini, *La colonia italiana di Cuba (1884-1902)*, in Associazione di studi extraeuropei, *Africana. Miscellanea di studi extraeuropei*, Pisa, ETS, 1999, pp. 135-148.

*peninsulares* spagnoli a discapito dell’immigrazione straniera, nel tentativo anche di contrastare l’indipendentismo cubano. Ma, nonostante ciò, visse e si sviluppò nell’Isola una piccola comunità di italiani, che si amalgamò per lo più con la popolazione locale sino a perdere la propria identità nazionale od abbandonò l’Isola per le sue difficili e problematiche vicende politiche.

2. DALLE ALPI AI CARAIBI: LA FORTUNATA EMIGRAZIONE DI DINO POGOLOTTI

Sempre secondo Tamburini<sup>12</sup>, la mancanza di veri e propri imprenditori, salvo poche ed isolate eccezioni, emigrazione clandestina, alti tassi di analfabetismo ed indigenza, furono in ultima analisi i tratti essenziali dell’emigrazione e della colonia italiana a Cuba agli albori del XX secolo. Tuttavia, nonostante la desolante situazione in cui versava il paese alla fine del conflitto, c’era chi fantasticava di incanalare nell’isola l’emigrazione italiana dagli Stati Uniti<sup>13</sup>, alla quale sarebbe seguita l’esportazione di prodotti, l’apertura di banche e lo stabilimento di una linea di navigazione dall’Italia. Si faceva interprete di questo progetto un lungo e singolare articolo pubblicato dal periodico in lingua italiana “L’Italo-Americano” di New Orleans e riproposto dal “Corriere della sera” in Italia<sup>14</sup>. “L’Italo-Americano” ammetteva che gli italiani emigrati a Cuba e Portorico erano pochi, ma ipotizzava che nel giro di dieci anni ve ne sarebbero stati centomila<sup>15</sup>.

L’evidente successo migratorio del piemontese Dino Pogolotti risulta in questo senso esemplare ed è stata ben raccontata in libri, film e spet-

12 Ibid.

13 Ibid.

14 La situazione geografica favoriva certamente un eventuale attività di propaganda politica sulle Americhe da parte del governo italiano. Fu così che L’Avana si convertì negli anni ‘30 in un centro d’irradiazione delle idee fasciste provenienti da Roma. Cfr. Alberto Consuegra Sanfiel, *Cuba, La Isla del rayo verde en la dinámica de las relaciones exteriores de Italia. De la marcha sobre Roma a la Segunda Guerra Mundial*, “Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas”, 25 (2020), <https://doi.org/10.6018/nav.434311>; Alberto Consuegra Sanfiel, *Cuba: el Diario de La Marina, los “misioneros de Mussolini” y la intelectualidad cubana proitaliana durante el segundo conflicto italo-abisinio (1935-1936)*, “Memoria y Sociedad”, 18, 36 (2014), pp. 14-28.

15 “Sino al 1931, secondo stime del censo cubano, vivevano a Cuba circa mille italiani, ma nel giro di poco questo numero si assottiglierà raggiungendo negli anni ‘40 le 400 unità. Questa drastica riduzione si dovette probabilmente al raffreddamento delle relazioni tra i due Paesi alla vigilia del secondo conflitto mondiale, fino alla dichiarazione di guerra di Cuba all’Italia, che avvenne l’11 dicembre 1941” (F. Tamburini, *La colonia italiana di Cuba* cit., p. 140).

tacoli teatrali<sup>16</sup> oltre che dalla nipote Graziella<sup>17</sup>.

Dino era nato a Giaveno nel 1879. Figlio di un modesto panettiere, era emigrato molto presto a New York facendo la gavetta come cameriere e facchino. Avendo però studiato in seminario da bambino, aveva una buona cultura che gli permise di entrare in casa di una ricca famiglia americana come maestro di francese e latino. La vita ebbe una svolta quando sposò la sua alunna Grace Joyce, grazie alla quale diventò segretario del console americano a Cuba. Trasferitosi nell’isola, a guerra terminata investì ingenti somme di denaro in grandi appezzamenti di terreno a ovest dell’Avana.

Il governo della giovane Repubblica era alle prese con un grave problema abitativo derivante dalla migrazione in città di folle di contadini impoveriti, e fu così che nel 1910 l’emigrato piemontese ottenne l’appalto per la costruzione di un nucleo di case a schiera, semplici ma dignitose, che presto si configurò come il primo quartiere operaio di Cuba e di tutta l’America latina, con oltre un migliaio di appartamenti, un cinema, l’acquedotto, la stazione ferroviaria, il bar dedicato a Torino, il negozio di alimentari. Il rione, all’interno del municipio di Marianao, prese inizialmente il nome di Redención e accolse da subito un’alta concentrazione di *tabaqueros* di ritorno dalla Florida<sup>18</sup>.

16 Luca Esposito e Renzo Sicco, *Nato per volare. Il lungo viaggio e le ingegnose avventure di Domenico Pogolotti, detto Dino*, Torino, Angolo Manzoni editore, 2006; Acela Caner e Margherita D’Amico, *Dino Pogolotti. Un piemontese all’Avana - Un piemontés en la Habana*, Torino, Blu edizioni, 2015; Enrique A. Lacoste Prince, *Pogolotti, una famiglia, un quartiere, una storia*, Coazze, Echos Edizioni, 2023, e soprattutto il bellissimo documentario di Enrica Viola, *Mi Pogolotti querido*, 2010.

17 Cfr. Graziella Pogolotti (2022), *Los pogolottinos* 03/06, “Cubadebate”, <http://www.cubadebate.cu/opinion/2022/03/06/los-pogolottinos/> [30/08/2025], in cui l’autrice, con il consueto acume, mette il dito nella piaga, sottolineando che “durante la República neocolonial, por causas objetivas y subjetivas, se profundizó el legado racista derivado de la trata infame y de la economía de plantación. En nombre de su supuesto modelo civilizatorio se reafirmaron prejuicios y estereotipos. Poco a poco, el entorno de Pogolotti se rodeó de un aura asociada a la mala vida. Debería convocar a un análisis por parte de los historiadores una singular coincidencia. Pogolotti nació en 1912, año de la brutal masacre contra los independentistas de color. No existe registro estadístico del número de víctimas, que no murieron en combate. Fueron asesinados. Muchos aparecieron ahorcados, sobre todo en las provincias orientales del país”.

18 Nel XIX secolo l’emigrazione cubana nel sud della Florida - spesso per motivi politici - era stata fondamentalmente operaia, soprattutto di tabaccaj, nel senso di fabbricanti di sigari, categoria molto combat-

Qualche anno prima era nato Marcelo (L'Avana 1902 - 1988), l'unico figlio della coppia, che lasciò presto Cuba e la casa paterna per l'Europa, iniziò gli studi artistici in Italia e una volta a New York abbandonò la Facoltà di Ingegneria rinunciando a un impiego sicuro presso uno zio. Il suo sogno era di diventare pittore e perciò si trasferì a Parigi, dove si legò con successo al futurismo e alle avanguardie<sup>19</sup>, senza mai perdere i rapporti artistici con la terra in cui era nato<sup>20</sup>.

Il rapporto col padre non fu mai buono. "Nacido en cuna de oro, privilegiado con esmerada educación", riassumerà la figlia Graziella molti anni più tardi<sup>21</sup>, "lo dejó todo para hacerse artista, ateo, profesar ideas marxistas y, para colmo, casarse con una judía". A 36 anni, tuttavia, nel pieno dell'attività creativa ma afflitto da cecità progressiva e difficoltà economiche, sconvolto dallo scoppio del conflitto bellico e preoccupato per le persecuzioni razziali, decise di mettere al sicuro la famiglia tornando nella Cuba natale. Di fatto ci tornò da emigrante - non certo dal padre che nel frattempo era tornato a Giaveno ed era morto nel 1932 - e all'Avana scelse di vivere quasi sempre, dedicandosi alla narrazione, alla saggistica e alla critica d'arte<sup>22</sup>.

## 2. LA SCELTA DELLA "DOCTORA"

A rigor di logica, è solo lei, Graziella - l'ultima dei Pogolotti - a poter essere definita scrittrice

tiva, organizzata e colta (cfr. Araceli Tinajero, *El lector de tabaquería: Historia de una tradición cubana*, Madrid, Verbum, 2013).

19 Cfr. *Marcelo Pogolotti un aventurero de la modernidad*, Regione Piemonte, LiberLab, 1971; Israel Castellanos, *Marcelo Pogolotti y el futurismo italiano*, "ArtNexus", 56 (2005), <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6323e390cc21cf7c09f179/56/marcelo-pogolotti-and-italian-futurism> [27/08/2025]; Franca Varallo, *Marcelo Pogolotti, un artista tra Europa e Americhe*, in L. Gaffuri, S. Guerra Vilaboy e A. Trisciunglio, *Italia e Cuba* cit., pp. 495-515.

20 "Como espectador excepcional de las transformaciones de la vida moderna, al igual que otros artistas e intelectuales cubanos, vivió largos periodos fuera, aunque siempre se sintió enraizado en Cuba. La mayor parte de sus creaciones pictóricas fueron realizadas en Italia y París. Sin embargo, el conjunto de sus obras despiden los aromas identitarios de nuestra Isla" (Jorge Mata, *Marcelo Pogolotti: el empeño de ser cubano*, "Diario de Cuba", 13 maggio 2018, [https://diariodecuba.com/cultura/1526072980\\_39279.html](https://diariodecuba.com/cultura/1526072980_39279.html) [06/09/2025]).

21 Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy*, La Habana, Unión, p. 33.

22 Cfr. *Marcelo Pogolotti, Segundo remanso, nivala seguida de tres cuentos*, La Habana, 1949; *Época y Conciencia*, La Habana, Editorial Los Insurgentes, 1961; *El caserón del cerro*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961; *El camino del arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1985; *Del barro y las voces*, La Habana, UNEAC, 1985.

cubana di origine italiana; e ciò senza nulla togliere ad Alba de Céspedes, la cui vicenda anagrafica e biografica - che non ne inficia il dichiarato amore per la terra dell'avo paterno - si potrebbe considerare, *strictu sensu*, agli antipodi<sup>23</sup>.

Graziella nasce a Parigi il 24 gennaio 1932 da madre russa, passa la prima infanzia a Giaveno e a sette anni sbarca a Cuba dove mette salde radici: impara lo spagnolo alla perfezione, si laurea in Lettere e Filosofia, si diploma come giornalista, trova impiego alla Biblioteca Nazionale José Martí, insegna all'università dell'Avana e all'Istituto Superior de Arte, entra nel consiglio editoriale di diverse riviste e giornali sia popolari che accademici esercitando la critica letteraria, difende il processo rivoluzionario con passione, partecipa con impegno al dibattito culturale, ama e studia il teatro facendo lunghe ricerche sul campo, pubblica diversi saggi e un libro di memorie<sup>24</sup>. Presidente della Fondazione Alejo Carpentier, ha ricevuto importantissimi riconoscimenti, tra cui, nel 2005, il Premio Nazionale di Letteratura e, nel 2021, l'onoreficienza all'ordine di José Martí. Ciononostante, come sottolinea la poetessa cubana Nancy Morejón,

Reflexionar, enseñar, examinar nuestras raíces,

23 Nipote di uno dei Padri della Patria, Carlos Manuel de Céspedes (Bayamo 1819 - Sierra Maestra 1974), e figlia di un prestigioso politico e diplomatico cubano, Carlos de Céspedes y Quesada (New York 1871- L'Avana 1933), Alba nacque a Roma nel 1911 e alla fine degli anni '60 si trasferì a Parigi - scegliendo di pubblicare direttamente in francese - dove morì nel 1997. È certo che questa scrittrice viaggiò spesso a Cuba, dedicandole un libro autobiografico rimasto incompiuto, *Con grande amore*, meticolosamente studiato da Cristina Storini e pubblicato nel 2011 nei Meridiani Mondadori, a cur di Marina Zancan, e anche a Cuba (La Habana, Unión, 2010). Cfr. Alessandra Riccio, *Con grande amore*, "Belfagor", 67, 6 (2012), pp. 713-720; Yleidis Gonzalez, *Alba de Céspedes en Cuba. Itinerarios de la memoria narrada*, Leiden, Almenara, 2021; Cecilia Spaziani, «Con gran amor» di Alba de Céspedes. *Storie di un romanzo incompiuto*, Roma, Perrone, 2024.

24 Vedi: *Examen de conciencia*, La Habana, Unión, 1965; *Teatro y Revolución*, La Habana, Letras Cubanas, 1975; *El camino de los Maestros*, La Habana, Letras Cubanas, 1976; *Portocarrero, estudio crítico*, La Habana-Leipzig, Letras Cubanas, 1987; *Oficio de leer*, La Habana, Letras Cubanas, 1989; *Materia y Memoria, ensayo sobre Wilfredo Lam*, La Habana, editorial José Martí, 1997; *Carlos Enriquez*, La Habana, Letras Cubanas, 2001; *Experiencia de la Crítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2003; *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Letras Cubanas, 2006; *El ojo de Alejo*, La Habana, Letras Cubanas, 2007; *El rasguño en la piedra* (2011); *Dinosauria soy*, La Habana, Unión, 2012; *En busca del unicornio*, La Habana, Unión, 2015; *Pensar para hacer. Cultura y sociedad en Cuba*, La Habana, Ocean Sur, 2018.

fueron acciones que nunca lograron encerrarla en la célebre torre de marfil, sino que la pusieron al frente de esa noble armada teatral que echó su suerte con los pobres de la tierra<sup>25</sup>.

Graziella segue le orme del padre artista, insomma, salvo che per l'attività artistica:

Recuerdo las clases de dibujo en la escuela y la maestra reprochándome que yo dibujara mal. Me decía: «¿Pero cómo es posible si tu padre es pintor?». A mí aquello me irritaba, sentía una especie de sombra pesando sobre mí, en definitiva, él era pintor, pero yo dibujaba muy mal. También en la Universidad me vi precisada a luchar contra esa imagen primera que tenía todo el mundo de la hija de fulano. Era como si me estuvieran quitando espacio para mi propia identidad, mi identidad como persona<sup>26</sup>.

Del resto anche lei come il genitore, minuta, “bicho raro, la niña de las gafas y las trenzas, la joven que conservaba rasgos pueriles y tenía aspiraciones intelectuales”<sup>27</sup> e soprattutto “tímida y atrocamente vulnerable”<sup>28</sup>, è costretta ad affrontare presto il calvario della cecità. Norberto Codina, direttore della rivista “La Gaceta de Cuba”, a proposito dei suoi scritti evidenzia che

constituyen expresión de una voz duradera donde se complementa la experiencia del testimonio palpitante del devenir cotidiano con el ejercicio de la cátedra antidogmática y descolonizadora; atenta a la apropiación creativa del legado universal y de la tradición nacional, en las decisivas prácticas políticas, económicas, sociales y culturales que le han tocado como hija de su época<sup>29</sup>.

In mancanza di un'opera narrativa vera e propria, il libro più intimo e deliziosamente aneddotico, ironico, sensibile e umanamente “martiano” di Graziella Pogolotti è *Dinosauria soy*<sup>30</sup>, il cui

25 Nancy Morejón, *Graziella Pogolotti entre los sueños y las algas*, “Granma”, 24 gennaio 2021, <https://www.granma.cu/opinion/2021-01-24/graziella-pogolotti-entre-los-suenos-y-las-algas-24-01-2021-22-01-24> [30/08/2025].

26 Juventud Rebelde, *El afamado pintor Marcelo Pogolotti vuelve desde el recuerdo de su hija*, domingo 15 abril 2007, <https://www.juventudrebelde.cu/index.php/cultura/2007-04-15/el-afamado-pintor-marcelo-pogolotti-vuelve-desde-el-recuerdo-de-su-hija> [03/09/2025].

27 G. Pogolotti, *Dinosauria soy* cit., p. 295.

28 Ibid., p. 98.

29 Norberto Codina, *Una criolla llamada Graziella Pogolotti Jacobson*, “La Jiribilla”, 24 gennaio 2022, <https://www.lajiribilla.cu/una-criolla-llamada-graziella-pogolotti-jacobson/> [10/09/2025].

30 Un plauso speciale va a Luisa Campuzano e

ironico titolo è motivato dal suo sentirsi minacciata dalla corruzione rampante e da una lacerante perdita dei valori etici. Non la consola, infatti,

saber que se trata de una creciente enfermedad planetaria, agravada por la lucha entre *losers* y *winners*. Aquí y allá, es una sanguijuela que succiona las fibras más íntimas del orden social. Percibo en todas partes una marea negra asfixiante, anuncio de la derrota del ser humano con alegre aceptación de lo inevitable, obnubilado por la posesión gozosa de las migajas del presente<sup>31</sup>.

Nessuna nostalgia, però: “Combray no existe”<sup>32</sup>, e la doctora Pogolotti (così la chiamano tutti con spontanea deferenza) - anche se avida lettrice di *feuilleton* e fedele spettatrice di telenovelas - contiene l'emozione, non si piange addosso, rifugge da qualsivoglia compiacimento narcisistico, anche perché la memoria è soltanto

un banco de arena formado por las aguas del mar y, a la vez, corroído por ellas, donde se depositan objetos insólitos, efímeras medusas, despojos de naufragios, botellas abandonadas por los paseantes<sup>33</sup>.

L'autrice sceglie invece di ripercorre la propria vita con studiata *simplicitas*, in un susseguirsi di capitoli (ma sarebbe meglio definirli “punte”)<sup>34</sup> dai titoli a volte poetici, a tratti colti, spesso popolari, ma sempre evocativi: “Giaveno no es Combray”, “Mambrú se va a la guerra”, “Fabricio en Waterloo”, “Los escritores y artistas en el tiempo de la calabaza”, “El largo viaje hacia la sombra” ...

Allo scoppio della guerra la bimba Graziella è costretta a lasciare la casa piemontese della zia e gli amichetti di scuola. Lo fa a malincuore, perché

A pesar de la aguda conciencia de mi fealdad, conquistaba afectos. Mi italiano depurado contrastaba con las asperezas del habla común, teñida de piamontés. En la palabra residía mi carta de triunfo [...] Algo exuberante, ejercía mi liderazgo sobre mis compañeritas de escuela<sup>34</sup>.

Ricongiungersi con i genitori attraversando la frontiera significa, in quel momento, precipitare in un abisso senza fondo:

Caía en un mundo ajeno, difícil de descifrar.

Margarita Mateo, colleghe e amiche, che l'autrice ringrazia per averla spronata a scrivere di sé.

31 Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy*, p. 290-291.

32 Ibid., p. 12.

33 Ibid., p. 288-289.

34 Ibid., p. 285.

Aplastante, la timidez me convirtió en un animal huraño y, a la vez, hambriento de afectos [...] Por extranjera no me concedieron el premio de fin de curso. Había nacido en París, y un pasaporte, una hoja con foto y cuño seco, me reconocía como ciudadana de Cuba, un lugar desconocido [...] Era una emigrante, como el niño de Edmundo de Amicis que atraviesa el Atlántico”<sup>35</sup>.

Eppure l’impatto notturno con L’Avana, “mientras brillaba en el horizonte silencioso el arco del Malecón, concha protectora, resplandeciente, con todas sus luces encendidas”<sup>36</sup> viene evocato con lo stupore di una bambina che affronta con entusiasmo la sfida di quel nuovo mondo terribilmente rumoroso:

Al desembarcar por primera vez en el puerto de La Habana, niña todavía, recibí el impacto estridente de la bulla. En la minúscula calle Peña Pobre, a un costado de la ciudad vieja, entre pregones de ambulantes, vocerío del vecindario, estruendo de la radio y de los acontecimientos, me fui impregnando de ese universo hostil. Atrapada en las redes de un país y de una cultura, creció mi voluntad de participar en un proyecto de transformación humana y social<sup>37</sup>.

Dunque subito l’intuizione, che nel tempo si fa scelta di appartenenza, che l’isola non sia - a differenza che per la madre Sonia abituata all’infinita solitudine della steppa russa<sup>38</sup> o per il Virgilio Piñera de *La isla en peso*<sup>39</sup> - un luogo maledettamente circondato dall’acqua da cui non poter fuggire, bensì “un lugar privilegiado para el encuentro y el intercambio” dove il mare è “un camino de idas y vueltas”<sup>40</sup>

E poi arriva la Rivoluzione, a cui le si dedica con anima e corpo, e sulla quale torna anche alla fine del libro, ma senza derive dogmatiche né tentazioni revisioniste:

La Revolución no me entregó bienes materiales, Todo lo contrario. Me fui despojando de cuanto

35 Ibid., pp. 12-13.

36 Ibid., p. 12.

37 Ibid., p. 288.

38 Ibid., p. 271.

39 Il poeta cubano Virgilio Piñera (Cárdenas 1912 - L’Avana 1979) pubblicava nel 1943 un lungo poema in versi liberi, il cui proverbiale *incipit* allude all’insularità come limitazione della libertà, come metaforico carcere da cui evadere risulta impossibile: “La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café. / Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer / hubiera podido dormir a pierna suelta [...]” (<https://archive.org/details/la-isla-en-peso/page/n3/mode/2up>, p. 4).

40 Ibid., p. 271.

mis mayores acumularon. Abandoné un espléndido apartamento [...] La Revolución me ofreció la posibilidad de participar en la construcción de un país. Y no me arrepiento de haber optado por los riesgos y el sacrificio. Cada pequeña victoria me deparó instantes de incomparable felicidad<sup>41</sup>.

[...]

Las fisuras abiertas por la crisis de los noventa aceleraron la aparición de insuficiencias latentes. El pragmatismo, simplificado a través de las correas de transmisión, redujo a un débil trasfondo retórico la presencia tangible de las ideas rectoras<sup>42</sup>.

E infine la serena conclusione che

Guardando mi ego en el armario, ajena a las tentaciones del poder, apresada en la insaciable curiosidad por el acontecer del mundo, comprendo ahora que mi desafío primordial ha constituido en preservar mi libertad interior,preciado bien que nadie puede arrebatarme<sup>43</sup>

[...]

En el tozudo empeño por comprender divago, medito, escucho a los escasos visitantes, mis mediadores en un mundo donde, poco a poco, desporendniéndome de las ataduras, voy dejando de estar<sup>44</sup>.

### 3 E DULCIS IN FUNDO, GIANNINA, O DEL TRADURRE CON LA TESTA E IL CUORE

*Dinosauria soy*, dunque, è un libro di profonda levità che si presta a essere letto tutto d’un fiato ma su cui poi conviene tornare - sorprendente rapsodia di aneddoti preziosi e originali - alla scoperta di un luogo, un oggetto, un sapore, un essere umano.

Sì, soprattutto di un essere umano. Perché se emoziona la semplicità dell’autrice quando scrive della sua serena scelta di appartenere a un luogo (“Nací en París, crecí en La Habana, en una ciudad que ahora me pertenece, entre sus olores su humedad, la violencia del calor y el impeturbable rumor del mar, eterno y cambiante”<sup>45</sup>), intenerisce il bisogno di affetto della “doctora” Pogolotti, maldestramente celato dietro la maschera di “puerco espín intratable, el enanito regañón de Blancanieves”<sup>46</sup>, ma evidente nei due capitoli intitolati *De amicitia*.

Ed è proprio lì, nel secondo - dedicato agli incontri importanti della sua vita adulta - che fa capolino la figura di Giannina Bertarelli (Milano 1921 - L’Avana 1994), una giornalista italiana che

41 Ibid., p. 288.

42 Ibid., p. 294.

43 Ibid., p. 284.

44 Ibid., p. 295.

45 Ibid., p. 8.

46 Ibid., p. 211.

era approdata a Cuba un po' per caso qualche anno prima della Rivoluzione, salvo poi scegliere di restarvi - valido ponte culturale tra due mondi nella temperie della Guerra Fredda - impegnandosi nella diffusione della letteratura italiana e francese attraverso le sue traduzioni in spagnolo, come ampliamento riferito da Yleidis González<sup>47</sup> e in precedenza segnalato da Luisa Campuzano ed evocato dalla stessa Pogolotti<sup>48</sup>.

L'amicizia tra le due donne si consolidò attraverso la collaborazione editoriale, fino all'edizione cubana delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, che uscì nel 1981 e fu la loro ultima e fortunata impresa traduttiva e critica. Dalle pagine di *Dinosauria soy*, però, traspare soprattutto l'affetto: Graziella e Giannina, in fondo sono due coetanee nate in Italia settentrionale, “polentone” insomma, segnate dal trauma della guerra, antifasciste e rivoluzionarie, ribelli, anticonformiste, che condividono una scelta adulta di appartenenza non solo a un luogo ma a una lingua percepita come “patria” in senso pessoano.

Cuando a Giannina y él [Enrique Collado] nació la pequeña Adriana, sentí que habían colmado mi carencia de vida familiar.

La evocación de tantos que permanecen como sombras en mi memoria, me trae al recuerdo un dibujo hecho por la pequeña Adriana. En la sala de su casa aparecen los habituales contertulios. En un extremo, firmemente asentado en una imponente butaca amarillo-rojo, Alejo Carpentier parece presidir la reunión <sup>49</sup>.

Un caso a parte fu invece la lunga gestazione del romanzo postumo di Alba de Céspedes a cui si è già alluso, di cui si auspicava l'uscita in contemporanea in Italia e a Cuba con la traduzione della Bertarelli, e che implicò un'intensa corrispondenza fra le due sotto l'amorevole sguardo mediatore di Graziella.

In conclusione, come scrive Danilo Rebecchini,

il processo della traduzione è un fuoco acceso che fa cambiar forma alle parole, che le trasforma da ghiaccio cristallino in neve che si scioglie [...]. Da qui lo statuto ambivalente delle traduzioni nella nostra storia culturale: disdegnate dagli autori, ma apprezzate dai lettori; denigrate dai critici, ma adorate dagli editori; e al tempo

stesso odiate e amate dagli stessi traduttori, che sono i primi ad esser consapevoli delle perdite inflitte all'autore, ma anche i più grati, perché in esse intravedono il miraggio della creazione<sup>50</sup>.

In questo senso non vi è dubbio che il nome di Giannina possa essere aggiunto a quello di Graziella e riconosciuta a tutti gli effetti come traduttrice-autrice particolarmente coraggiosa per la sua peculiarità di intellettuale migrante. Il riscatto delle donne traduttrici, infatti, sottolinea Yleidis González,

sigue siendo una tarea de rigor para las ciencias sociales, en particular, para los estudios literarios que desde hace algunas décadas miran con atención el rol femenino en la cultura del siglo XX. Como metodología establecida por varias estudiosas italianas, la biografía intelectual ha hecho posible un “redescubrimiento social” de personalidades literarias silenciadas, como Fausta Cialente, Alba de Céspedes, Paola Masino y Gianna Manzini, que a su vez ha generado una difusión mayor de sus obras y un despertar de la crítica<sup>51</sup>.

Anche lei, Giannina Bertini, oggi si autodefinirebbe una “dinosauria”, di quelle che non si accontentano di un sinonimo, che si addormentano su un vocabolario monolingue, che si dannano su una virgola insieme a un'amica che condivide la loro stessa passione, alla ricerca della parola giusta o dell'adeguato silenzio.

Anche questa è felicità. Una felicità che esiste, come ci ricorda la piccola e immensa Pogolotti, “siempre que seamos capaces de reconocerla y capturarla en el irrepitible presente de su aparición súbita para conservarla en el recuerdo con la tibieza de sus cenizas todavía ardientes”<sup>52</sup>.

47 Giannina Bertarelli, *una italiana que traducía en La Habana. Reflexiones sobre vida y obra*, “Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción”, 13, 2 (2020), pp. 300-318.

48 Graziella Pogolotti, *Órbita de Virgilio*, “La Jiribilla”, 2012, <https://www.rebelion.org/noticia.php?id=142900>; *Más sobre el ICL y sus traductores. Giannina, persona, contextos*, “Revolución y Cultura”, 1, (2018), pp. 24-25.

49 G. Pogolotti, *Dinosauria soy* cit., p. 280.

50 *Il traduttore come autore*, “Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria”, 1 (2016), pp. 257-263.

51 Giannina Bertarelli cit., pp. 315-316.

52 G. Pogolotti, *Dinosauria soy* cit., p. 286.

## ENTRE ITALIA Y VENEZUELA: HOGARES Y MARES DE GINA SARACENI



## 1. UN PERFIL DE LITERATA Y POETA

Hablar de una poeta no es tarea sencilla, sino que, de por sí, ya es un reto. Mucho más complicado es el desafío cuando esta misma poeta, además, es crítica literaria, ensayista, docente y traductora. Es como acercarse a un pensamiento que vive en distintos registros del lenguaje, a una sensibilidad que se despliega entre la creación y el análisis, entre lo íntimo y lo académico. Reflexionar acerca de una poeta-literata es enfrentarse a un doble espejo: uno que revela el mundo desde la emoción y otro que lo disecciona con lucidez. Es una conversación donde las respuestas pueden venir envueltas en imágenes, en referencias, en pausas llenas de sentido. Y, a veces, la respuesta más precisa es la que no se dice del todo, la que solo se insinúa. A diferencia de otros discursos, la poesía no siempre se deja traducir en palabras claras, directas o lógicas. Lo poético habita en los márgenes del lenguaje, en lo sugerido, en lo que se intuye más que en lo que se explica. Por eso, enfrentarse a un discurso acerca de una poeta es entrar en un terreno donde la lógica científica a veces se queda corta. Una poeta no responde a preguntas; elige palabras. No explica; sugiere. Su modo de pensar está profundamente ligado a la imagen, al ritmo, a una relación íntima con el lenguaje que desborda la función informativa.

Comentar la labor de una literata es un desafío de escucha. Porque no se trata solo de descifrar a una escritora, sino a alguien que habita el lenguaje desde múltiples orillas: como lectora atenta, como crítica lúcida, como pensadora de la palabra. Es alguien que no solo escribe libros, sino que también piensa sobre lo que escriben los demás, que analiza estructuras, que interroga sentidos, que duda incluso del lenguaje con el que habla.

La figura representada en las pocas líneas de arriba es Gina Alessandra Saraceni, poeta, ensayista, traductora y profesora universitaria ítalo-venezolana, hija de padres italianos que emigraron de Lanciano (Italia) a Caracas (Venezuela) en los

años cincuenta. Estudió Letras en la Universidad de Bolonia (1990) y más adelante obtuvo una maestría (1994) y un doctorado en Literatura Latinoamericana (2001) en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, donde fue profesora durante más de veinte años. Desde 2016 vive en Colombia, donde trabaja como profesora en el Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá. También es profesora adjunta de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, y especialista en teoría crítica y literaria, literatura latinoamericana (siglos XX y XXI), poesía venezolana, narrativas vegetales y animales, ficciones de pertenencia y migración, estudios en los que ha profundizado gracias a las numerosas estancias como profesora invitada y que ha presentado en diversas conferencias internacionales alrededor del mundo.

Escritora y poeta prolífica y constante, además de coordinar números de revistas<sup>1</sup> y de redactar cuantiosos artículos<sup>2</sup>, la labor autorial de Gina

1 *Miradas peregrinas, escrituras errantes. Viaje, cultura e identidad en América Latina*, "Revista Estudios", 16 (2001).

2 *Petropoetry as Edaphology: Crude Materials and Subsoil Energies in Venezuelan Poetry*, "Environmental Humanities", 17, 1 (2025), pp. 254-267; *Orphan in My Own Blood: Yolanda Pantin's Country*, "Literature and Arts of the Americas", 54 (2021), pp. 180-186; *Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en Las horas claras de Jacqueline Goldberg*, "Kipus, Revista andina de Letras y estudios culturales", 48 (2020), pp. 26-46; *Los caballos del hambre: la muerte de la belleza en Igor Barreto*, "Revista Documentos Lingüísticos y Literarios", 36 (2018), pp. 19-30; *El ronco clamor. Reflexiones sobre Partitura de la cigarra de Eugenio Montejo*, "Revista Aleph", 182 (2017), pp. 47-56; *De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto y memoria en la obra de Igor Barreto)*, "El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana", III, 4 (2017), pp. 21-48; *La inmensa arrechera de Miyó Vestriini. Notas sobre una lengua vulgar*, "Vulgaridad Capital. Políticas de lo vulgar y desafíos del 'buen gu-

Saraceni - que se mueve en un espacio temporal de más de tres décadas (1994-2025) - destaca también por la escritura de ensayos críticos de amplio reconocimiento<sup>3</sup>. Sin embargo, en su bibliografía

sto' en América Latina", al cuidado de Javier Guerrero, 57 (2016), pp. 101-119; *La última línea. Isla y desvanecimiento*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 780 (2015), pp. 37-46; *Los sonidos de la arrechera. Reflexiones en torno a una lengua vulgar*, "Andex. Revista de Estudios literarios y culturales", 1, 1 (2014), pp. 28-43; *Flujos y contraflujos. Breve aproximación a la poesía venezolana actual*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 753 (enero-abril de 2013), pp. 49-56; *La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua*, "Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios", 20 (2013), pp. 163-79; *La voz antigua. Ecos y resonancias del italiano en la literatura latinoamericana*, "Atenea", 507 (2013), pp. 79-93; *La pertenencia rota. Viaje y regreso en Matilde Sánchez*, "Caracol. Revista do programa de pos-graduacao em lingua espanhola e Literaturas Espanhola e Hispanoamericana", 3 (2012), pp. 28-45; *La herencia dispersa en un relato de Matilde Sánchez*, "Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios", 19 (2011), pp. 79-93; *Estados del cuerpo y de la lengua: Los malestares de Miyo Vestri*, "Revista Estudios", 17, 34 (2009), pp. 377-400; *De la sangre a la carne: comunidades, alianzas, parentescos en la frontera*, "Revista mexicana de literatura contemporánea", 41 (2009), pp. 35-48; *El malestar de la escritura: notas sobre Tununa Mercado*, "Núcleo, Revista de la Escuela Idiomas Modernos", 23 (2006), pp. 211-225; *Desarraigos de la morada. Notas sobre Sergio Chejfec, Roberto Raschella y Tununa Mercado*, "Travel Narratives from Columbus to New Age", 3, 1 (2005), pp. 141-152; Ead., Los estallidos del pasado en *En estado de memoria* de Tununa Mercado, "Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria", 10 (2002), pp. 149-161; *La lengua del desarraigo. Identidad y memoria en las novelas de Roberto Raschella*, "Estudios, Revista de Investigaciones literarias y culturales", 16, 8 (2000), pp. 199-220; Ead., *Composición y descomposición de un lugar: travesía y grafía del paisaje llanero en La Historia Indiana de Nicolás Federman*, "Actual", 41 (1999), pp. 167-190; *Las fatigas de la fotografía en el espacio americano. Desconciertos y desaciertos de un fotógrafo húngaro en el trópico*, "Actualidades", 8 (1998), pp. 35-52; *Sitios de pernocta y lugares de descanso en la Venezuela del siglo XIX. Impresiones de una viajera francesa (1878-1881)*, "Actualidades", 7 (1998), pp. 39-56; *Hacia una revisión crítica de problemas y tópicos coloniales*, "Estudios. Revista de Investigaciones Literarias", 6 (1995), pp. 105-115; *El rol de la escritura y la escritura de un rol en la Historia Indiana de Nicolás Federman*, "Estudios. Revista de Investigaciones Literarias", 2, 3 (1994), pp. 39-62.

3 *Materias del inframundo: magma y energía en la poesía venezolana*, en *Paisajes del subsuelo: configuraciones, narrativas y espacios en la cultura del petróleo*, al cuidado de Manuel Silva-Ferrer, Berlín, De Gruyter Bill, 2025, pp. 158-194; *Pelea de gallos: arqueología de la masculinidad animal*, en *Drag Kings: Archeología de masculinidades espectaculares en Latinx América*, al cuidado de Nathalie Bouzaglo y Javier Guerrero, Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2025, pp. 206-230; *Sea of the Tropics: Caribbean Scenes in*

personal predominan los libros de poesía *Entre objetos respirando*<sup>4</sup> (Concurso de Poesía "Víctor José Cedillo", 1995), *Salobre*<sup>5</sup> (Biental de Coro "Elías David Curiel", mención Poesía 2001), *Casa de pisar duro*<sup>6</sup> (XI Concurso Transgénico de la Fundación para la Cultura urbana, 2011) y *Lugares abandonados. Antología personal*<sup>7</sup>. Su poemario más reciente

*Travel Narratives*, en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Nineteenth-Century Latin America*, al cuidado de Agnes Lugo-Ortiz y Graciela Montald, London, Routledge Press, 2024, pp. 188-201; Miguel Gomes, Antonio López Ortega, Gina Saraceni, *Las zonas del canto*, en *Rasgos comunes. Antología de poesía venezolana del siglo XX*, al cuidado de Idd., Valencia, Pre-Textos, 2019, pp. 9-32; *Las orilla del sonido. El oído inconforme de Fabio Morábito*, en *Oficios del nómada: Fabio Morábito ante la crítica*, al cuidado de Tamara R. Willson y Sara Pollack, México, UNAM, 2016, pp. 105-130; *Anatomías de asfalto. Apuntes sobre una micropolíticas de las carreras en la Venezuela Bolivariana*, en *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela bolivariana*, al cuidado de Luis Duno, Caracas, Editorial Equinoccio, 2015, pp. 219-232; *El oído indócil. Estados de escucha en la poesía venezolana contemporánea*, en *El tránsito vacilante. Miradas sobre la cultura venezolana contemporánea*, al cuidado de Patricia Valladares Ruíz y Leonora Simonovis, Amsterdam/NuevaYork, Editions Rodopi, 2013, pp. 39-54; *Ruidos de la experiencia. Estados de escucha en la poesía venezolana contemporánea*, en *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*, al cuidado de Mónica Marinone y Gabriela Tineo, Mar del Plata, EUEDEM, 2013, pp. 55-71; *Las demoras de la memoria (Pérdida y ausencia en las primeras ficciones de Sergio Chejfec)*, en *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, al cuidado de Dianna C. Niebylski, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012, pp. 1-16; *Genealogía de un rostro (Legados de la memoria en El día más blanco de Raúl Zurita)*, en *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina*, al cuidado de Mónica Marinone y Gabriela Tineo, Mar del Plata, Estanislao Balder, 2007, pp. 159-77; *Escrituras en tránsito: viajeros europeos en el siglo XIX*, en *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, al cuidado de Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas, Fundación Bigott, 2006, pp. 249-268; *Desigualdades en las zonas de contacto. Espacios de llegada y representación de lo moderno en la mirada del viajero europeo en Venezuela*, en *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930*, al cuidado de Lulu Giménez Saldivia, Caracas, CELARG/CAF, 1997, pp. 44-51.

4 *Entre objetos respirando*, Caracas, Editorial Eclepsidra, 1997.

5 *Salobre*, Coro (Venezuela), Casa de la Poesía de Falcón, 2004.

6 *Casa de pisar duro*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2012.

7 *Lugares abandonados. Antología personal*, Medellín, Editorial EAFIT, 2018.

te, *Adriático*<sup>8</sup>, profundiza en los temas del mar, la migración y la memoria, y establece un diálogo entre sus raíces italianas y su identidad venezolana. Sobresalen asimismo los libros de crítica *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura contemporánea*<sup>9</sup>; *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*<sup>10</sup>; *La llegada inconclusa. Tránsito y desembarco de tres viajeros británicos en La Guaira (1830-1871)*<sup>11</sup> y *Pensamiento de Antonio José de Sucre (Gran Mariscal de Ayacucho)*<sup>12</sup>. Es autora de las antologías poéticas *En-obra. Antología de la poesía venezolana contemporánea (1983-2008)*<sup>13</sup> y de *El verde más oculto. Antología poética de Fabio Morábito*<sup>14</sup>, así como coautora, junto con Antonio López Ortega y Miguel Gomes de *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX*<sup>15</sup>. Además de su obra creativa, Saraceni ha traducido al español a la poeta italiana Alda Merini<sup>16</sup>, y al italiano a los autores venezolanos Rafael Cadenas<sup>17</sup> y Yolanda Pantin<sup>18</sup>.

Como puede advertirse en los títulos de la mayoría de sus obras, en su escritura confluyen las voces de dos mundos, los paisajes interiores de quien ha crecido entre culturas, idiomas y geografías dispares. Esta autora ítalo-venezolana, con la sensibilidad de una poeta, la profundidad de una literata y la precisión de una traductora ha sabido convertir su experiencia transnacional en un ejercicio constante de creación y reconstrucción. Su

8 *Adriático*, Bogotá, Editorial de la Universidad Javeriana, 2021; *Adriatico*, trad. it. de Silvio Mignano, Miami, Alliteration, 2022.

9 *Soberanía del defecto (Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea)*, Caracas, Equinoccio, 2008.

10 *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo Editoria, 2008.

11 *La llegada inconclusa. Tránsito y desembarco de tres viajeros británicos en La Guaira (1830-1871)*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.

12 *Pensamiento de Antonio José de Sucre (Gran Mariscal de Ayacucho)*, Caracas, Alfadil Editores, 1995.

13 *En-obra. Antología de la poesía venezolana contemporánea (1983-2008)*, Caracas, Equinoccio, 2008.

14 *El verde más oculto. Antología poética de Fabio Morábito*, selección y estudio introductorio, Caracas, Editorial La Nave Va, 2002.

15 Antonio López Ortega, Miguel Gomes, Gina Saraceni, *Rasgos comunes. Antología de poesía venezolana del siglo XX*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2019.

16 Alda Merini, *Poemas*, Caracas, Ediciones Angria, 2000.

17 Rafael Cadenas, *Un'isola e altre poesie*, Roma, Ponte Sisto, 2007.

18 Yolanda Pantin, *I bassi sentimenti*, Roma, Ponte Sisto, 2008.

obra es un testimonio íntimo y al mismo tiempo universal, donde los hogares de Italia y Venezuela no son solo espacios físicos, sino también territorios emocionales desde los cuales su palabra se expande. Así, cada texto se convierte en una travesía, en un acto de permanencia en medio del vaivén de los mares y las memorias compartidas, recordándonos que la literatura es también un modo de habitar el mundo.

Este artículo se propone explorar cómo los hogares y los mares - reales y metafóricos - atraviesan la obra de la autora, funcionando como escenarios fundamentales de su memoria, su sentido de pertenencia y su creación literaria. A través del análisis de estos dos ejes espaciales, se examina cómo la experiencia de habitar geografías múltiples - Italia y Venezuela, en particular - se traduce en una escritura que oscila entre el arraigo y el desplazamiento, entre la intimidad del hogar y la vastedad del mar. El estudio busca así iluminar de qué manera estos espacios no solo configuran el imaginario poético y narrativo de la autora, sino también su manera de concebir la identidad, la herencia, la lengua y la memoria - entre pasado y presente - desde una perspectiva transnacional y cruzada.

## 2. ITALIA Y VENEZUELA: LA EMIGRACIÓN COMO PRINCIPIO DE TODO

Las épocas receptoras de oleadas migratorias de Italia a las Américas han sido muy estudiadas<sup>19</sup>; aquellas hacia Venezuela fueron diferentes, discontinuas y también tardías. En el período del mayor éxodo hacia Brasil y Argentina, en 1881 sólo había 3.237 italianos en Venezuela, lo que representaba el 9% de todos los extranjeros en el país; para 1901, la cifra ascendía a 8.000, principalmente del norte de Italia, Basilicata y Calabria. Los números muy bajos de las oleadas de las últimas tres décadas del siglo XIX - afectados por estadísticas deficientes e interrumpidas - aumentaron poco hasta la segunda mitad del siglo XX, pues se desaconsejaba la "Pequeña Venecia"<sup>20</sup> por sus condiciones medioambientales

19 Cfr. Ludovico Incisa di Camerana, *Il grande esodo. Storia delle migrazioni italiane nel mondo*, Milán, Corbaccio, 2003, pp. 297-330; Paola Corti, *Storia delle migrazioni internazionali*, Roma-Bari, Laterza, 2003; Matteo Sanfilippo, *Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana*, Viterbo, Sette Città, 2005; Matteo Sanfilippo, *L'emigrazione italiana nelle Americhe in età pre-unitaria*, "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", XLII (2008), pp. 65-79; Chiara Vangelista y Chiara Pagnotta, *Entre cuatro continentes. América Latina y las migraciones, siglos XIX-XXI*, Roma, Aracne, 2020; Giorgia Miazzo, *Migrazioni italiane in America Latina. Dal Messico all'Argentina, un fenomeno che ha cambiato il Nuovo Mondo*, Treviso, Editoriale Programma, 2023; etc.

20 Dora Dávila Mendoza, *Da "Piccola Venezia" a Repubblica Bolivariana di Venezuela. Storia. Ideologia*

y económicas<sup>21</sup>. Ese pueblo de aventureros venía fundamentalmente a “hacer la América” o a buscar pan y tranquilidad; sus únicos consejeros eran la necesidad y la fantasía, mientras dejaban a sus espaldas añoranza y rencor<sup>22</sup>. Un período de migraciones muy intenso de Italia a Venezuela se dio tras la segunda guerra mundial, deteniéndose en 1958, con la caída de la dictadura perezjimenista; paradójicamente, la recién instaurada democracia de Rómulo Betancourt no proporcionaba las mismas garantías y confianza que su predecesor. Pero, igual, en 1960 alrededor de 220 mil italianos - o sea, el 30-35% de la población extranjera de Venezuela - residían en el país, distinguiéndose en trabajos muy variados, a menudo superiores a los que habrían podido desempeñar en Italia<sup>23</sup>. Aunque desde siempre se ha considerado a la colonia italiana poco relevante en términos cuantitativos, Marisa Vannini de Gerulewicz afirma que:

El aporte italiano no se distinguió por su volumen. Lo distinguió la calidad moral, la calidad humana de sus integrantes. Fueron en la mayoría hombres que intervinieron en las guerras por la unidad, en las empresas garibaldinas, que se formaron en las luchas por el ‘Resurgimiento’. Tenían una fe. Profesaban una filosofía política. Los acontecimientos político-económicos los condujeron hacia América. La mejor demostración de sus cualidades y méritos está en la numerosa descendencia que dejaron en todo el país<sup>24</sup>.

Con la llegada de la economía del petróleo a Venezuela, la inmigración italiana alcanzaría un notable impulso - hoy es el tercer país de Sudamérica (undécimo entre los países de emigración italiana) en cuanto a presencia de ciudadanos italianos -, di-

*e potere di un nome ambiguo, en Creare la nazione. I nomi dei paesi dell'America Latina*, al cuidado de José Carlos Chiaramonte, Carlos Marichal y Aimer Granados, Milán, Guerini e Associati, 2014, pp. 219-242.

21 Giuseppe D'Angelo, *Una emigrazione di prima generazione in America Latina: il caso del Venezuela*, “*Altretalia*”, 40 (2010), pp. 142-167: 143.

22 Para profundizar más, cfr. Enrico Pugliese y Mattia Vitiello, *Storia sociale dell'emigrazione italiana*, Bologna, il Mulino, 2024.

23 Cfr. Giuseppe D'Angelo, *Il viaggio, il sogno, la realtà. Per una storia dell'emigrazione italiana in Venezuela. 1945-1990*, Salerno, Edizioni del Paguro, 1995, pp. 120-123, y *Pan & Cambur. La inmigración italiana en Venezuela*, Bogotá, Planeta, 2013; *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, al cuidado de Massimo Vedovelli, Roma, Carocci 2021, pp. 343-350.

24 Marisa Vannini de Gerulewicz, *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Caracas, 1980, p. 520.

fácilmente imaginable en los primeros años del siglo pasado, convirtiéndola en “uno de los más amplios receptores de poblaciones inmigratorias de origen italiano en el mundo”<sup>25</sup>. La riqueza generada por el oro negro atraería una oleada relevante de trabajadores italianos<sup>26</sup>, que no veían una perspectiva de vida en la península de la reconstrucción posbélica. En los años cincuenta, momento del gran éxodo italiano a Venezuela, todos los sectores productivos del país se vieron marcados por la presencia de italianos, desde la pequeña hasta la gran industria<sup>27</sup>, y los que emigraban provenían principalmente del centro y del sur de Italia: los Abruzos, Calabria, Basilicata y Sicilia.

Precisamente de los Abruzos empieza el desplazamiento de la familia de Gina a la Pequeña Venecia hacia la mitad del siglo pasado, cuando el padre, en un gesto de ruptura, esperanza y sacrificio, deja atrás el mar Adriático para buscar, quizás, el mismo mar bajo otro cielo, en otra orilla. La emigración, entonces, no es solo geográfica, sino también simbólica: es un desalojo de pertenencia y de identidad.

De la misma manera, la emigración es el principio del todo en la vida escritural de Gina Saraceni. La emigración es el pasado, es el atrás que irrumpe y desajusta el presente de los vivos<sup>28</sup>, quienes desean conocer mejor su genealogía, diseccionarla, revisar la memoria, convertir la actualidad inactual en actual, procesando el pasado como si fuera presente, leído por medio de planos interpretativos novedosos, pero, aun así, impresionantemente enlazados con el ayer.

A pesar de no haberla vivido personalmente, la emigración es el quiebre de una historia familiar, es lo conocido que se pierde, se transforma o se vuelve inaccesible. Desde ese momento, todo - la escritura, el pensamiento, el recuerdo - se reorganiza a partir de esa experiencia de desplazamiento. El poemario *Salobre*<sup>29</sup> aborda temas como la extranjería, el desarraigo y la memoria afectiva. La autora explora cómo la lengua y la identidad se ven transformadas al abandonar la patria. A través de una voz poética que rememora la herencia familiar y la casa de los ancestros, Saraceni construye un discurso poético que refleja la distancia

25 Emilio Franzina, *Gli italiani al Nuovo Mondo*, Milán, Mondadori, 1994, p. 429.

26 Cfr. Pierina D'Elia, *La migración italiana en Venezuela*, “*Cuadernos Americanos*”, 114 (2005), pp. 103-110, p. 104; Rosa Maria Grillo, *Emigración italiana a las Américas*, “*Revista Hispanista Escandinava*”, 2 (2013), pp. 66-86, p. 84.

27 *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, al cuidado de Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001, p. 108.

28 *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* cit., p. 13.

29 *Salobre* cit.

emocional y temporal respecto del lugar de origen. La casa se convierte en un lugar físico-em-pático-emocional que conecta el presente con el pasado, poblado de recuerdos y nostalgia. La obra se caracteriza por una escritura que articula el extrañamiento del emigrante, quien enfrenta lo desconocido y una lengua ajena, plasmando en su escritura la problemática de la emigración. La patria abandonada se hace cada vez más distante, y el presente se llena de recuerdos que buscan aferrarse al legado de los ancestros. En este sentido, *Salobre* se presenta como una reflexión poética sobre la experiencia de la emigración y la búsqueda de identidad en un contexto de desplazamiento y transformación cultural.

La sensación de desarraigo familiar impone la necesidad de reconstruir una identidad en tránsito, lo que se convierte en materia viva para una escritora: narrar esa reconstrucción es narrarse a sí misma. La memoria se vuelve un refugio y una herramienta: es lo único que le permite conservar lo perdido. Así, recordar no es nostalgia pasiva, sino una forma de resistencia y reconstrucción. La escritura se convierte en un acto de rescatar lo vivido y darle sentido. Las raíces ya no están bajo los pies; el suelo se puede reconstruir simbólicamente a través del lenguaje. Las raíces, entonces, ya no se hunden en una tierra física, sino en la lengua, la historia personal, la cultura narrada. La experiencia del desarraigo es un detonante creativo y la búsqueda de pertenencia genera preguntas esenciales acerca de la existencia, de la procedencia, del acervo, interrogantes que funcionan como combustibles poderosos para la creación literaria. La literatura y la poesía se convierten en un espacio para procesar y elaborar esas tensiones.

La mirada desde el margen de Saraceni cosecha una doble inspección: al estar fuera - literal y simbólicamente - puede observar su cultura de origen desde la distancia, y al mismo tiempo ver la nueva desde una perspectiva externa. Esa ambivalencia enriquece su voz narrativa y le permite abordar lo propio y lo ajeno con profundidad crítica. De ahí que el proceso de desplazamiento familiar sea la génesis, el albor, el íncipit de la construcción del ser, la averiguación de la metafísica de la ipseidad; en una palabra, el preámbulo de la experiencia escritural de Gina Saraceni, el evento biográfico que se convierte en umbral simbólico, al marcar el inicio de un viaje interior en el que la escritura llega a ser el territorio donde se negocian la pertenencia, la identidad, la herencia, la lengua y muchos otros criterios semánticos y semióticos, en una omniformidad y pluriplanaridad que el lingüista y filósofo del lenguaje italiano, Tullio De Mauro, estudió gran parte de su vida en su afán constante de buscar el justo y adecuado valor de las palabras<sup>30</sup>.

### 3. LOS HOGARES Y...

Si el principio es la poliédrica realidad de la emigración - cuyos protagonistas, desde siempre, han sido considerados víctimas de la historia, sometidos de alguna manera a pérdidas de costumbres, a aprendizajes dolorosos e incluso a rupturas -, Gina Saraceni renueva ciertas ideas cristalizadas en el imaginario colectivo al introducir una mirada que permite pensar la emigración como un espacio de reconfiguración, de transición, donde los sujetos no solo pierden, sino también crean nuevas formas de habitar el lenguaje, el territorio y la memoria. El entramado relacional genera formas inéditas de convivencia, y la memoria es el primero y seguro lugar/hogar en el que conectar pasado y presente. Gina Saraceni, heredera de su herencia memorial, busca afanosamente su relato identitario, ese "cruce entre recuerdo personal y colectivo, entre la dimensión privada e íntima de la memoria y la superficie pública y social, donde las identidades se arman y desarman, negocian sus relatos y revelan sus fisuras para asumirse como un *nosotros* problemático"<sup>31</sup>. Los errores, las fallas y las desviaciones son el punto de partida, el origen originario y el íncipit de una herencia pensada como verdad majestuosa e incontrovertible. A la hora de heredar, la heredera Gina siente que su legado está, de alguna manera, amenazado por la diseminación y el extravío; es por esto mismo que presagia la necesidad de construir alrededor suyo una jaula - por cierto, abierta a la intemperie, a las vibraciones y al libre movimiento - a partir de la cual elaborar un discurso acerca de la herencia misma, enfrentarse con el encargo del pasado, porque:

el heredero [...], al heredar, está llamado a interpretar un secreto que le otorga un saber precario e incompleto que señala el quiebre que constituye su genealogía y la disolución inherente a todo árbol genealógico; un saber que fracasa en la medida en que no acumula conocimientos, sino que, al adquirirlos, los pone bajo sospecha [...], adquiriendo la certeza de la imposibilidad de poseer un bien como totalidad inquebrantable, sino como promesa que se renueva a través de su incumplimiento<sup>32</sup>.

El patrimonio de la herencia de Gina Saraceni se resiste a la inversión, escucha los balbuceos y los silencios del alma. La legataria aprovecha esas fallas y, en su fidelidad traicionera a la reactivación de los contenidos de la herencia, prefiere otorgar nueva vida al mandato. Gina

se pone a prueba cuando descifra el legado y se juega los ojos tratando de comprender lo que de secreto hay en él. Leer esa lengua familiar y

30 Tullio De Mauro, *Il valore delle parole*, Roma, Treccani, 2019.

31 *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* cit., p. 16.

32 *Ibid.*, p. 19.

ajena que la herencia constituye es el verdadero mandato: no tanto entender lo que quiere decir, sino entender que es imposible decirlo y que su contenido es intransferible<sup>33</sup>.

“En el cuerpo de la literatura la sangre pesa de otro modo”<sup>34</sup>: así lo piensa ella. La sangre pesa, es pasado conservador del que partir para alejarse; abruma, apena, pero también lanza hacia el futuro el futuro y, por esto mismo, la sangre puede ser esperanzadora y constructora de estirpes móviles y de pertenencia que “se siente extraña en cada casa donde busca echar raíces”<sup>35</sup>.

Es por esto mismo que el hogar -generalmente el objeto concreto más estéticamente evidente de la herencia - se mueve, se desplaza, se convierte en el entrelazamiento profundo entre territorios de partida y lugares de destino; propicia la emergencia de esferas compartidas - culturales, económicas, sociales o institucionales - que trascienden fronteras. Los ahorros acumulados se traducen en espacios habitables y proyectos productivos en sus comunidades de origen. El hogar deja de ser un lugar fijo para transformarse en una red de vínculos dinámicos en el interior de la cual lenguaje y memoria son anclajes móviles, que se reescriben, viviendo la identidad.

*Casa de pisar duro*<sup>36</sup> es el poemario que - tomando su título de un poema de la escritora venezolana Miyó Vestriini, muy estudiada por Saraceni - invita a reflexionar sobre la casa como un espacio de pertenencia y desarraigo, y sobre cómo la memoria y el lenguaje nos permiten habitar, aunque sea de manera fragmentada, ese origen que nos constituye.

El verso “casa de pisar duro” de Vestriini me inquietó desde la primera vez que lo leí porque parece sugerir - desde mi lectura - la idea de la presencia de algo esquivo e inhabitable en la casa que requiere de una pisada firme y pesada que evite su huida. En este sentido, el poemario lo que busca es explorar cómo la pertenencia se funda paradójicamente en la imposibilidad de habitar el origen que nos funda y constituye. Es decir, la casa no es sólo el piso y el techo que nos sostiene y cobija sino también esa zona siniestra donde lo más familiar e íntimo se enrarecen y donde la descolocación, la pérdida, la nostalgia son otros modos de estar “en casa”<sup>37</sup>.

33 *La soberanía del defecto (Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea)* cit., p. 12.

34 *Ibid.*, p. 14.

35 *Ibid.*

36 *Casa de pisar duro* cit.

37 *La literatura es una casa de raíces transversales*, Entrevista a Gina Saraceni por Adlin de Jesús Prieto, “El hablador”, 20 (2012), [https://www.elhablador.com/entrevista20\\_prieto.html](https://www.elhablador.com/entrevista20_prieto.html).

El poemario está estructuralmente dividido en tres secciones, complementarias entre ellas.

“Casalba” evoca la casa materna como refugio y origen, pero también como un espacio que, al ser abandonado, quebrado o transformado, genera desasosiego y nostalgia. Casas encubiertas de hojas verticales que se asoman y se abandonan, raíces que brotan de sus ventanas y que se oyen crecer, una felicidad antigua y ya no actual, mordiditas de memoria, loros cantando, imposibilidad de habitar casas sin llaves, cansancios que toman por sorpresa, recuerdos de viajes pasados, columnas corroídas por algas, tal y como “se ensancha la memoria / cuando vuelve al lugar de los inicios”<sup>38</sup>. Desayunos amargos de madres y padres recordando los paisajes de sus vidas, mareas que entran, pasan y se van, y viajes que finalizan y ponen punto final a los hogares múltiples de Casalba - entre Berlín, Nueva York y Nápoles, expresamente citadas -, donde el concepto de hogar se disuelve, se niega o se vuelve inalcanzable, o lugares no precisados en los que se despliega la respiración íntima del espacio doméstico - incluso cuando este ha sido vaciado, reducido a sus vestigios, a un esqueleto sin voces. En el latido profundo de ese lugar, en su corriente vital encarnada en quienes alguna vez lo habitaron, en su relato de una genealogía marcada por la figura paterna, ese eje germinal del linaje, el texto también abre rutas alternativas. Se revelan fragmentos del litoral, estíos persistentes, la huella de lo insular y salado; y emerge la figura errante del caminante, ese sujeto que explora con la mirada y con el espíritu paisajes diversos: jardines, orillas, oleajes, urbes amadas y hostiles. En ese tránsito, lo que se ensambla es una cartografía emocional hecha de recuerdos precisos y difusos, donde se entrecruzan la fragilidad de lo humano, los silencios de lo traumático, las tensiones soterradas que configuran la experiencia diaria de estar en el mundo: las partidas y los regresos, un primer acercamiento al mar Adriático - que, como veremos más adelante, primará en otro poemario de Gina Saraceni - el vínculo amoroso, la persistencia del deseo: “algo se demora / no hay cómo atraparlo”<sup>39</sup>.

La segunda parte, “Cuerpo a cuerpo”, explora la relación entre el lenguaje y el cuerpo, donde la palabra se convierte en un medio para habitar la casa interior y confrontar la memoria y el deseo: animales que enfrentan su sangre en la estepa solitaria, vientos y raíces chocándose entre temblores, abandonos a los apuros de la vida, palabras que esperan tristes, esperas incesantes de llegadas ansiadas, regresos anhelados, cuerpos que no tienen cabida, el alboroto de la ausencia, hijos no nacidos, afueras sin refugio, estirpes sin especie:

38 *Casa de pisar duro* cit., p. 23.

39 *Ibid.*, p. 36.

pero “nunca es suficiente”<sup>40</sup>. “Cuerpo a cuerpo” es un lugar/hogar donde se confrontan -de manera tan sutil como intensa- dos fuerzas fundamentales: por un lado, la palabra poética como ejercicio de construcción simbólica, y por el otro, el tejido emocional que se arma y desarma a lo largo de cada verso. Aquí, la lengua no solo articula, sino que encarna, se vuelve campo de fricción entre el vacío del mundo y los restos del deseo: lengua incomprensible, alfabetos de otra lengua, llamado de la lengua, lengua que falla, lengua que se deshace, lengua que pierde el equilibrio.

La tercera parte, “Extravío en Manhattan”, presenta la experiencia del desarraigo en Manhattan, donde la voz poética se siente errante, agitada, enjaulada como animal feroz, una bestia que se mueve por Nueva York sacudida por una vibración persistente, deseos y lágrimas. Este cierre funciona como una suerte de crónica íntima del amor en ruinas. Esta última sección no solo desplaza el tono, sino que deja una huella distinta - más cruda, más honda -, como si al final emergiera una verdad antigua y dolorosa que ha permanecido latente hasta entonces. Una revelación amarga se abre paso: “inmensa la torre de la sed / inmenso el extravío”<sup>41</sup>.

La memoria se configura como un mecanismo de resguardo frente al olvido, permitiendo conservar y mantener vigente aquello que ha sido amado. En este marco, la poesía se erige como una forma de resistencia ante la noción de extinción, pues a través del lenguaje, la soledad metafísica del sujeto en condición de extranjería encuentra una forma de consuelo y elaboración simbólica. El intento por suspender el tiempo y fijar en la palabra las vivencias y afectos asociados a la casa - entendida no solo como espacio físico, sino también como núcleo afectivo y simbólico - se perfila como una de las aspiraciones del yo lírico que transita las ruinas de la morada ancestral.

En la poética de Gina Saraceni la evocación del pasado se despliega a partir de una escucha atenta y amorosa de los sonidos asociados a la infancia y al ámbito doméstico. Es precisamente este acto de apertura al dictado de la memoria lo que posibilita un retorno, por medio del lenguaje, a ese espacio fundacional que, aunque fragmentado y vulnerable, sigue ejerciendo una fuerte gravitación emocional. Se configura así un yo lírico autorreferencial que reflexiona sobre los desplazamientos de sus antecesores y sobre los propios, y que articula una conciencia crítica en torno a las pérdidas, renunciadas e imposibilidades que atraviesan a los sujetos marcados por la experiencia migratoria. La imposibilidad de arraigo en el territorio originario se convierte en una de las tensiones centrales de esta voz poética, que interroga la pertenencia y

el sentido de identidad desde la distancia. Pero el primer territorio afectivo, el refugio primigenio, el umbral de los orígenes, el espacio fundacional, en una palabra, la arquitectura de la memoria queda: “en los versos de Saraceni las ciudades habitadas, visitadas, constituyen las variaciones de la casa materna”<sup>42</sup>.

#### 4. ... LOS MARES

En la medida en que toda obra literaria puede ser leída como una forma cifrada de autobiografía, el más reciente poemario de Gina Saraceni, *Adriático*, no requiere mediaciones interpretativas para revelar su anclaje personal. El texto se presenta como una elegía íntima y a la vez colectiva: un gesto de memoria hacia la figura del padre de la autora, pero también como una evocación de los paisajes originarios que configuraron su identidad. Sin embargo, *Adriático* trasciende lo individual para inscribirse en una narrativa más amplia: la de una Venezuela como espacio simbólico de acogida, como territorio de promesas para quienes, desplazados por la historia, encontraron en ella una posibilidad de futuro. Saraceni, así, traza una cartografía emocional en la que la geografía natal y la tierra de llegada se entrelazan en un mismo gesto poético:

Caracas asoma como ese cuenco cercado por un cordón topográfico y vegetal, barrera natural que cataliza dos orillas que se besan: la tierra y el mar. Este pacto primigenio es una de las líneas que atraviesa el libro, abrazar lo incomprensible, hacerse uno con lo otro. Así, el exilio se compone como un atlas, una geografía personal que fusiona distancias para hacerlas una como líneas de la mano<sup>43</sup>.

Aun así, en este poemario prima el elemento acuoso, y no el terrestre. La tierra de llegada, Venezuela, y aquella de partida, Italia, se hallan presentes como residencias espaciales, pero no definitivas o preponderantes; en cambio, el mar es mucho más que paisaje o recurso natural, pues es revelación poética y misterio insondable; no es telón de fondo, es pulso y voz. El título *Adriático* no es una explicación del trozo del mar Mediterráneo que separa la península italiana de aquella balcánica; es cualquier mar que pueda juntar Italia y Venezuela, es Mediterráneo y Caribe al mismo tiempo, es lo infinito, lo mutable, lo profundo de sentimientos, recuerdos y vivencias: “el mar era otro mar / y mi padre el mismo hombre / que se

40 Ibid., p. 44.

41 Ibid., p. 68.

42 Carmen Virginia Carrillo, *Extranjería y desarraigo en dos poemarios de las escritoras venezolanas Gina Saraceni y Cristina Falcón*, “La Palabrera”, <https://lapalabreradecv.blogspot.com/2017/07/extranjeria-y-desarraigo-en-dos.html>.

43 Betina Barrios Ayala, *Posfascio*, en *Adriático* cit., pp. 203-205: p. 203.

fue lejos a pescar<sup>44</sup>. El mar Adriático es el hilo conductor que une versos dispersos en una corriente simbólica y sonora; es el viaje interior de una hija que, por medio de su yo lírico, rememora olas, espumas, vientos salobres, respira sal y busca consuelo en los vaivenes de una lengua pura, escueta y, por esto mismo, tan suave. La musicalidad marina de la métrica suena como el mismo mar presente en cada uno de los poemas, embriagado por una memoria ilustrada por el “plural problemático”<sup>45</sup> de la lengua materna de la autora.

En *Adriático* el mar preside la labor de la memoria que, a su vez, no puede prescindir de la lengua:

La memoria es una cuestión de oído. No se puede recordar sino dentro de una lengua y la memoria es el modo como esa lengua suena. Esta representa entonces la zona más íntima de la memoria, el lugar donde el pasado adquiere una forma sonora y se vuelve efecto y afecto de una voz. Recordar es un sonido que se escucha, una materia verbal que la memoria solicita para que el rumor del pasado se despliegue. La lengua madre es la primera memoria, en ella se hace audible aquello que de la identidad es puro sonido [...]<sup>46</sup>.

En una escritora como Gina Saraceni la lengua está lesionada en la que Elías Canetti define como una “misteriosa transposición”<sup>47</sup>, al transitar entre lenguas y al no saber cuándo empieza el español y cuándo acaba el italiano, y viceversa. Para evitar los celos de las lenguas de los que habla Adrián Bravi<sup>48</sup> se debería alimentar una distancia interior que sepa incluso partir en dos - en tres, cuatro o cinco, si es posible - su propia historia, lo que Gina no sabe ni quiere hacer. Y es tan fuerte la conmixión lingüística y cultural que el padre de Gina pesca en Venezuela peces que había conocido cuando era joven en Italia, inexistentes en el mar Caribe. Potenciales regresos hacen imaginar posibilidades imposibles, presentes que no pueden convertirse en pasados y futuros constantemente al alcance de la mano.

Raíces se tuercen atravesando mesetas y sabanas; edades que pasan y envejecen los alrededores; aves migratorias con su plumaje gastado juntándose al mar y rozando su agua; esperas en la luz para pescar en aguas de otros idiomas; malvas y mentas de la costa adriática; geografías terres-

tres y marinas como esperas; niños jugando como peces en la corriente; latitudes lejanas de la felicidad; las carreras y los silencios en Puerto Azul; febreros de sequías que esconden el mar; noches eléctricas en el litoral. Cigarras que vuelan sobre espigas; cabras silvestres pastando entre las rocas frente al mar; barcos encallados como naufragios de otros tiempos; hojas caídas en otoños imprecisados; mirlos de memoria italiana saltando de rama en rama; el agua en todas partes en el Gran Roque; insectos, guacharacas, caballos, jabalíes, perros de playa persiguiendo la sombra de pelícanos en la playa; desolación de vacas y rebaños durmiendo en mares de millones de años. El mal tiempo no parará el andar del mar y las medusas seguirán ahogándose en la orilla, los peces continuarán fluyendo en la corriente, agostos que alejan, los silencios maternos de la vejez, respiros de mar, manglares vivos que abrazan el mar por dentro, mangos amarillos desplomándose, islas (también de palabras) que aparecen y desaparecen, noticias del mar y mareas bajas, moléculas de olas, lecturas de mares, vidas simples en islas colgadas de un hilo, árboles que desafían la gravedad y se asoman al mar, sonidos de aguas, lluvias que desbordan los ríos provocando la destrucción del Estado Vargas en 1999: el mar duele al mirarlo.

En este poemario también hay espacio para los Abruzos, la región italiana de procedencia de la familia de Gina: traboccos abruzeses como anfibios antediluvianos, las Islas Trémiti voceando con sus olas tristes, sus padres caminando en el muelle de San Vito “con la pesadumbre / de otro mar entre los dedos”<sup>49</sup>, mares depositando “troncos en la playa / para que los hombres / resistan como los árboles”<sup>50</sup>.

Asimismo, hay desahogo para los recuerdos de Nápoles, ciudad en la que estudió la madre de Gina, para luego aprender a conocer otros mares; memorias de la temeraria abuela alemana cogiéndola la primera luz del día en el mar Adriático, de la tía Rosamaria, ya sin memoria; nostalgias de Italia en la Avenida Caroní en donde el padre había abierto una tienda de artículos para el hogar; añoranza de antiguos dulces que llegaban de Italia; Bolonia en principio invierno y luego primavera de sentido y oído para Gina; Bogotá y la distancia del todo, ciudad lluviosa y lejana del mar, que le hace decir a nuestra escritora que “ningún pájaro canta en el mundo”<sup>51</sup>. Venecia regresa y desaparece como su agua, antigua “como este viejo mar”<sup>52</sup>, el Adriático, que “fue el nombre del amor”<sup>53</sup>, con su lengua, “una lengua que nos dio / la pertenencia

44 *Adriático* cit., p. 38.

45 *La soberanía del defecto (Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea)* cit., p. 21.

46 *Ibid.*, pp. 19-20.

47 Elías Canetti, *La lengua absuelta*, Barcelona, Muchnik, 1980, p. 40.

48 Adrián N. Bravi, *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM, 2016, p. 10.

49 *Molo di San Vito*, en Ead., *Adriático* cit., p. 196.

50 *Ofrenda*, en *Adriático* cit., p. 170.

51 *Transmilenio*, en *Adriático* cit., p. 90.

52 *Edad*, en *Adriático* cit., p. 26.

53 *Marea*, en *Adriático* cit., p. 198.

del acento [...] Y aunque no haya regreso, / todavía existimos / en esa lengua de pájaros migrantes”<sup>54</sup>.

Dentro de los mares que se agitan en los versos de *Adriático* se reconoce de forma pormenorizada el eje lingüístico, la esencia alrededor de la cual gira el poemario, porque la lengua es el tópico primario de la emigración. La lengua es la puerta de acceso a derechos, oportunidades, relaciones y una vida digna en el país de destino: “le parole, i nomi, i suoni determinano rapidamente o poco a poco la metamorfosi dell’emigrante. Da loro dipende se si sentiranno, e in che misura si sentiranno, parte del nuovo mondo, parte di due mondi, parte di nessuno di essi”<sup>55</sup>.

##### 5. UNAS CONCLUSIONES INCONCLUSAS

En la poética y en la crítica de Gina Saraceni la emigración es el principio del todo. Si, por un lado, durante decenas de años, la figura del emigrante ha sido representada como víctima de la historia, atravesada por rupturas, desarraigos culturales y aprendizajes marcados por el dolor, por el otro, Gina Saraceni parte de este concepto para desmembrarlo, atendiendo, en cambio, a nuevos intereses como

su admirable capacidad para organizar redes de contacto e incluso crear nuevos modelos de vida estableciendo estrechos lazos entre sus países y los de acogida, uniendo sociedades, originando ámbitos binacionales o plurinacionales para la cultura, la economía, la sociedad o la política. Gracias a su esfuerzo las lenguas entran en contacto, los capitales ahorrados se convierten en casas y negocios en los lugares de procedencia, la comunicación interfamiliar se modifica y la política se renueva<sup>56</sup>.

No existe origen sin una salida previa, sin un movimiento primero que desencadena todos los demás. La emigración no es una ruptura del orden, sino el principio invisible sobre el cual se funda todo lo vivo. Cada forma de existencia es ya, en su esencia, una forma de desplazamiento: nacer es dejar un cuerpo para habitar otro mundo. Desde esa perspectiva, el hogar no es un punto de partida, sino de llegada. El hogar no es lo fijo, lo heredado, lo inamovible. Es aquello que se construye tras el desarraigo, lo que emerge después de la pérdida. Hay hogares que no están hechos de paredes, sino de presencias, hay hogares que na-

cen en el entre lenguas. Entre el irse y el llegar, se extienden los mares. El mar es recuerdo y umbral: guarda las voces de quienes partieron y las cicatrices de quienes intentaron regresar. Es también una frontera ambigua, una línea imposible de trazar con firmeza. La superficie marina parece dividir, pero en realidad mezcla. Las olas no separan las gotas, las unen. Así también lo hace la experiencia migrante: desordena las identidades fijas y propone, en su lugar, una filiación mestiza, híbrida, en constante transformación. Y quizás allí esté el sentido profundo de migrar: no solo ir hacia otro sitio, sino devenir otro.

En todos los hogares y los mares de Gina Saraceni se mezclan diferentes tópicos, mejor dicho, se combinan y se enredan: memoria, herencia, pertenencia y lengua se cuelan en todos los espacios terrenales y acuosos que atraviesan la vida de la escritora. Esos lexemas, en sus universos culturales y literarios, no aparecen como categorías aisladas ni como ejes temáticos claramente delimitados. Por el contrario, se entrelazan de manera orgánica, se contaminan y se reconfiguran mutuamente, dando lugar a un entramado discursivo en el que cada elemento se redefine en relación con los otros. La memoria no se presenta como un archivo fijo del pasado, sino como una experiencia atravesada por la lengua, por el deseo de arraigo y por las marcas de una herencia siempre en disputa. La pertenencia, lejos de ser una identidad estable, se convierte en una pregunta perseverante, una búsqueda que se enuncia desde el desplazamiento. La lengua determina una forma específica de sentir lo que acontece. En este sentido, los hogares y los mares que atraviesan la vida y la escritura de Saraceni funcionan como metáforas móviles de esa condición liminar: espacios donde se filtran voces, acentos, recuerdos fragmentarios y silencios heredados. Así, su obra se erige como un lugar de encrucijada, donde lo íntimo y lo colectivo, lo vivido y lo narrado, lo propio y lo extranjero se entretejen en un relato que cuestiona cualquier noción esencialista de identidad.

Precisamente, como en el caso de uno de sus estudios críticos - cuando con sagaz y puntual elegancia intelectual, se interroga acerca de la transmisión y la reescritura de la herencia y de las modalidades de representar el pasado en las obras de Chejfec, Mercado, Morábito, Raschella y Zurita<sup>57</sup> -, Gina Saraceni revisa su literatura interior, inspeccionando su legado familiar, afectivo y cultural, mirándose atrás, volviendo los cinco sentidos a la genealogía y al trauma de la pérdida, y usando el sexto para que, consciente de no poder recuperar lo ausente, pueda cerciorarse de la imposibilidad de su restitución. Como en el caso de *Escribir hacia atrás*, nuestra ítalo-venezolana pretende

54 Colegio Codazzi, en *Adriático* cit., p. 118.

55 Silvio Mignano, *Un altro mare tra le dita*, en *Adriático* cit., pp. 3-9: 5-6.

56 Luís M. Calvo Salgado, Itziar López Guil, Vera Ziswiler, Cristina Albizu Yeregui, *Preliminar, en Migración y exilio españoles en el siglo XX*, al cuidado de Idd., Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 7-9: 7-8.

57 *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* cit.

mostrar el contenido afectivo, emocional y subjetivo implicado en la experiencia del pasado y [...] expresar cómo los procedimientos estéticos y literarios que se utilizan para referirse a esa experiencia tienen su propio lenguaje capaz de construir una perspectiva crítica y política sobre lo ocurrido [...]. [...] el trabajo con la memoria es a la vez ejercicio de creación estética que muestra el carácter disponible del pasado y ejercicio de responsabilidad ético-política frente a la deuda que tenemos con la herencia que recibimos<sup>58</sup>.

Por un lado, los hogares no son la herencia como “apropiación mecánica de un bien que se adquiere a través de un testamento o de la transmisión, sino como proceso de lectura e interpretación de un legado”<sup>59</sup>. En esa poética del espacio, tal y como afirma Gastón Bachelard, “somos diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental”<sup>60</sup>.

Como quien regresa de una oscuridad, de un silencio largo; como quien redescubre - de golpe - las potencias y dádivas del aire profundo; como quien se dispara en el canto “repentino” y encuentra, allí, viejos modos de vida que se creían perdidos: el oficio del canto, el canto del oficio. Así la voz poética de *Casa de pisar duro*: canto que vuelve, canto maduro, pero también canto primero, fundacional, canto como de quien ha recibido - otra vez, siempre por primera vez - la gracia: voz perdida y reencontrada, voz antes silenciada que ahora despierta, vigorosa, después de un invierno rotundo<sup>61</sup>.

Por otro lado, los mares no son un simple tema: son una forma de mirar, de sentir, de escribir. A través suyo, Gina Saraceni descubre un tono escondido de la voz de su padre - “cada día regreso a la voz de mi padre”<sup>62</sup> -; se deja arrastrar por su oleaje hacia zonas más profundas de sí misma. El mar Adriático no acaba en ninguna orilla - “el mar no termina / con el verano: su oleaje perdura / en la distancia”<sup>63</sup> -; así como tampoco los poemas finalizan en su última línea. Ambos siguen hablando como un rumor antiguo y una marea eterna: “la geografía se volvió la espera de lo que tarda en revelarse”<sup>64</sup>:

Lejos quedamos / del canto de los loros, / del amarillo de los mangos, / del cobijo de los samanes, / pero más lejos todavía / del litoral donde llegó / mi padre con otro mar / en el corazón, / más solos, / arrojados, / huérfanos<sup>65</sup>.

En este sentido, resulta fundamental examinar los modos en que se construye y expresa la memoria, atendiendo a su dimensión narrativa y al papel mediador del lenguaje en la configuración del pasado. Es en las omisiones y los silencios, en las vacilaciones y disrupciones del discurso donde se abre la posibilidad de identificar y elaborar nuevas interpretaciones del pasado: “si se pudiera / llegar al otro lado / sería el viaje más largo”<sup>66</sup>.

Gina Saraceni no vuelve atrás, sino que mira hacia atrás, escucha el sonido de la memoria<sup>67</sup>, no quiere recuperar ningún origen para pisar terrenos seguros, sino que quiere considerar el origen como algo a partir del cual todo empieza, incluidos “los silencios y los quiebres, los nudos irresueltos y que en su devenir imprevisto y accidental revela una ‘novedad siempre inconclusa’ [...]”<sup>68</sup>, tal y como lo son estas conclusiones.

58 Ibid., p. 26.

59 Ibid., p. 14.

60 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 45.

61 Roberto Martínez Bachrich, *Otra vez la belleza*, en *Casa de pisar duro* cit., pp. IX-XII: IX.

62 *Olympia*, en *Adriático* cit., p. 96.

63 *Turquino*, en *Adriático* cit., p. 114.

64 *Geografía*, en *Adriático* cit., p. 64.

65 *Olympia*, en *Adriático* cit., p. 96.

66 *Adriático*, en *Adriático* cit., p. 180.

67 *Inheritance in the Mother Tongue*, “LALT”, 15 (2020), <https://latinamericanliteraturetoday.org/2020/08/inheritance-in-the-mother-tongue-gina-saraceni/>.

68 *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* cit., p. 30.

INCURSIONES ALIJUNAS EN LA NARRATIVA WAYUU:  
INVIERNO EN LA TIERRA DEL PAN DE VICENTA SIOSI PINO



La escritora colombiana Vicenta María Siosi Pino pertenece al clan Apskana de la población wayuu, sociedad indígena extranacional<sup>1</sup> que habita la península de la Guajira de Colombia y Venezuela. Su apellido Siosi, castellanización del boloñés Ziosi, desvela la parcial ascendencia italiana de la autora: el apellido es heredado del abuelo paterno Cristoforo Siosi, nieto del comerciante italiano Giuseppe Ziosi, emigrado a la península de la Guajira a principios del siglo XIX.

De la figura de Giuseppe Ziosi quedan pocos rastros entre los documentos históricos sobre la migración italiana a las ciudades caribeñas de Colombia durante las décadas centrales del siglo XIX<sup>2</sup>. Según los relatos familiares de la familia de la autora, tras su desembarque a Santa Marta el italiano se desplazó fugazmente hacia los inhóspitos desiertos de la Guajira, posiblemente por razones políticas, donde se estableció junto con su hijo Vincenzo Ziosi, tatarabuelo de la autora. En efecto, Vincenzo Ziosi es citado en algunos textos de viajeros y antropólogos europeos. En su diario de viaje *Riohacha y los indios guajiros* (1893), el explorador francés Herni Candelier escribe:

Al fin empieza el amanecer, en los linderos de los bosques sucedense la llanura y percibimos un rancho; es el de nuestro amigo Vicente Siosi. Desembarcamos. Vicente Siosi es hoy el mejor

<sup>1</sup> Juan Duchesne Winter propone para la sociedad wayuu la definición de “pueblo extranacional”, más que binacional, transnacional o plurinacional, en tanto su sociedad se posiciona “como un fuera de lugar con respecto a la forma misma de la nación” (Juan Duchesne Winter, *Caribe, Caribana: cosmografías literarias*, San Juan, Ediciones Callejón, 2015, pp. 23-24).

<sup>2</sup> Ver: Vittorio Cappelli, *Tra “Macondo” e Barranquilla: gli italiani nella Colombia caraibica dal tardo Ottocento alla Seconda guerra mondiale*, “Altretalie”, 27 (2003), pp. 18-52; Javier Moscarella, *De la tarantela al caimán: inmigración italiana en la Provincia de Santa Marta*, Santa Marta, Editorial Unimagdalena, 2023.

guía de la Guajira. Es un buen hombre de unos 40 años, casado con una india inteligente que le enseñó a hablar su lenguaje como un verdadero aborigen. Goza, dentro de esta tribu de una gran consideración por la honradez constante de sus relaciones comerciales. Ya había tenido el placer de conocerlo en Rio-Hacha; me visitó durante mi enfermedad, en resumen somos viejos amigos y sabía que podía confiar en él<sup>3</sup>.

Más extensas son las memorias del etnógrafo Gustaf Bolinder. El estudioso sueco dedica a la figura de Vincenzo Siosi un capítulo de *Indians on Horseback*, libro escrito en la segunda década del siglo XX y publicado tras la muerte del autor en 1957. Citamos aquí algunos fragmentos:

Permítanme contarles aquí una anécdota que ocurrió algunos años de nuestra llegada a La Guajira, pero que está registrada en los anales como leyenda. Es un cuento romántico que tiene lugar en los territorios salvajes de los indios libres. Pero más allá de esto, es importante porque lo que pasó allí marcó el principio de una nueva época de relaciones entre la gente blanca y los habitantes de la Guajira. En esa época, eran pocos los blancos que se aventuraban en la península. Cuando lo hicieron, fue por razones de guerra civil o revolución [...] Un joven, Vicente Cioci, que vivía en Río Hacha, se enlistó así como su padre, en un movimiento revolucionario encaminado a derrocar al gobierno que en ese momento detentaba el poder [...] Al papá de Vicente lo arrestaron y desapareció. [...] Mientras tanto, Vicente seguía con los indios [...] conoció a una joven india. Su belleza lo dejó sin palabras. [...] Su amor fue correspondido y, aunque supieran que lo que hacían era peligroso, se siguieron encontrando en un pequeño bosque cerca de un estanque<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Henri Candelier, *Riohacha y los indios guajiros*, París, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1893, p. 188.

<sup>4</sup> Bolinder en J. Moscarella, *De la tarantela* cit., pp. 123-124.

Los testimonios de Candelier y Bolinder restituyen su sorpresa por las vicisitudes amorosas de una de las primeras familias mestizas de la Guajira profunda y wayuu. Además, el capítulo de Bolinder profundiza la participación de Vincenzo Ziosi (en su obra “Vicente Cioci”) en los movimientos revolucionarios de la región y relata algunas inconformidades del italiano frente a las lógicas claniles wayuu y al sistema del matrimonio por compra.

Junto con las memorias orales de su familia, los dos textos mencionados son utilizados por Vicenta Siosi como fuentes para realizar una reconstrucción literaria de su genealogía familiar. El tema ocupa la trama de su novela aun inédita *Invierno en la tierra del Pan*, galardonada con el segundo lugar para el Premio Novela Corta Roberto Burgos Cantor de 2025<sup>5</sup>. El núcleo argumentativo de la novela había sido desarrollado en uno de sus cuentos más tempranos y conocidos: *El honroso vericueto de mi linaje*, publicado en 1993. Más en general, al analizar la obra de Siosi, es posible afirmar que el tópico de su ascendencia italiana se configura dentro de una más amplia exploración de las relaciones culturales, políticas e identitarias entre wayuu y alijunas<sup>6</sup> (no wayuu), motivo central de su obra narrativa, y objeto de exploración del presente artículo.

#### 1. REFLEXIONES DE ENTRADA: IDENTIDAD INDÍGENA Y CANON LITERARIO

El origen plural de Vicenta Siosi nos obliga a unas reflexiones de entrada acerca de la espinoza cuestión de las categorizaciones nacionales y étnicas de las literaturas hispanoamericanas. La obra de Siosi suele ser canonizada dentro de la corriente de las producciones literarias indígenas contemporáneas de Colombia<sup>7</sup>. En este panorama, a la autora se le atribuye un papel fundacional dentro de las literaturas indígenas colombianas, siendo considerada la primera mujer indígena en publicar un cuento literario en Colombia en 1992<sup>8</sup>.

5 Se agradece profundamente a la autora por compartir el texto inédito de la novela y permitir la publicación y el análisis de algunos fragmentos en el presente estudio.

6 En la definición del diccionario wayuunaiki-español de Captain y Captain (2005) se define al alijuna como “blanco, -ca (persona no wayuu); civilizado, -da (persona no wayuu)” (p. 17).

7 Ver María de las Mercedes Ortiz Rodríguez, *Una selva de palabras: Literaturas indígenas contemporáneas de Brasil, Guatemala y Colombia*, Cali, Universidad del Valle, 2019.

8 El primer texto publicado por Vicenta Siosi es el relato *Esa horrible costumbre de alejarme de ti* (Gobernación de La Guajira, 1992). Para profundizar, ver Miguel Rocha Vivas, *Mingas de la palabra. Textualidades oralitográficas y visiones de cabeza en*

Ahora bien: los procesos de canonización dentro de las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina suelen fundamentarse en tres elementos: (i) el origen étnico, cultural y lingüístico del autor/autora; (ii) su posicionamiento enunciativo con respecto a ese origen, es decir, su intención de reconocerse y ser reconocido como persona perteneciente a un pueblo indígena; (iii) el uso literario de la lengua hablada en su comunidad de origen, por lo general en un espacio bilingüe y sometido a procesos de traducción o autotraducción. Estos tres ejes, ya de por sí problematizables, se conjugan con la tendencia a vincular las literaturas indígenas con temas endógenos: relación con tradiciones orales locales, representación de la vida comunitaria, conexión con la naturaleza, memoria de las resistencias coloniales, reiteración de mitos de origen, defensa del territorio y de los sistemas sociales locales frente a la invasión de modelos de vida no indígenas<sup>9</sup>.

En este cuadro, o en sus bordes, es posible posicionar la obra de Vicenta Siosi, nacida en 1965 en la ranchería<sup>10</sup> guajira de San Antonio de Pancho, desde donde emigró cuando niña hacia las afueras de Riohacha. Más tarde, Vicenta Siosi se desplazó a Bogotá para realizar sus estudios universitarios en Comunicación Social y Periodismo en la Universidad de la Sabana, antes de regresar a una ranchería de la península guajira, donde vive actualmente<sup>11</sup>. Los movimientos de ida y regreso de la autora reflejan los rasgos de su obra y de su autoría. Vicenta Siosi se autodefine como autora wayuu (y no, por ejemplo, como mestiza)<sup>12</sup>.

*las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2016.

9 Sobre este tema, ver, entre otros: Emilio Del Valle Escalante, *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*, “A Contracorriente”, 10, 3 (2013), pp. 1-20; Anna M. Brígido-Corachán y César Domínguez, *Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/las Américas*, en *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, editado por Gesine Müller y Mariano Siskind, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2019, pp. 76-98.

10 En la sociedad wayuu, la ranchería es una unidad de asentamiento que consiste en un conjunto de viviendas habitadas por miembros de una misma familia extensa (clan).

11 Más allá del oficio de la escritura, Siosi ha sido docente, documentalista, periodista y jefe de prensa de la Gobernación de la Guajira.

12 En una entrevista, Vicenta Siosi afirma acerca de su identidad: “Soy y seré wayuu porque mi abuela lo era y mi mamá también. Cuando muera me enterrarán en Pancho. Soy wayuu: tengo un cementerio, una ranchería y un pasado histórico” (Jaime De la Hoz Simanca, *Los wayuu tienen su propia escritora*, “Letralia”, 15 marzo 2009). En otra conversación pública, la autora reconoce su lugar enunciativo primario

Además de relacionarse con su experiencia vital y sapiencial en la comunidad y con su pertenencia al clan Apshana<sup>13</sup>, dicha autopercepción se basa en las normas sociales comunitarias, según las cuales la identidad étnica wayuu se hereda del *e'rriku* o linaje materno. A pesar de eso, cabe destacar que la autora eligió mantener las huellas del mestizaje familiar al conservar el apellido de origen italiano del padre, rechazando la posibilidad de integrar el apellido Apshana de la madre, como lo implicaría la tradición matrilineal wayuu.

Con respecto al idioma: si bien la lengua primaria de la obra de Siosi sea el español, sus cuentos se nutren con cierta frecuencia de palabras, expresiones y referencias al wayuunaiki, la lengua arawak hablada por el pueblo wayuu y manejada solo parcialmente por la autora. Finalmente, la obra de Siosi se ambienta exclusivamente en el espacio guajiro contemporáneo. En este cronotopo, la mirada autorial no suele dirigirse a las tradiciones orales o míticas locales, sino más bien a las fronteras culturales, a las ambiciones, desafíos y contradicciones de la sociedad wayuu actual.

Por lo tanto, si bien es cierto que la narrativa de Siosi confluye naturalmente en las literaturas indígenas contemporáneas - por su identidad autorial, motivos narrativos y perspectiva lingüística -, las peculiaridades enunciativas y temáticas de la autora posibilitan abrir unas reflexiones acerca de la colocación fronteriza de su obra. Por lo general, y con razones legítimas, el estudio de las literaturas indígenas - en Colombia como en la mayoría de los contextos latinoamericanos - ha sido abordado de forma paralela al análisis de las respectivas literaturas nacionales. En efecto, el específico papel de la literariedad alfabética en las perspectivas sapienciales indígenas (particularmente en las últimas tres décadas) ha implicado la afirmación de producciones narrativas y poéticas que trascendieran el "goce estético"<sup>14</sup> para asumir funciones epistémicas, culturales, lingüísticas y políticas de reivindicación y revitalización comunitaria, en muchos casos no superponibles con obras literarias de autores y autoras no indígenas.

Estas fronteras son permeables. Algunos autores indígenas (así como afrodescendientes)

en la tradición wayuu: "Yo creo que escribo desde los wayuu, porque el mundo que yo conozco es el de los wayuu, las historias que yo conozco son de los wayuu, mis amigos son wayuu, mi familia, todo" (*Hermosos invisibles que nos protegen. Antología Wayuu*, editado por Juan Duchesne Winter, San Juan, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2015, pp. 434).

13 La sociedad wayuu se basa en una estructura clanil. Los clanes (*eirrukus*) son agrupaciones formadas por familias extendidas que comparten el mismo linaje materno.

14 J. Duchesne, *Caribe, Caribana* cit, p. 38.

han señalado su incomodidad en el encasillamiento étnico de su literatura<sup>15</sup>, muchas veces asignada en los espacios editoriales a las áreas de las literaturas de las minorías o infantiles<sup>16</sup>. En el caso de Vicenta Siosi, el lugar epistémico ocupado por su literatura, incluyendo su interés por las búsquedas de un origen plural y cruzada por la inmigración italiana al caribe colombiano, parecen posibilitar la apertura a una perspectiva no integralmente endógena en la interpretación de su obra. En esta dirección se coloca el presente esfuerzo de posicionar su narrativa en diálogo con el heterogéneo fenómeno literario de la exploración genealógica de las identidades plurales y migrantes. En este sentido, la obra de Siosi es interpelada aquí - como se argumentará en las siguientes páginas - en tanto observación fronteriza y práctica de "contrabando escritural"<sup>17</sup>, en el marco de una más amplia tradición narrativa de intercambio simbólico que caracteriza las literaturas wayuu.

15 A modo de ejemplo vinculado con el contexto, menciono el artículo "¿Por qué no soy oralitora?" de la escritora wayuu Estercilia Simanca Pushaina, donde esta afirma: "La indígena soy yo, no mi literatura. No me arriesgaría a decir que hay una literatura wayuu y que yo hago parte de ella; sería una vanidad y una mentira de mi parte. Creo firmemente que la literatura no tiene jurisdicción. Me presento como abogada y escritora del pueblo wayuu, debido a mi origen, también como una forma de particularizarme y asumir la responsabilidad que se tiene cuando existe un vínculo territorial, clanil: tías maternas, primos de un mismo linaje, el cementerio que guarda los restos de los ancestros, las abuelas comunes que tenemos. Ser wayuu o pertenecer a un pueblo indígena te particulariza, te singulariza, te individualiza, te señala, te aparta, te clasifica. Tú verás cómo usas esas particularidades, yo lo estoy haciendo. Me presento como abogada y escritora del pueblo wayuu porque no soy wayuu de certificado, ni de conveniencia, ni de aprobación por el resto de los wayuu, ni de antropólogos y lingüistas. Les incomodo o no, soy una extensión de mi cordón umbilical sembrado al pie del árbol de cerezas en el patio de los abuelos. No me siento solo wayuu; mi primer apellido, Simanca, está diseminado por los Montes de María, por Bolívar, Atlántico y el Magdalena. Crecí en un mundo mestizo, más wayuu que arijuna, y en pueblo fronterizo. Soy hija de un arijuna que se autorreconoce como negro. Mi mestizaje también tiene que ser narrado; esa otra parte negra de mi humanidad es la que me hace ser como soy" ("Boletín Cultural y Bibliográfico", 107, 2024, pp. 18-31: 28).

16 Ver Alicia Moncada Acosta, *Literatura de mujeres indígenas y escritoras wayuu: desde las profundidades del e'rukkuu*, "Mundo Nuevo", VIII, 18 (2016), pp. 163-181.

17 Adriana Campos Umbarila, *Autorías contrabandistas: cuerpos que reinventan y desestabilizan agendas políticas de "lo indígena"*, Tesis de Doctorado, Bogotá: Universidad de los Andes, 2021, p. 118.

2. LA TRADICIÓN LITERARIA WAYUU: DEL CONTRABANDO ESCRITURAL A LA OBSERVACIÓN FRONTERIZA

Sin lugar a duda, la producción poética y narrativa wayuu constituye la corriente más productiva de las literaturas indígenas colombianas, conformando un referente continental temprano para las prácticas literarias contemporáneas de los pueblos originarios de Abiyala. Entre la imponente constelación de escritoras y escritores wayuu, fue Antonio Joaquín López el autor de la primera novela escrita por un autor indígena colombiano: *Los dolores de una raza. Novela histórica de la vida real contemporánea del indio guajiro*, publicada en Maracaibo (Venezuela) en 1958. En la vertiente oriental de la península de la Guajira, los docentes y escritores wayuu Miguel Ángel Jusayú (1933-2009) y Ramón Paz Ipuana (1937-1992) publicaron a partir de los años Setenta una larga serie de cuentos literarios y relatos etnográficos, consolidándose en las décadas siguientes como las voces literarias indígenas más reconocidas de Venezuela<sup>18</sup>. Desde la última década del siglo XX, la aparición de poetas como Vito Apūshana<sup>19</sup> y de narradoras como Vicenta Siosi Pino y Esterilia Simanca Pushaina dieron comienzo a una nueva etapa de la literatura wayuu, reconfigurando la relación narrativa con los saberes colectivos e introduciendo cuestiones estéticas y políticas hasta entonces no abordadas en la tradición literaria local. El ingreso en el mercado editorial colombiano permitió la afirmación de la literatura wayuu en el auge continental de las literaturas indígenas de los años Noventa, abriendo las puertas para decenas de autores que conforman las nuevas generaciones de poetas y narradores wayuu del siglo XXI.

En este panorama, la literatura del pueblo wayuu ha sido analizada bajo múltiples enfoques, en un abanico de investigaciones que ha sido sistematizado en una serie de antologías y trabajos comparativos de alcance amplio<sup>20</sup>. La mayoría de estos estudios se ha enfocado, por un lado, en las relaciones de reafirmación, distanciamiento o problematización de las tradiciones culturales y sociales locales a través de la obra literaria y, por otro, en la elaboración de categorías estéticas que

permitan abarcar dichas propuestas literarias. Sin pretender presentar una síntesis de dichos estudios, se integran aquí una serie de consideraciones con las cuales el presente estudio propone un diálogo en el acercamiento a la obra de Vicenta Siosi.

Como lo señala Duchesne Winter, la adhesión a la forma alfabética exógena por parte de las autoras y autores indígenas no suele responder a un esfuerzo de ‘modernización’ cultural, sino más bien a una posibilidad de afirmar la diferencia. En el caso de la literatura wayuu de las últimas tres décadas, por lo general, la acción escritural no pretende *preservar* la identidad comunitaria, sino interpelarla y transgredirla a través de la autonomía literaria<sup>21</sup>. Esto implica el surgimiento de una literatura que logra liberarse del papel autoetnográfico generalmente asignado a la autoría indígena<sup>22</sup>. En el caso de la poética de Vito Apūshana, por ejemplo, si bien la peculiar “generosidad estética”<sup>23</sup> de su obra se debe a la perspectiva multinatural de las cosmovisiones wayuu, estos saberes se hacen indomesticables al conjugarse con la fuerza individual del yo poético: según Francesco Avilés, el lector no encuentra en los textos de Apūshana una representación o reafirmación de la otredad (indígena, wayuu), sino una luz poética que permite alumbrar y radicalizar la complejidad de lo real adentro y afuera de los desiertos guajiros.

Por supuesto, esta caracterización de la literatura wayuu no implica una negación de la función revitalizadora de dichas obras con respecto a las tradiciones culturales y lingüísticas comunitarias, o de su utilidad para sensibilizar y complejizar las percepciones dominantes acerca de los pueblos nativos de la Guajira. Sin embargo, este “potencial político”<sup>24</sup> se expresa a través de una vocación relacional y no esencialista, ya que la herramienta literaria permite que el saber wayuu no se limite a adaptarse al sistema literario, sino que más bien intervenga, transforme y se reinvente dentro de sus nuevos circuitos de comunicación<sup>25</sup>.

Según Miguel Rocha Vivas, la vocación relacional de la literatura wayuu se fundamenta en

21 J. Duchesne, *Hermosos invisibles* cit.

22 Ver: Adriana María Campos Umbarila, *El contrabando de sueños y el tejido de sangre: una lectura ontológica de la poesía de Vito Apūshana*, “Visitas al Patio”, 14, 2 (2020), pp. 24-41, y *El cuerpo arma de la mujer irama: la autoría liminal y desafiante de Esterilia Simanca*, in *Voces femeninas: en y desde la literatura*, editado por Adrián Freja de la Hoz e Sara Martínez Vega, Tunja, Editorial UPTC, 2022, pp. 115-152.

23 Francisco Avilés, “Eternos recién llegados”: hacia una teoría estética en Vito Apūshana, “Revista Iberoamericana”, 258 (2017), pp. 57-69.

24 L. Lema Silva, *Paroles politiques et paroles poétiques* cit., p. 326.

25 Ibid.

18 Aunque Miguel Ángel Jusayú nació en la Guajira colombiana (Wüinpumuin), desarrolló su obra y vida profesional en Venezuela.

19 Heterónimo de Miguel Ángel López Hernández.

20 Ver, entre otros: A. Campos, *Autorías Contrabandista*, cit.; J. Duchesne, *Caribe caribana* cit., y *Hermosos invisibles* cit.; *El sol babea jugo de piña: Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*, editado por Miguel Rocha Vivas, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010; Laura Lema Silva, *Paroles politiques et paroles poétiques: des mouvements sociaux autochtones en Colombie à la littérature contemporaine des Wayuu*, Tesis de doctorado, Université Lumière Lyon 2, 2021.

la naturaleza fluctuante y heterogénea de su cultura<sup>26</sup>. Tal fluctuación se entiende como intercambio permanente de saberes, bienes y tradiciones: debido a la peculiar aridez de la península de la Guajira y a su ubicación fronteriza y estratégica, desde tiempos coloniales los wayuu han basado su economía en el comercio y el contrabando, dentro de un sistema de convivencia basado en la apertura a lo exógeno como forma de supervivencia.

En la producción literaria wayuu, el contrabando metaforiza una forma narrativa relacional, que interpela al *alijuna* como motivo poético y como lector posible. Esta visión es sintetizada en los célebres versos de Vito Apushana “Yo, en cambio, escribo nuestras voces / para aquellos que no nos conocen, / para visitantes que buscan nuestro respeto... / Contrabando sueños con alijunas cercanos”<sup>27</sup>. Al pensar la literatura wayuu como práctica de contrabando, se plantea ante todo una ontología comunicativa relacional y disruptiva con respecto a la exclusividad de las tradiciones narrativas propias, endógenas y cerradas<sup>28</sup>. En este orden de ideas surge la idea de “contrabando escritural” propuesta por Adriana Campos como “forma de negociación e intercambio de bienes simbólicos en donde priman los códigos culturales del pueblo wayuu, con el objeto de crear alianzas políticas y simbólicas con lectores de orígenes disímiles, que están dispuestos a suspender sus referentes culturales en el proceso de la lectura”<sup>29</sup>.

En el caso de las narrativas femeninas, el contrabando escritural es fortalecido por un movimiento de crítica radical hacia algunas dinámicas explotadoras, machistas o inicuas de la tradición social wayuu, tales como el matrimonio por compra. Si, por un lado, los relatos de autoras wayuu como Estercilia Simanca Pushaina y Vicenta Siosi ofrecen una autogestión simbólica del rol de la mujer al interior de la comunidad,<sup>30</sup> por otro, el contrabando escritural permite validar poéticamente a la mujer indígena y repensar las complejidades sociales del mundo wayuu: sus textos dan “puntapiés a la etnicidad de museo”<sup>31</sup> a través de una subjetivación literaria de lo femenino que abre grietas en el arraigo a la tradición cuando esta se vuelve opresora. Esto no implica necesariamente una operación de denuncia interna: más bien, como en el caso del cuento “El encierro de una pequeña doncella” de Estercilia Simanca, la práctica literaria puede afirmarse a partir de una

dimensión enunciativa liminal, transgresora y *contrabandista*, donde la voz testimonial le deja espacio a un proceso de desensamblaje de la linealidad narrativa autoetnográfica<sup>32</sup>.

A partir de esta idea de contrabando escritural, propongo conceptualizar la narrativa de Vicenta Siosi como espacio de observación fronteriza. La noción de frontera entre lo wayuu y lo *alijuna* no es entendida aquí como un límite geográfico o cultural. Me alejo parcialmente, en este sentido, de la idea de “limbo étnico”<sup>33</sup> entre las dos culturas, entendiendo esta frontera, más bien, en la dimensión epistémica de lo que es permitido o es vedado revelar al *alijuna* según la tradición oral wayuu y sus normas sociales. Para aclarar esta perspectiva, recorro a las reflexiones del antropólogo kamëntsá Willian Mavisoy, quien teoriza la coexistencia de dos espacios simbólicos no superponibles entre las comunidades indígenas que han sufrido intentos de colonización: un territorio íntimo, o *lugar-memoria*, donde se conservan secretos y se genera una comunicación endógena de organización de la resistencia, no accesible a quien no es indígena, y un espacio público e intercultural, o *territorio-historia*<sup>34</sup>, de diálogo o “contrabando” con el mundo no indígena. Estos dos espacios epistémicos agilizan la convivencia, entre las comunidades autóctonas, de dos círculos de la palabra: una comunicación hacia adentro (exclusiva) y una comunicación hacia afuera (inclusiva)<sup>35</sup>. En este marco, se teoriza que, en su producción literaria centrada sobre su genealogía familiar, Vicenta Siosi ubica su lugar enunciativo en una mirada fronteriza entre estos dos espacios epistémicos, ofreciendo una posición autorial y una mirada narrativa que acuden a la superposición entre ambos circuitos, explorando bordes, movimientos, colapsos y evasiones de la identidad cultural wayuu sin desplazarse de la enunciación fronteriza de su punto de observación.

32 Ver A. Campos, *Autorías contrabandistas* cit.

33 Clinton Ramírez Contreras, *El limbo étnico en el cuento “Esa horrible manera de separarme de ti”, de Vicenta Siosi*, “Entretextos: Revista de Estudios Interculturales desde Latinoamérica y el Caribe”, 34 (2024), pp. 247-261.

34 Willian Mavisoy Muchavisoy, *Kosmovilidad intercultural. Sentipensar la memoria-lugar y el encuentro con la historia-territorio en el kósmos kamëntsá del Putumayo*, Cauca, Universidad del Cauca, 2024.

35 Ver Jorge Agurto y Jahve Mescco, *La comunicación indígena como dinamizadora de la comunicación para el cambio social*, in *Actas del XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIC)*, Montevideo, ALAIC, 2012, [https://www.servindi.org/pdf/ALAIC\\_comunicaci%C3%B3nindigena2012.pdf](https://www.servindi.org/pdf/ALAIC_comunicaci%C3%B3nindigena2012.pdf).

26 M. Rocha, *El sol babea* cit.

27 Vito Apushana, *Contrabando sueños con aríjunas cercanos*, Riohacha, Universidad de La Guajira, 1992.

28 M. Rocha, *El sol babea* cit.

29 A. Campos, *Autorías Contrabandistas* cit., p. 39.

30 J. Duchesne, *Hermosos invisibles* cit.

31 A. Moncada, *Literatura de mujeres* cit., p. 171.

3. EL LINAJE NARRATIVO DE VICENTA SIOSI: CÍRCULOS DE LA PALABRA Y MANTAS IDENTITARIAS

Para enfocar la relación entre el lugar de observación fronterizo de Vicenta Siosi y su posicionamiento autorial, cabe mencionar la genealogía del cuento *El honroso vericuetu de mi linaje* y su recreación narrativa de los aconteceres históricos de la familia Ziosi (Siosi) en la Guajira. Según lo relata Javier Moscarella, la autora “escribió la historia de su familia, pero una tía que ‘interpretaba’ los sueños le aconsejó no publicarlo, porque podría traer desgracias a la familia, por lo cual, le dio un giro a la historia y finalmente publicó un cuento donde mezcla realidad y ficción”<sup>36</sup>. Además, en una conversación personal, Vicenta Siosi reveló que cuando le leyó a su madre la versión original del cuento aún inédito, ella le comentó que le parecía inoportuno difundir su historia familiar, ya que los lectores *alijunas* habrían podido estigmatizar a la familia a raíz de su aplicación de las normas sociales wayuu como el matrimonio por compra. La escritora decidió publicarlo igualmente, pero optó por cambiar nombres, referencias y algunos detalles del relato familiar. Al respeto, en su introducción a la novela inédita *Invierno en la tierra sin pan*, la autora explica de esta forma la decisión de retomar el relato y volverlo novela corta:

Otro de mis cuentos fue una partecita del suceso intrincado de mi tatarabuela casadera. Lo titulé *El honroso vericuetu de mi linaje*. Antes de publicarlo se lo leí a mamá Kuka y ella se preocupó. “Es una historia familiar, solo para nosotros”, me dijo triste. A los pocos días me refirió: “Soñé con tu tía Mima - fallecida en 1982- y me demandó que no lo publiques, pues los arijuna podrían burlarse de esta historia y humillarnos por ello”.

Lo siento mamá, te desobedeceré, dije. Condescendiente con mi progenitora cambié algunos nombres y desarrollé solo la última época del evento. Fue otro exitazo.

Me inquietaba tener publicada la historia incompleta y que los lectores percibieran a mi tatarabuela como una mujer maligna, sin lógica ni razón para entregar a sus hijas en un matrimonio por compra, entonces, indagué aquel suceso para enterar al público sobre la cosmovisión wayuu<sup>37</sup>.

Con respecto al cuento, en la novela son restaurados los nombres históricos de los familiares, en una decisión narrativa que evade la “autORIZACIÓN étnica”<sup>38</sup> y reafirma la autonomía literaria sobre los círculos internos o exclusivos de la

comunicación indígena. Aun antes de entrar en el análisis de los cuentos, esta decisión autorial da muestra del posicionamiento fronterizo entre lugar-memoria y territorio-historia de la enunciación de Siosi.

Dicha dinámica se opone a algunas tendencias comunes a mucha literatura de autoría indígena, plasmada por trayectorias lineales desde el lugar-memoria (saberes y narraciones tradicionales) hacia el territorio-historia: un destino donde las epistemologías propias se plasman, reconfiguran o deconstruyen dentro de una dimensión narrativa o poética destinada (también) a un lector no indígena. En este proceso, por lo general, los círculos comunicativos internos al lugar-memoria no son explicitados, sino más bien detenidos en la intimidad epistémica comunitaria. En el caso de Siosi, la explicitación filológica de la recreación narrativa de su linaje permite arrojar luz sobre su acción literaria de ida y regreso, a partir de su posición fronteriza: por un lado, la figura materna es mencionada en múltiples ocasiones como fuente de inspiración, en tanto narradora oral, de los ritmos, formas y contenidos de su obra. Por otro, la exposición de los debates familiares acerca de la legitimidad enunciativa del cuento revela una ruptura, o una rebelión autorial con respecto a la autoridad de la palabra propia y de sus lenguajes (el sueño y la oralidad). En esta dinámica se engendra un contrabando escritural donde el “secreto” comunicativo del lugar-memoria es expuesto en la dimensión del territorio-historia a través de estrategias de mediación (el cambio de los nombres y la omisión o sustitución de detalles) que terminan revelándose en la novela con la definitiva afirmación de la autonomía autorial sobre los círculos comunicativos intracomunitarios. Este procedimiento se basa, ante todo, en la identificación genealógica: el supuesto comerciante español David Cotés, protagonista de la primera parte de *El honroso vericuetu de mi linaje*, recupera en la novela *Invierno en la tierra del pan* su nombre original, Vincenzo Siosi; asimismo, el abuelo de la autora Cristóbal se acerca filológicamente al nombre original, italiano: Cristóforo.

En general, la obra se constituye como una novela genealógica de la familia Ziosi y de sus encuentros amorosos y comerciales con los clanes wayuu Epieyu y Apskana. Estructurada en diecinueve capítulos breves, la narración abarca tres generaciones, cruzando una época histórica que comienza en la segunda mitad del siglo XIX y culmina en la tercera década del siglo XX. El núcleo temático del texto se centra en la relación amorosa entre la adinerada mujer wayuu Noula Epieyu y el comerciante de origen italiano Vincenzo Ziosi, enviado al Cabo de la Vela por su padre para recibir un cargamento de armas. En su viaje por las tierras guajiras encuentra a Noula Epieyu. Su relación amorosa por fuera del matrimonio tradicional wayuu y el embarazo temprano de Noula pro-

36 J. Moscarella, *De la tarantela* cit. 118.

37 Vicenta Siosi, *Invierno en la tierra del pan*, en publicación, pp. 4-5.

38 A. Campos, *Autorías contrabandistas* cit., p. 136.

vocan la rabia del clan Epieyu: solo la intervención de un palabrero le salva la vida a Vincenzo, quien entrega una dote de cabras y collares y termina casándose con Noula según el rito wayuu. La pareja adquiere un lote del clan Apshana en la baja Guajira, cerca de la ciudad de Riohacha. La joven mujer que tiene potestad para venderles el lote, Anastasia Apshana, entra a ser parte como protagonista de otra línea narrativa, donde se explora su historia de triple viudez. Si bien en la novela no se hace explícito, Anastasia Apshana es familiar por linaje materno de la autora,<sup>39</sup> y su historia completa la genealogía guajira de sus ancestros.

En su nuevo terreno, Vincenzo y Noula fundan el asentamiento de Orino, donde organizan un hospedaje para los transeúntes y crían a sus tres hijas. Con el paso de los años, la armonía de la primera etapa del romance es intervenida por una serie de tensiones que generan una distancia inconciliable: en particular, la intención de Noura de mantener para sus hijas las tradiciones del casamiento por compra se choca de forma inconciliable con la visión *arijuna* de Vincenzo, quien termina desplazado del territorio.

Los vínculos amorosos entre la familia Ziosi y el clan Epieyu se repiten en las nuevas generaciones familiares: Cristóforo Ziosi, sobrino de Vincenzo, se casa con Vicentica, nieta de Noula Epieyu y del mismo Vincenzo. En esta nueva relación wayuu-*alijuna*, las tensiones amorosas le dejan espacio a las opresiones históricas. Cristóforo y Vicentica ceden una parte del terreno familiar en Orino a un grupo de misioneros capuchinos, quienes fundan ahí el orfanato San Antonio de Padua. La última parte de la novela ofrece un panorama desolador de las violencias físicas y simbólicas sufridas por los niños wayuu en el orfanato. Vicentica, narradora de la obra, termina afligida por la culpa de la traición étnica, agravada por no haber escuchado los presagios aparecidos en los sueños de la abuela Noula.

En continuidad con su producción cuentística, la novela de Siosi explora algunos temas recurrentes de la tradición literaria indígena e incluso de la novela indigenista y telúrica: el amor mestizo como alegoría de la opresión cultural, el motivo de la auto-traición, los choques entre tradición y progreso, entre ciudad y espacio rural, entre formas distintas de concebir el tiempo, el lenguaje, la historia y, por supuesto, la religión. Si el estilo escueto y contundente de sus párrafos breves recupera los rasgos típicos de los cuentos de Siosi, una diferencia estilística de la novela se puede relevar en la centralización de la dimensión dialógica: las largas conversaciones entre wayuus y *arijunas*, y las bruscas formas de interrumpirlas, permiten la explicitación de valoraciones éticas recíprocas, arrojando luz sobre las jerarquías discursivas y tensiones

epistémicas entre capitales culturales asimétricos que operan en el mundo guajiro. En este marco, el contrabando escritural o intercambio de bienes simbólicos propio de la tradición literaria wayuu se manifiesta en la novela como un desarraigo radical. En el análisis de la novela, se identifican cuatro espacios de tematización de las dinámicas de contrabando escritural a partir de las miradas recíprocas entre personajes wayuus y alijunas, con un enfoque en las estrategias narrativas elaboradas para describir tránsitos, crisis y evasiones del lugar-memoria de la comunidad wayuu. Los cuatro espacios temáticos identificados son: la relación amorosa italiano-wayuu, la tensión entre tiempo e historia, el uso del wayuunaiki y la metáfora de la manta como lugar identitario.

#### 4. CLAVES RELACIONALES WAYUU-ALÍJUNA: CONTRABANDO NARRATIVO Y RUPTURA URBANA

El primer capítulo de la novela se titula “Un blanco en el Cabo de la Vela” y describe la llegada de Vincenzo Siosi a una comunidad wayuu. Vincenzo y Giuseppe Ziosi son presentados como contrabandistas de armas, en una imagen que configura de inmediato la reciprocidad de la dimensión del contrabando: generalmente asociado con la sociedad wayuu, el comercio ilegal no sería posible sin una correspondencia *alijuna*. La novela no escarba entre el lugar de origen de los migrantes italianos: su identidad narrativa es configurada a partir de su experiencia en el territorio guajiro. La única referencia al proceso de asentamiento identitario de la familia Ziosi se da con la presentación de la tercera generación de la familia: “Los Ziosi prosperaron el aprisco cerca de Riohacha y comerciaban activamente sus licores importados; eran honestos y cuidaban no quebrantar la ley por la condición de inmigrantes de los más viejos, pues los de la nueva generación se consideraban riohacheros<sup>40</sup>. La cita muestra como el proceso de reconfiguración identitaria de los migrantes italianos no se configura a partir de los intercambios con el pueblo wayuu: la afirmación de nuevas formas de posicionarse en el territorio se relaciona más bien con el espacio urbano y mestizo (Riohacha) y con la ley nacional colombiana.

En la primera parte del texto, esta ausencia de mirada hacia el otro es recíproca. Al llegar a la comunidad wayuu, Vincenzo vive una doble invisibilización: rechazado y torturado por el clan de su enamorada por no respetar las normas del matrimonio tradicional, en la organización temporal de la narración el italiano aparece relegado a una dimensión nocturna: solo existe en la comunidad wayuu cuando el círculo de la palabra comunitaria reposa. Después de la resolución del conflicto, Vincenzo vive una etapa de progresiva

39 La autora me aclaró este aspecto en una conversación personal.

40 V. Siosi, *Invierno* cit., 60.

integración a la comunidad. Aprende algunas expresiones en wayuunaiki y enseña a Noula el español. Su nombre italiano, Vincenzo, no es españolizado a Vicente, sino *wayuuzado* a Pícnzo<sup>41</sup>. Los debates éticos entre el italiano y su esposa sobre las costumbres wayuu orientan una dinámica de *wayuuzación* de Vincenzo y *alijunización* de Noula. El proceso se hace evidente en algunos diálogos. La pareja comenta de esta forma la obligación de Anastasia Apshana de aceptar un nuevo esposo a tan solo tres meses de distancia del deceso de su primer marido Ricardo Epieyu: “- Pobre mujer, no la dejaron enterrar bien a su marido - comentó Noula cuando se enteró de la noticia. - Una bella esposa es siempre deseable - agregó Vincenzo -. No dices tú que se debe respetar la ley. - La ley es ley - Concluyó Noula”<sup>42</sup>.

Estos movimientos no son lineales, sino más bien multidimensionales: si bien Noula sufre cierta fascinación por algunos bienes simbólicos *alijunas* - “Despreciaba la civilización ajena, pero sucumbía a los perfumes”<sup>43</sup> -, a menudo reafirma su arraigo radical a la tradición, sintiendo el “cumplimiento de la ley ancestral como una obligación ineludible”<sup>44</sup>. Por otro lado, la posición de Vincenzo es permeada por una desconfianza acerca de los valores y creencias de su esposa. Tal perspectiva se hace evidente en los silencios aún más que en los diálogos: a pesar de su vivencia entre los wayuu, Vincenzo no expresa ningún disenso cuando, durante una reunión en Riohacha, sus familiares y un cura debaten acerca de la necesidad de “salvación de las almas”<sup>45</sup> de la población indígena guajira, en su anhelo conjunto de fundar una misión en el territorio.

El diálogo entre alijunas determina el papel del entorno urbano para el resto de la novela. Riohacha es el espacio de afirmación de la voluntad de los grupos cristianos y blancos de la región: ahí se generan reflexiones y decisiones sobre cómo actuar con los grupos indígenas de la Guajira. En los fragmentos de la novela ambientados en la ciudad, suele generarse un círculo de la palabra alijuna al parecer no asequible al mundo wayuu. No es un caso que, a pesar de los repetidos viajes de Vincenzo a la capital, Noula nunca aparece en el espacio urbano hasta cuando acepta vender su tierra para la realización de un orfelinato capuchino. Su viaje a Riohacha no representa una arijunización, sino más bien la afirmación de la distancia: en un solo momento, la mujer wayuu

percibe la explotación de los recursos y cuerpos de su comunidad, sufriendo además en primera persona la humillación de los comentarios racistas de la servidumbre del sacerdote y de un comerciante que sugiere regalarle a Noula unos aretes dañados: “¿Son para la india? Aquí tengo unos y se los dejo baratos porque tiene un desperfecto, pero casi no se nota”<sup>46</sup>.

El espacio urbano explicita las jerarquías de poder en el contrabando de bienes simbólicos y materiales entre wayuu y alijunas. Al tiempo que decenas de wayuu caminan hacia Riohacha cargando en sus espaldas barriles de agua de su territorio para venderlas en la ciudad, el lenguaje violento del espacio urbano le niega la dignidad a Noula: mientras en su comunidad Vincenzo la llama “Marquesa”, por su clase y belleza, en los códigos racistas de la ciudad letrada la mujer wayuu es asociada con lo imperfecto y lo inculto. En este marco, es interesante señalar que, por lo general, en sus cuentos Siosi explora la ciudad desde afuera, manteniendo una mirada liminal desde las fronteras culturales del territorio wayuu. En este caso, el ingreso narrativo al espacio urbano se vuelve un mecanismo narrativo esencial para esclarecer contradicciones y desequilibrios en el intercambio de bienes simbólicos implicado en la relación amorosa entre Vincenzo y Noula: en Riohacha, el mito familiar del mestizaje armónico encuentra su punto de ruptura.

Los movimientos de alijunización y wayuuzación de los dos personajes se suspenden ante el dolor étnico de Noula, quien desde ese momento no permitirá la puesta en discusión de sus tradiciones por parte de su esposo. Este rechazo se manifiesta en una modificación tonal de los diálogos: en las conversaciones entre los dos protagonistas, el contrabando simbólico le deja espacio a la barrera epistémica. Después del viaje a la ciudad, Vincenzo quiere disculparse con la esposa:

- Perdona, ¿qué significa esa palabra?
- Qué pases por alto la ofensa - le explicó.
- Las ofensas se pagan con ovejos porque duelen, pero no entendemos ese perdona.
- No sé qué decirte - balbuceó el blanco.
- Dime ¿Por qué los wayuu deben llevar el agua a los arijuna de Riohacha?
- Ellos la venden. Reciben un pago por ello - explicó el hombre.
- ¿Y por qué los arijuna no buscan su propia agua?
- Es un negocio de compra y venta.
- Pero pagan muy mal, no les alcanza ni para un par de wairiña.
- Los aguateros también hacen de las suyas con los riohacheros. Cuando tienen un velorio se van todos y dejan la ciudad sin agua por varios días. En invierno no trabajan y cuando hay recolección de cerezas tampoco cumplen.

41 La lengua wayuunaiki carece del fonema /v/ y sus hablantes suelen reemplazarlo naturalmente con /p/.

42 V. Siosi, *Invierno* cit., 42.

43 Ibid., p. 34.

44 Ibid., p. 52.

45 Ibid., p. 32.

46 Ibid., p. 48.

- Lo que he visto hoy es horrible - expresó Noula<sup>47</sup>.

La vocación autoetnográfica de la primera parte del diálogo, donde la autora se hace cargo de explicitar la inexistencia de la concepción de “perdón” en la cosmovisión wayuu, define la inco-municación epistémica y la interrupción del contrabando narrativo. Ante la preocupación por la humillación individual que Vincenzo intenta reparar, Noula contesta señalando la dimensión colectiva del problema: si la ofensa individual puede repararse, el horror de la explotación del pueblo wayuu parece insanable.

##### 5. LA IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA EN EL SUEÑO GUAJIRO

Si bien la recreación narrativa de algunos diálogos produce al lector una sensación de empatía hacia el dolor de la comunidad wayuu, la estructura de la novela no se sostiene en una mirada “desde adentro”. Los personajes de Siosi se mueven de forma circular entre el lugar-memoria de los saberes wayuu y el territorio-historia del contacto intercultural. En estas dinámicas de contaminación y contrabando, la observación fronteriza de la autora es al mismo tiempo escueta y trágica. Sus movimientos entre los tres espacios de la narración (las rancherías wayuu, la ciudad y el orfelinato) ofrecen fotografías de denuncia de la aniquilación cultural de los wayuus, pero al mismo tiempo, en un sutil balance ético de las reivindicaciones, explora las grietas y contradicciones del arraigo a la tradición comunitaria. Vincenzo Ziosi cuestiona a menudo la práctica del matrimonio por compra:

- Mis hijas no serán vendidas - Se oponía el blanco.  
 - Son princesas como yo y no se casarán con perros.  
 - Sácate eso de la cabeza Noula.  
 - Eso no está en mi cabeza sino en mi sangre.  
 - En donde esté, está mal.  
 - No sabes nada de nuestro pueblo histórico - refutaba la esposa.  
 - Ellas no son chivos para que hagas negocio con sus vidas - advertía el varón<sup>48</sup>.

Ante la negativa de Noula a abandonar la usanza ancestral, Vincenzo es echado de la casa y, tras un intento de venganza fallido, opta por refugiarse en Riohacha con su familia. Poco después, la novela presenta su punto de inflexión más radical: la intervención de la narradora y la construcción del orfelinato. Veamos como estos dos elementos sustentan la crisis y la evasión del círculo de la palabra y de los saberes wayuu en la novela.

En lo que refiere a la narradora, hasta la

aparición tardía en la trama de Vicentica, nieta de Noula y abuela de Vicenta Siosi, la novela parecía sostenerse en una voz omnisciente. Vicentica, cuyo nombre (como el de la autora) es inspirado en su abuelo italiano, interviene en la línea narrativa en el momento de su nacimiento, durante el cual murió en el parto de su madre Carmita, hija de Noula: “Sus ojos tenían grandes surcos y el brillo extraño de los condenados. El único quejido se le escuchó al momento de parirme a mí. - Fue el ardor de la muerte - dijo la vieja partera. Yo, la niña frágil nunca amamantada. Yo, la beba arrugada que me negué a abrir los ojos por ocho días. Yo soy la hija de la difunta Carmita”<sup>49</sup>.

Al tomar la palabra, la narradora reconfigura espacios y tiempos de la novela. Si la frontera narrativa de la primera parte del relato posicionaba a la voz omnisciente como espacio intermedio en la observación de las relaciones entre wayuus y alijunas, la articulación de una narración en primera persona establece la apropiación individual del legado familiar colectivo: de alguna forma, la narradora representa en un nivel metaliterario la práctica de recreación narrativa de la historia familiar desarrollada por la autora de la novela. Hasta los momentos antes de su nacimiento, el texto se sostiene en una narración que no duda de sí misma, fundada en las tensiones y cercanías entre la enunciación ‘normativa’ de Noula y la figura fronteriza del italiano Vincenzo: con la explicitación de la voz narrante, el punto de observación se traslada al yo adulto de Vicentica, quien declara estar ‘mirando hacia atrás’ en su ejercicio de reconstrucción de las memorias familiares a partir de la tradición oral familiar.

La aparición de la voz narrante posiciona repentinamente la novela en la historia: por primera vez, se citan referencias temporales de la historia nacional, tales como las del gobierno de Manuel Sanclemente (1898-1900) y el contexto de la Guerra de los Mil Días. Hasta ese momento, la temporalidad textual se había estructurado, como es común en la obra de Siosi, en una dimensión dúplice donde el proceder de los hechos, si bien lineal, “da vuelta sobre un presente mítico, hijo de la mente wayuu y pariente del insomnio en el que la sumerge el estado étnico incierto”<sup>50</sup>. Los retornos de la luna, las lluvias, las “tonadas de los pájaros”<sup>51</sup> e incluso la experiencia cíclica de la triple viudez de Anastasia Apshana le asignan a la primera parte de la novela un ritmo espiralado, donde el avance temporal se plasma en las recurrencias y determinaciones de los movimientos astrales, pero también en los rituales del duelo y en los presagios de Noula.

47 Ibid., p. 48.

48 Ibid., 37.

49 Ibid., pp. 54-55.

50 C. Ramírez, *Limbo Étnico* cit., p. 254.

51 V. Siosi, *Invierno* cit., p. 10.

Así, en la segunda parte de la novela se asiste a una progresiva debilitación de la multidimensionalidad del saber guajiro a favor de una progresión lineal, encasillada en fechas, de las acciones de aniquilación cultural del pueblo wayuu por parte de los misioneros. Este proceso es adelantado por una serie de tensiones epistémicas entre sueños, mitos y visión *alijuna* de la historia. Los choques se manifiestan en los diálogos entre Vicentica y su enamorado Cristóforo, sobrino de Vincenzo Ziosi. Tras la muerte de Anastasia Apsana, los dos comentan: “- Debemos señalar este día cuando se ha ido a *jepira* la matrona de La Granja - le dije a mi esposo. - Recordaremos que se celebra el séptimo aniversario de la separación de Panamá - contestó Cristóforo. -¿Y cómo se separó Panamá? - En la casa te explico - concilió”<sup>52</sup>. Cristóforo posiciona el movimiento hacia *jepira* (lugar donde irían los muertos según los wayuu) en la linealidad de la historia nacional. En el diálogo se hacen manifiestas las jerarquías culturales que no posibilitan la afirmación del tiempo wayuu en un espacio intercultural, o territorio-historia.

Esta misma dinámica se reproduce en uno de los giro narrativos de la novela: el sueño en el cual Vicentica presagia una resistencia violenta del pueblo wayuu a la invasión alijuna, a través de la quema de una aldea. Al compartir su sueño con el esposo, Cristóforo da la siguiente interpretación:

- Tuviste la visión de la noche en que tus paisanos destruyeron el poblado San Nicolás de los Menores, fundado por los capuchinos en territorio indio. Los religiosos huyeron en medio del incendio, fue en 1701, nada quedó en pie aun la iglesia fue destruida. Esto se lo contó el párroco de Riohacha a mi abuelo Giuseppe - dijo Cristóforo mientras me traía agua de la mícura montada sobre un tinajero en la esquina de la vivienda. Tomé el agua y volví a recostarme en mi hamaca colgada a poca distancia del suelo, junto al tálamo de mi esposo. No pude dormir sino después del canto del gallo de las cinco de la mañana.<sup>53</sup>

La lectura alijuna del tiempo local se fundamenta en la sistematización del pasado, pero no concibe el regreso de la historia. De esta forma, la restitución de Cristóforo depotencia el poder premonitorio de los sueños, incluyendo el presagio recurrente de Noula, quien advertía de la próxima destrucción sin armas de la cultura wayuu. Si en la primera parte de la novela las acciones de Vincenzo frente a rituales wayuu (por ejemplo, su imitación del llanto dolido de algunas mujeres durante un ritual de la muerte) se vinculaban con un silencioso esfuerzo de comprensión mimética mo-

tivado por la curiosidad intercultural, la relación entre Cristóforo y Vicentica revierte las jerarquías simbólicas del territorio wayuu: su uso de categorías alijunas para leer el lenguaje onírico local termina desolemnizando la carga cultural del sueño, debilitando uno de los lugares-memorias más sagrados del pueblo wayuu.

#### 6. LA LENGUA WAYUUNAIKI

El intercambio de bienes simbólicos que acompaña la relación wayuu-alijuna en la primera parte de la novela deja espacio, en la segunda parte, a la catástrofe del lugar-memoria, impulsada por la construcción del orfelinato. Los círculos sapienciales wayuu se ven invadidos a partir de su dimensión más ininteligible y protegida para los wayuus: la lengua wayuunaiki. En la generación de Vincenzo y Noula, el manejo de la lengua wayuunaiki resulta funcional a la regulación de las fronteras simbólicas con el mundo alijuna. Vincenzo aprende y usa una serie de palabras, y la comunidad le traduce términos culturales que le permiten entender la ironía y acceder a una parte del círculo comunicativo interno al lugar-memoria wayuu. Asimismo, después de la ruptura urbana, el wayuunaiki se convierte en herramienta de distanciamiento: Noula describe algunas situaciones de explotación observadas en la ciudad mezclando los dos idiomas, en una perspectiva de protección del lugar-memoria ante la repulsión generada por los abusos urbanos del mundo alijuna.

Por otro lado, las conversaciones dentro de la comunidad wayuu se reportan en español: en el espacio seguro del lugar-memoria, no es necesario mostrar la barrera narrativa de la lengua. Este uso del wayuunaiki como herramienta performativa del dolor y estrategia de protección es explicitada en el diálogo intergeneracional entre Noula y Vicentica:

- Si no hablas *wayuunaiki* se te va a olvidar - decretó Noula.
- A esta edad no se me olvida - contesté.
- La lengua es arma y escudo para eternizarnos. Ella dice que somos un solo pueblo. Con ella hablaremos delante de los *arijuna*, aún secretos graves y no lo entenderán ¿me comprendes? - interrogó.
- Sí, *toushka* - respondí.
- Ahora estás mezclando los dos idiomas.
- Abuela, ¿me llamaste para hablar de gramática?
- Prométeme que enseñarás a tus hijos *wayuunaiki* - demandó.
- *Tainjer toushka* - <sup>54</sup>.

El temor por la pérdida del idioma propio le asigna a las palabras de Noula un tono imperativo y ceremonial. Es la lengua que *dice* que los wayuus son un solo pueblo, que los nombra como

52 Ibid., p. 77.

53 Ibid., p. 88.

54 Ibid., p. 63.

comunidad: no es el humano en definir el papel de la lengua, sino viceversa. No es un caso que a lo largo del texto el lenguaje se active en una relación polinatural entre humano y no humano, donde la naturaleza habla -“los bosquesillos de cactus forrados de espinas hablaban como ancianos sabios”<sup>55</sup> - y la gente wayuu lee el territorio antes de pronunciarse - “miraba las hormigas pasearse en la tierra oscura. Cuando tomó la palabra dijo haber escuchado del atropello a los indígenas en el orfelinato”<sup>56</sup>. Así las cosas, si es la lengua con su arraigo territorial quien *dice* lo wayuu, según Noula la necesidad de defenderla es vital para ser *nombrables* como sociedad autónoma. Ante esta preocupación existencial, no son suficientes las aseguraciones de Vicentica: la abuela de la narradora pretende una performatividad sonora de la promesa en lengua wayuunaiki, para confirmar la posibilidad de la nieta de verbalizar la defensa del lugar-memoria de su pueblo.

La simple verbalización de la promesa resulta insuficiente para proteger el espacio cultural y simbólico de la comunidad y de su lengua frente a la irrupción del orfelinato. Según los presagios de Noula, la llegada de los invasores alijunas no implicaría el uso de armas. En efecto, los misioneros capuchinos recurren a una estrategia caritativa humillante para atraer a los niños wayuu: reparten pequeños trozos de pan, denominados por la comunidad como *pan jauchon* (pan pequeño). A partir de la aglutinación de las dos palabras, la ranchería de Orino - donde los misioneros establecen el orfelinato - comienza a ser llamada Panchón y, por economía lingüística, el nombre se simplifica finalmente a Pancho<sup>57</sup>. Esta transición toponomástica es emblemática de la ruptura simbólica de la función protectora del wayuunaiki. La institución foránea del orfelinato reafirma en la etimología del lugar ocupado su propia estrategia de cooptación (la donación de alimentos en una zona con altas tasas de desnutrición), absorbiendo elementos de la lengua local para naturalizar la presencia de una institución que, paradójicamente, contribuye a la erosión de la misma lengua.

Este mecanismo se hace más emblemático en el tratamiento reservado a los niños en el orfelinato. Los capítulos dedicados a las víctimas de los abusos de los curas describen violaciones sexuales, violencias físicas y opresiones simbólicas. Me detengo aquí en estas últimas. Como ha sido costumbre en el continente, además de prohibir la lengua indígena local, los misioneros de Pancho sustituyen inmediatamente los nombres y apellidos claniles de los menores wayuu con nombres católicos. Este notorio gesto de imposición simbólica es acompañado por un abuso aun más emble-

mático. Un niño wayuu, Yarayaxa, es bautizado como Danies al llegar al orfelinato. Con el deseo de escaparse del centro y volver a su comunidad, Danies decide bajarse los pantalones frente a un grupo de niñas, esperando que su punición sea la expulsión. Los misioneros acuden a otro castigo. Un cura convoca a todos los estudiantes y les pregunta a los niños como se traduce ‘demonio’ en wayuunaiki. A pesar de la rabia del sacerdote, los jóvenes guardan silencio. El cura interpela entonces a la cocinera wayuu del orfelinato, quien, tras varias dudas, indica la palabra *waniürü*, concepto que en la cosmogonía wayuu indica el espíritu de la enfermedad, la angustia y la calamidad. El sacerdote impone al niño ese nombre - castellanizado a Guandurú -, obligando a que toda la comunidad infantil utilice exclusivamente esta palabra para llamar a Danies/Yarayaxa:

- Quiero oírlos decir a todos en voz alta: Guandurú, Guandurú, Guandurú. Repitan al unísono - reclamó el superior.

La asamblea volvió a su mutismo. Danies miraba de reojo al cura.

- Al niño que se escuche llamarlo Danies le será quitada la chicha en el desayuno y en la cena. Tome nota, madre superiora, esta orden debe cumplirse para todos. No se les dará más su apetecida chicha al desobediente.

- Así será, padre - respondió la monja uniendo sus manos y haciendo una venia.

- Hoy Danies ha muerto y ha nacido Guandurú - declaró el hombre-. Pueden volver a sus clases<sup>58</sup>.

El pasaje es revelador tanto de la disolución del lugar-memoria wayuu como de la suspensión del contrabando simbólico con el mundo alijuna. El furor nominativo<sup>59</sup> propio de la acción colonial española en el continente se acciona aquí a través de una serie de movimientos de penetración y opresión de la cultura local. Después del primer cambio de nombre forzado, el cura obliga a la traducción de un concepto cristiano en una lengua que no lo contiene. Su voluntad por forzar la lengua para imponer una categoría exógena es rechazado por los niños, cuyo silencio es el último intento de defensa de los secretos de su lugar-memoria. Al descubrir la palabra *waniürü*, el cura confisca y deforma la noción para utilizarla como castigo. Después de anular la identidad wayuu (Yarayaxa) a través del bautismo cristiano en Danies, el sacerdote procede a una segunda aniquilación, un bautismo inverso donde la lengua wayuunaiki se convierte en herramienta funcional para afirmar un estigma cristiano.

La violencia lingüística de la operación rompe con todo intento de salvaguardar los círcu-

55 Ibid., p. 18.

56 Ibid., p. 87.

57 Nombre de la ranchería donde nació la autora.

58 V. Siosi, *Invierno* cit., p. 73.

59 Ver Tzvetan Todorov, *La conquista de América: El problema del otro*, México: Siglo XXI Editores, 1987.

los comunicativos multidimensionales del mundo wayuu. Después de negar el lenguaje onírico, también la lengua es erradicada de su dimensión polinatural, convertida en lugar de disputa, obligada a traducirse y forzada a funcionar como mecanismo de erosión cultural. Así las cosas, la única forma de defender el lugar-memoria es el silencio, en un no decir que afirma la voluntad de rechazar la ocupación epistémica de la lengua ajena y de sus códigos: hacia el final de la obra, el arrepentimiento de Vicenta por haber facilitado la entrada de los misioneros se afirma en una consciencia identitaria de reencuentro con el lugar-memoria comunitario, oral e íntimo: “yo existía así no estuviera en el papel”<sup>60</sup>.

#### 7. LA MANTA IDENTITARIA

Quiero dedicar este último apartado del análisis a un motivo simbólico de la novela que, en mi parecer, ocupa un espacio central en la figuración narrativa de las relaciones wayuu-alijuna, ofreciendo ulteriores fisuras para la observación del espacio fronterizo de la obra: la imagen de la manta y su relación con la identidad. Me permito aquí apelar a algunas reflexiones, en apariencia lejanas, del narrador uruguayo Nestor Ganduglia, estudioso de las narrativas mágicas rurales del altiplano cundiboyacense de Colombia. A partir de su interés por etimología muisca de la palabra Boyacá, “tierra de mantas”, Ganduglia recogió unos relatos orales acerca del ritual del compromiso entre parejas en las tradiciones indígenas y rurales boyacenses: en algunas áreas de la región, el pretendiente de una mujer tenía la tarea de tejer una manta y regalarla a los padres de la enamorada. Si la familia aceptaba la manta, él podía casarse con la esposa. El narrador de la historia le reportó a Ganduglia que para ser aceptada, la manta tenía que ser multicolor y realizada con amor. A partir de este relato Ganduglia propone esta visión muisca de la manta como metáfora definitoria de la identidad: algo que arropa, cubre y protege, que parte de muchos colores diversos, y que puede relacionarse con el riesgo o la necesidad de desabrigarse<sup>61</sup>.

Parto de esta consideración para analizar la relación narrativa entre el recurso a la imagen a la manta y la identidad wayuu en la novela de Siosi, al fin de complementar el análisis acerca de las relaciones entre lugar-memoria y territorio-historia. La manta es un elemento recurrente en los cuentos de la autora, y aparece con cierta constancia en la novela. Como puede intuirse, su función primaria es de interacción estética y social: al prepararse para una cita con Vincenzo, Noula “lle-

gó serena, luciendo una manta de flor”<sup>62</sup>; según la actitud delicada y elegante de Anastasia Apshana, en sus pasos por la Guajira “las mantas debían ser de seda”<sup>63</sup>; en la boda de una pariente, Noula “se pavoneaba con su manta granate de cola larga”<sup>64</sup>; etcétera.

Además de afirmar un estatus o una condición emocional, la manta se vuelve crucial en los giros narrativos vinculados con momentos de tránsito: en su abandono de la escena narrativa para huir a Cabo de la Vela, Noula “se vistió con su mejor manta”<sup>65</sup>. La performance de despedida se desarrolla a través de una acción ritual donde Noula solo es acompañada por tres elementos: su manta, un revolver y una mula. En primera instancia, la escena de la partida definitiva de Noula, resignada a la derrota cultural de su pueblo, se instala en un imaginario asociable - en la novela - con el nomadismo de los jinetes alijunas (italiano) recién llegados al territorio guajiro; por otro lado, el acto de vestir su mejor manta parece vincularse con una exhibición de su arraigo originario a la tradición propia. Si los otros dos elementos (el arma y el burro) se relacionan con la autodefensa y el movimiento, la manta sintetiza estas dos funciones: es bien simbólico móvil, pero no intercambiable en la dimensión del contrabando epistémico, sirviendo más bien como objeto simbólico del tránsito de la identidad wayuu y de su protección.

En una escena anterior de la novela, cuando Noula acompaña a Vincenzo en su viaje a Riohacha, la mujer wayuu se viste de una “manta salmón” que “relumbraba bajo el sol” (46). El esfuerzo por relucir ante los ojos alijunas fracasa: en su mirada exotizante y sexualizadora, el cura procede a desmaterializar simbólicamente el cuerpo y la manta - “El cura se impactó con su belleza salvaje. Parecía levitar en su manta vaporosa”<sup>66</sup>. Una descorporeización que precede la acción más radical de los capuchinos en el territorio, cuando los sacerdotes terminan quemando las mantas de las niñas del orfanato.

La profunda dimensión identitaria de la manta se desvela en la escena de la huida de Marquesita, hija de Noula, después de la muerte durante el parto de su hermana Carmita, madre de la narradora. Temiendo un matrimonio impuesto y ante la tragedia del fallecimiento de Carmita, Marquesita aprovecha el caos levantado por el sacrificio de cien chivos en honor a su hermana para huir nadando de Orino. Así se describe el cruce del río:

62 V. Siosi, *Invierno* cit., p. 15.

63 *Ibid.*, p. 36.

64 *Ibid.*, p. 58.

65 *Ibid.*, p. 65.

66 *Ibid.*, p. 46.

60 V. Siosi, *Invierno* cit., p. 97.

61 La idea fue enunciada durante el encuentro final de las Mingas de la Imagen de 2022, organizadas por Miguel Rocha Vivas, Miguel Rojas Sotelo y Keratuma en Colombia.

En el paso perdió las wairiña y la manta pesada por la humedad se pegaba a sus piernas inmovilizándola. Cuando intentó salir, el barro la apasionó hasta las rodillas sin poder desprenderse de la ribera. Decidió quitarse la manta. Sus senos blancos brillaron bajo la luna. El viento le traía voces de la ranchería. Usó el vestido como sogá y se arrastró sobre su pecho virgen. Corrió desnuda por el monte y cuando divisó las luces tenues de Riohacha volvió a ponerse la manta mojada<sup>67</sup>.

Más allá de la necesidad física, la imagen asumida por la manta en el fragmento refleja su posibilidad metafórica de ofrecer una interpretación dinámica de la identidad wayuu. Atrapada por los deberes sociales exigidos por la tradición wayuu, la manta excede su función abrigadora, llegando a imposibilitar el movimiento y la elección. Así, la acción de quitarse el vestido es acompañada por el campo semántico de la luz y el brillo: una nueva posibilidad identitaria. Finalmente, aligerada del peso de la huida (es decir, de la rigidez de la madre Noula en relación con el perseguimiento de la tradición) y acercándose al espacio urbano, Marquesita puede volver a ponerse su manta. Huir de la tradición no implica negar el origen. Los límites o disidencias del lugar-memoria se quedan en el territorio comunitario: en el espacio urbano, la hija de Noula vuelve a vestir su identidad wayuu, esta vez como espacio de destino y no como punto de partida. Si bien contraria a algunas costumbres de su pueblo, Marquesita no niega su lengua y su relación con el territorio: formas de estar en el mundo que, según el poeta kamëntsá Hugo Jamioy, se tienen que “vestir” para no desgastar el legado intergeneracional<sup>68</sup>.

## 8. CONCLUSIONES

La clave de la novela *Invierno en la tierra del pan* es la relación entre el linaje wayuu y el linaje alijuna (italiana) de la familia de Vicenta Siosi. Los movimientos narrativos entre los dos mundos culturales abordados en la obra generan, disuelven y remodelan fronteras epistémicas atravesadas por

intercambios y contrabandos de bienes simbólicos<sup>69</sup>. En esta dinámica, el lugar de observación fronterizo y contemplativo de la autora es heredado por la narradora Vicentica, abuela de Vicenta Siosi, quien interviene en la segunda mitad de la trama en una posición ambigua y transitoria entre lo wayuu y lo alijuna.

La novela no lleva a cabo una tarea autoetnográfica: ni remite a una reescritura del mito wayuu, ni se limita a ofrecer una mirada narrativa endógena a las tradiciones locales. Más bien, cumple con el complejo propósito de representar contaminaciones, jerarquías y silencios entre el espacio de la comunicación interno al mundo wayuu, o lugar-memoria, y el lugar intercultural de contacto entre las sociedades wayuu y alijuna, o territorio-historia. En este proceso, las relaciones amorosas narradas en la historia condensan las tensiones sociales y culturales de la región guajira, incluyendo los trayectos migrantes de familias italianas, las dinámicas violentas de la evangelización capuchina, el racismo urbano y las tensiones sociales vinculadas con tradiciones como el matrimonio por compra en la sociedad wayuu.

El progresivo desarme del lugar-memoria wayuu, anticipado por los presagios de la protagonista Noula y ejecutado con la construcción de un orfanato capuchino, no es acompañado por un estilo trágico: la inevitable empatía hacia la condición de la juventud wayuu no proviene del exceso retórico, sino de la crudeza de lo observado. Esta crisis del lugar-memoria ha sido analizada a partir de los tópicos de la relación amorosa, de la subversión de la temporalidad wayuu y de la lengua wayuunaiki y, finalmente, del elemento de la manta como motivo metafórico de los movimientos identitarios de los personajes. Esta constelación simbólica restituye una síntesis de la articulación narrativa desarrollada por Vicenta Siosi, en cuya obra conviven el arraigo a la tierra del pueblo wayuu y las trazas migrantes de los sujetos alijunas, en una novela genealógica que reafirma definitivamente el origen y la mirada plural de la autora.

67 Ibid., p. 56.

68 Ver M. Rocha, *Mingas* cit.

69 Ver A. Campos, *Autorías Contrabandistas* cit.

Diego Alexander Vélez Quiroz

QUESTO VIAGGIO È UNA LUNGA LETTERA DI PERDONO.

ADIÓS AL MAR DEL DESTIERRO O LA CASA DELLA NOSTALGIA DI LUCÍA DONADÍO



Señor dame una palabra que tenga la forma de  
un barco un barco de velas inextinguibles don-  
de pueda ir a conocer el mar Dame esta palabra  
por casa  
por vestido por amante deja que ella sea mi sole-  
dad mi alimento  
y no pueda sobrevivirla

Giovanny Gómez  
*Casa de humo* (2007)

Lucía Donadío è nata a Cúcuta, una città situata ai piedi della Cordigliera Orientale delle Ande colombiane, molto vicina al confine con il Venezuela. “Yo nací en Cúcuta - dice ella - *pero* mi padre *pues* fue un inmigrante italiano que llegó muy joven a Colombia, de 16 años, solo, y *pues* siempre tuvo una nostalgia y un amor por Italia tan grande que nos lo transmitió a nosotros. Y bueno, mi madre era de Cúcuta, *pero* también era de ancestros italianos. Entonces sí, Italia ha sido un poco como nuestra segunda patria” (2021)<sup>1</sup>.

L’uso del corsivo, in questo caso, serve a mettere in evidenza le congiunzioni avversative, cioè quelle che uniscono separando, e che accompagnano le affermazioni con cui l’autrice espone la propria origine: “Yo nací en... *pero* mi padre...”; “mi madre era de Cúcuta, *pero* también...”. Una doppia filiazione, carica di tensione, plasma la sua identità. Appartiene a un luogo, senza dubbio, *ma...*

Un’altra congiunzione spicca nel discorso dell’autrice: *pues*. I linguisti direbbero che si tratta, in questo caso, di un marcatore identitario tipico del parlato in alcune regioni della Colombia. Come possono coesistere, nello spazio ridotto di una frase, l’impronta inevitabile dell’appartenenza e il suo confine instabile? Questa tensione costituisce il vero asse narrativo della prima opera di narra-

tiva di Lucía Donadío, *Adiós al mar del destierro* (2020)<sup>2</sup>.

Nota come narratrice e poetessa, Donadío è soprattutto conosciuta per il suo lavoro editoriale alla guida di Sílabas, una casa editrice che da anni rappresenta un riferimento importante per l’editoria indipendente a Medellín, la seconda città più popolosa della Colombia. Le sue origini sono chiaramente italiane, come si deduce facilmente dal cognome calabrese. Come accade in molti racconti sulla migrazione, *Adiós al mar del destierro* è un’opera con una marcata vocazione genealogica. L’autrice ricostruisce a ritroso la storia di una famiglia simile alla propria. Un mosaico di partenze e ritorni che ruota attorno al viaggio - fisico ed esistenziale - di Bruno, un adolescente che decide di *fare l’America*, lasciando il suo paese natale, Morano, per attraversare l’oceano a bordo dell’Orazio.

Dopo venti giorni di viaggio, il personaggio sbarca a Puerto Colombia, il principale scalo marittimo del paese durante la prima metà del XX secolo, da cui centinaia di stranieri provenienti dall’Europa si disperdono lungo la costa caraibica. In quel luogo, verso la fine del XIX secolo, si sviluppò una dinamica commerciale intensa che attirò migranti dall’altra sponda dell’Atlantico verso il territorio colombiano:

In generale, negli anni ’90 del XIX secolo, nel piccolo gruppo di avventurosi immigrati europei [nella zona caraibica della Colombia] comincia a manifestarsi una presenza consistente di italiani, tra i quali spiccano soprattutto i calabresi di Morano e di altri centri del Pollino, i campani di Padula e di altri centri della Valle di Diano, nonché altri gruppi provenienti da piccoli paesi della costa del Mar Tirreno, dal Cilento fino a Scalea. Non è un caso che Morano e Padula forniscano il contingente migratorio più numeroso, trattandosi dei centri più popolati del territorio situa-

<sup>1</sup> Lucía Donadío: *Escritora, poeta y perseguidora de utopías*, DW, 29.12.2020, <https://youtu.be/Oe8tYczLbJg>. In questo testo le citazioni sono riportate nella lingua originale.

<sup>2</sup> L’opera è disponibile in traduzione presso Rubbettino Editore: *Addio al mare dell’esilio* (2023).

to ai confini tra Calabria, Lucania e Campania, dove l'emigrazione transoceanica (di tipo spontaneo e non organizzato) risulta tra le più precoci e consistenti di tutto il Mezzogiorno d'Italia: tra il 1881 e il 1901, Padula perde il 37,7% dei suoi abitanti e Morano il 33,2%<sup>3</sup>.

Quella di Bruno è, in tutto e per tutto, una migrazione di tipo spontaneo e non organizzato, caratteristica del momento storico che il romanzo ricostruisce. Con indizi minimi per orientarsi (un paio di lettere e qualche nome), Bruno sbarca su una costa carica di addii e attende un'accoglienza che, lo sa, non arriverà: "Vengo solo, sin padres ni hermanos. No hay tíos, ni primos, ni abuelos, ni amigos, ni nadie esperándome. En un cuaderno que mi padre me regaló para que escribiera un diario de viaje, traigo las cartas para varios amigos de su juventud que viven aquí" (13).

Da casa sua, Morano, Bruno porta con sé le parole del padre, simbolo della sua patria e della sua terra; in esse si riconosce e a esse si ancora. Il viaggio che ci propone il romanzo di Donadío è, in senso letterale e figurato, un viaggio dentro e attraverso parole intrecciate tra due lingue. Un andirivieni che inizia e termina nella casa del linguaggio: "Hay palabras cuyo primer encuentro nunca se olvida. [...] Aquella mujer en Puerto Colombia, ese veintiocho de enero de mil novecientos treinta y ocho, me había marcado para siempre. De ella aprendí la clave para atraer la atención del otro: mira" (20, 21).

Il suo primo incontro, una sorta di bussola che gli offre un orientamento per intraprendere il cammino, è con la lingua. Una lingua altra, stranamente familiare, benché mai ascoltata. Da una parte, un imperativo che deve essere tradotto con lo sguardo (*mira*); dall'altra, un segno scritto su un foglio, eredità del padre. In questi due segni si condensa la sintesi del racconto di Donadío: la parola ereditata e la parola appresa, un destino meticcio che introduce la marca dell'accento nel cognome, prova di una nostalgia ambigua.

Mi sembra che, in *Adiós al mar del destierro*, tale nostalgia orienti un percorso che si sviluppa attraverso l'articolazione degli aneddoti che compongono il romanzo. L'atto di narrare la memoria costruisce uno spazio abitabile tra il presente e il passato, tra l'eredità e il destino, una casa interiore - il linguaggio - che accoglie l'estraneità senza chiuderla. Ogni racconto contribuisce a creare uno spazio liminare che nomina allo stesso tempo lo sradicamento e l'appartenenza. In questa "larga carta de perdón" (226), il viaggio narrativo si configura come una forma di riconciliazione con la ferita dell'esilio.

Da qui la supplica contenuta nell'epigrafe che apre questo lavoro - una parola con la forma di una nave, capace di essere casa, abito, amante - riassume il senso del bisogno radicale espresso da Donadío: trovare nel linguaggio una forma di rifugio, un modo per fissare una volta per tutte il vagare della propria genealogia. In *Adiós al mar del destierro*, quella parola si traduce nella scrittura che accompagna lo spostamento e gli dà forma nella realtà della narrazione: lettere, diari, quaderni, confessioni. Registri provvisori che costituiscono "[...] las teselas de este mosaico" della sua storia transatlantica e persino - nelle parole della narratrice finale del romanzo - "*las fisuras de nuestras vidas*" (229).

Con il gesto di apprendere, nominare e scrivere le parole dei rispettivi destini migratori, i protagonisti costruiscono un modo per restare, l'unico possibile. Gli aneddoti che compongono il romanzo prolungano, di generazione in generazione, quel desiderio di abitare il linguaggio, come si può dedurre dalla riflessione intima della voce narrante della figlia di Bruno, che verso la fine della storia scrive mentre accompagna il padre anziano nell'ultimo viaggio di ritorno in Italia:

Cuando te duermes saco mi cuaderno. [...] Estas páginas son, quizás, ese cuaderno que tu padre te regaló para que hicieras un diario de viaje, cuando te embarcaste en el Orazio. Solo anotaste en él las palabras nuevas que aprendías en español. Te arrepentiste de no haber escrito ese diario. En cambio escribiste cientos de cartas. Y recibiste muchas. Las he leído y releído. Una vez en el hospital, en vísperas de una operación, conversamos durante horas mientras yo anotaba tus recuerdos con rapidez. Me pedías, sin decirlo, que escribiera tu historia. Comencé a escribirla en secreto. Y tú lo sabías (229).

Corpo poroso, la scrittura filtra senso attraverso il tempo, contaminando il presente con le memorie di un passato incompiuto e, proprio per questo, contingente ("estas páginas son, quizás"). Solo lì, suggeriscono i narratori, sopravvive ciò che resta dell'erranza. L'unica casa di chi parte e persino di chi ritorna, ciò che fu "el paraíso" del padre (39). Scrittura vibocale perché pronunciata in due lingue. La lingua materna, che vive nell'attualizzazione del ricordo e serve a deformare il presente secondo necessità: "Engañaba a mis padres con cartas llenas de buenas noticias. Me engañaba cada mañana diciéndome que todo estaba bien, que era feliz por estar en América" (39); e la lingua straniera, eredità inevitabile e confusa nel lungo divenire della famiglia meticcio. Risulta pertinente la chiarezza ambigua di Derrida: "1. *Non si parla mai più di una lingua*. 2. *Non si parla mai una sola lingua*"<sup>4</sup>:

3 Vittorio Cappelli, *Entre "Macondo" y Barranquilla. Los italianos en la Colombia caribeña. De finales del Siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial*, "Memoria y Sociedad", 20 (2014), pp. 25-48: 29. La traduzione è mia.

4 Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, 1997, p. 19.

Una vecina que se llamaba Colombia vino a saludarme. Cuando escuché su nombre empecé a hablar en español emocionada. Ella me contestó en italiano que no conocía Colombia, ni una palabra de español, que su padre había hecho fortuna allá y por gratitud le había puesto ese nombre que no le gustaba. Recordé que en mi pueblo había una mujer que se llamaba Italia y que nunca había pisado esta tierra, ni hablaba una palabra de italiano. Su padre le había puesto ese nombre para recordar su patria perdida (100, 101).

Perché la casa è il nostro angolo del mondo. Un cosmo in tutta l'accezione del termine. "Ogni spazio realmente abitato porta con sé, nella sua essenza, la nozione di casa"<sup>5</sup>. Si può affermare, dunque, che la narrazione, in questo caso genealogica, trasforma il linguaggio in un'architettura intima in cui si intrecciano le tracce del viaggio, dell'eredità e delle rinunce lungo il cammino. Ogni aneddoto del romanzo, come già detto, apre uno spazio abitabile fatto di testi e parole ritrovate: le memorie di Bruno, dei suoi percorsi e della nuova famiglia; quelle di sua madre, María Aurora, il cui padre italiano torna in Colombia per portarla in un collegio a Napoli; i ricordi del bisnonno Nicola, eroe di antiche guerre; le confessioni di Isabela, moglie di Bruno, e i suoi drammi intimi legati alla maternità e alla famiglia. E così, uno dopo l'altro, gli episodi ci conducono fino al ritorno di Bruno a Morano, questa volta narrato dalle voci di una famiglia che, come tutte, cresce nel fermento agrodolce delle sue passioni.

Invece di proiettare un'identità chiusa, Donadío mette in discussione la pratica della scrittura per mantenere vivi i legami tra i membri di una famiglia in cui ogni generazione si sradica - volontariamente o involontariamente - dalla lingua e dal territorio. Le lettere, le parole nuove, i frammenti di memoria ereditata costruiscono una forma di presenza in un mondo che diventa fragile e sfuggente: "El español que había apren-

didó escapó misteriosamente durante la estancia en el hospital. Recurrí a señalar con el dedo y decir *mira*. Las enfermeras, con amplias sonrisas, me recordaron las palabras elementales, me enseñaron retahílas y refranes. [...] Cuando regresé al almacén tuve que aprenderlos de nuevo" (44). Il territorio verbale del romanzo, polifonico e vibocale, ci mette così di fronte alla tensione tra appartenenza ed estraneità.

"Radicamento e sradicamento: è di questo che tratta la nostalgia" afferma Barbara Cassin<sup>6</sup>, che ci ricorda anche che, a differenza di Ulisse, che lascia alle spalle i suoi cari e la sua terra, "Enea porta sulle spalle la sua patria. In senso proprio: la notte della caduta di Troia, quando ormai non resta più speranza, si carica sulle spalle la pelle di un leone biondo e prende con sé suo padre Anchise, al quale chiede di portare 'gli oggetti di culto e i Penati della patria'" (26).

Entrambi, Bruno ed Enea, portano con sé, sulle spalle, il padre come simbolo dell'eredità e dell'origine. L'eroe latino si carica del lascito di Troia, che ha il peso esatto di suo padre. Secoli dopo, nel racconto secolare di Donadío, Bruno porta con sé la propria casa come segno di identità per i suoi conterranei, che -spera- sapranno riconoscerla nella grafia paterna: "Con esa consigna resonando en mi cabeza, entré al almacén y diciendo *mira* y señalando con el dedo índice el nombre del señor Ventafridda, en la carta que traía para él, logré que ese desconocido bajara las escaleras y me abrazara con solo decirle que era Bruno, el hijo de Nicola Cattaneo" (21).

Si tratta, dunque, della fondazione di una discendenza le cui radici viventi vanno e vengono tra due terre lontane. Segno e sintomo di un mondo che si restringe, i confini dell'identità familiare non rispondono più alla fantasia della razza assoluta che anima i nazionalismi: "De repente me sorprendí pisando suelo italiano y sintiendo un aire distinto a mi alrededor. Un sentimiento nuevo acompañaba la emoción del regreso. ¿De dónde era yo? ¿De aquí o de allá?" (114).

5 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 28.

6 Barbara Cassin, *La nostalgia*, Madrid, Alianza Editorial, 2022, p. 25.

EL PODER DE LA SANGRE DE MARITA TROIANO:  
ESCRIBIR ES UN ACTO MÁGICO



1. LA EMIGRACIÓN ITALIANA AL PERÚ

Voy a empezar este breve trabajo dando unas informaciones generales sobre la emigración italiana al Perú. Generalmente se piensa que la presencia italiana en el Perú se remonta al siglo XIX. Más bien, se trata de una presencia mucho más antigua, que ahonda sus raíces en la época colonial, cuando las intensas relaciones económicas y políticas entre la República de Génova y España permitieron una presencia italiana en los puertos ibéricos y, por lo tanto, una mayor facilidad que otros países europeos para entrar en el nuevo mundo. Por este motivo, los primeros italianos fueron principalmente comerciantes y marinos genoveses. Además, estos últimos habían desarrollado habilidades en técnicas de navegación poco comunes para la época.

Posteriormente, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, junto a comerciantes, navegantes y aventureros, comenzó a notarse la presencia de italianos que llegaban siguiendo a los virreyes (entre otras cosas, muchos virreyes y sus funcionarios habían estado en los dominios españoles en Italia y se habían unido allí a familias aristocráticas italianas). Así encontramos artesanos, artistas y religiosos, aparte del conocido caso del virrey Caracciolo, napolitano, que gobernó el Perú a principios del siglo XVIII. La influencia italiana penetró en la literatura, la pintura religiosa, la música y la arquitectura. En el mismo siglo, con el debilitamiento del monopolio comercial español en América, aumentó la presencia de comerciantes italianos, originarios de Liguria, pero ya activos en España.

La dinastía Borbón, en el siglo XVIII, tenía fuertes intereses y vínculos con Italia. Un factor que explica el aumento de la presencia de italianos en el período final de la colonia es que diversas familias aristocráticas italianas emigraron a finales de siglo a España por temor a las revueltas antimonárquicas que estallaron en varias ciudades italianas, a raíz de la Revolución Francesa, y de allí al Perú. Además, con la invasión de España por Napoleón, que debilitó cada vez más el monopolio

comercial ibérico en las colonias americanas, los genoveses aumentaron su presencia en las costas peruanas.

Se puede decir entonces que hubo presencia italiana en el Perú durante todo el periodo colonial, pero esta presencia provino esencialmente de España. Los primeros grupos de italianos comenzaron a llegar desde Italia a principios del siglo XIX. Eran poco numerosos y provenían generalmente de la Liguria. Aunque escasa durante la primera mitad del siglo XIX, la inmigración italiana comenzó a desarrollarse después de 1850, cuando la explotación de los yacimientos de guano y de salitre inició para la economía peruana una época de expansión y prosperidad<sup>1</sup>. Eran predominantemente marinos ligures, pero a ellos se juntaba un modesto componente de agricultores profesionales y refugiados por motivos políticos. En 1876 había siete mil italianos en el Perú, favorecidos, entre otras cosas, por la relativa facilidad de las leyes para emprender sus propios negocios (muchos marinos genoveses con el tiempo se convirtieron en comerciantes). La crisis del guano y la guerra con Chile (1879-1883) provocaron una disminución de los inmigrantes, con seis mil presencias en 1900. El flujo se reanudó después de la Primera Guerra Mundial, pero con una consistencia mucho menor: en 1940 eran menos de cuatro mil. Después de la Segunda Guerra Mundial, se produjo una inversión de la tendencia, con 5.700 presencias en 1961. Las décadas siguientes registraron un nuevo descenso: cinco mil en 1971, poco menos de cuatro mil en 1980. La mayor comunidad italiana se encontraba en Lima, seguida de la del Callao, Tacna y Chíncha e Ica.

Aunque no muy numerosos en comparación con otros europeos, los italianos constituyeron la comunidad más numerosa hasta los años

<sup>1</sup> Me he basado en un artículo mío, inédito, que escribí hace años y en el artículo de Robert Paris, *Los italianos en el Perú*, "Apuntes. Revista de Ciencias Sociales", 12 (1982), pp. 33-45.

setenta del siglo pasado. Se les llamaba bachiches, que proviene del genovés *baciccia*, término utilizado para designar a los Giovanbattista. Al parecer nuestros compatriotas entonaban una canción dialectal cuyo estribillo repetía esta palabra varias veces. En el siglo XIX, los italianos constituían el 4% de la población de la capital del Perú; hoy el porcentaje es mucho menor, por debajo del 1%. La disminución de las llegadas y la progresiva adaptación a la sociedad peruana, debida también a los matrimonios mixtos, contribuyeron a la integración social y cultural de los descendientes, que en algunos casos alcanzaron las capas más elevadas de la sociedad peruana.

Las principales actividades de los italianos estaban orientadas al comercio y, más genéricamente, al sector “terciario”. Una parte, se dedicó a la navegación de cabotaje a lo largo de la costa del Pacífico; otra, se apoderó del monopolio casi total del comercio y de los servicios de importación-exportación y fundaron bancos y compañías de seguros; es decir, manejaron gran parte de los puntos estratégicos de la economía del país. Naturalmente es imposible mencionar los millares de empresas italianas, de todos los tipos, que existían en el Perú. Solo dos ejemplos: 1) en 1888 se fundó el Banco Italiano, fundado con el aporte de empresarios italianos y con un capital establecido íntegramente en el país, que luego, en 1941, se convirtió en Banco de Crédito; 2) en 1866, se creó en Lima la primera compañía de bomberos, la “Roma”, que prestaría grandes servicios durante la guerra del Pacífico contra Chile, integrándose luego a las estructuras del país. Más tarde se surgieron otras compañías italianas de bomberos: la “Italia” en el Callao, en 1868; la “Garibaldi”, en Chorrillos, en 1872 y, al año siguiente, en el Callao, otra compañía “Garibaldi”.

Los italianos fundaron diversas instituciones de ayuda mutua, asistencia y solidaridad que ejercieron también una función de fortalecimiento de las relaciones culturales y sociales. Además de numerosos periódicos en lengua italiana, se creó en Lima y Callao, pero también en Arequipa y Tacna, la Sociedad Italiana de Caridad, que prestaba asistencia a los italianos sin trabajo y sin dinero; el Hospital Italiano (1893); la Sociedad Italiana de instrucción y educación civil que luego se instaló en Lima; la Sociedad Italiana de Remo (1905) y el Club Deportivo (1917).

Tampoco faltaron los centros de reunión de la masonería. Los masones italianos residentes en Lima se reunieron en las logias “Justicia y unión” (1882), “La estrella de Italia” (1891) y “Francesco Crispi” (Callao, 1901), donde González Prada dictó dos conferencias - “Las esclavas de la iglesia” (1904) e “Italia e papato” (1905) -, que subrayan las estrechas relaciones existentes entre el republicanismo anticlerical italiano y las ideas libertarias de finales de siglo, siendo la masonería el elemento que aglutinó estos aspectos ideológicos.

Para concluir este brevísimo excursus sobre la emigración italiana al Perú, quisiera mencionar algunos nombres de hombres italianos importantes. Antonio Ricardo, impresor, fue el creador de las primeras publicaciones impresas en Lima: *Pragmática sobre los diez días del año* y *Doctrina Cristiana* (1584); Emilio Segni fue profesor de la Universidad de San Marcos y director de *L’Italiano* (1877) y *La Voce d’Italia* (1886); el gran científico Antonio Raimondi escribió la aún muy vigente obra *El Perú* (1866); Andrea Bolognesi, violinista, padre del héroe de Arica Francesco Bolognesi; Luis Gazzolo (1887), músico y director de orquesta; Claudio Rebagliati, restaurador del himno nacional peruano (1869); los industriales Luigi Nicolini, fundador del molino “La unión”, y Pedro D’Onofrio, mago del helado y el chocolate; Pedro Bacigalupi, fundador de *El Perú ilustrado* (1887-1892). Recordemos también la presencia, o mejor dicho, el paso de Garibaldi desde Lima, en 1851, procedente de Panamá; tuvo numerosos contactos con marinos de Liguria, muchos de los cuales eran republicanos, y después de haber adquirido la ciudadanía peruana y obtener la licencia de capitán de barco, dirigió el “Carmen”, que le regaló el italiano Denegri, que llevaba guano a China. En Paita conoció a Manuela Sáenz, compañera de Bolívar, y permaneció en contacto con los círculos republicanos italianos en el Perú que se mantuvieron bastante activos hasta 1870. Como prueba de la gran estima que gozaba en ciertos círculos italianos en el Perú, en 1864 apareció en Lima el periódico liberal “El Garibaldi”.

#### 1. MARITA TROIANO

Las escritoras peruanas de origen italiano que he conocido personalmente en Lima son: Rossella Di Paolo, Ana Maria Gazzolo, Giovanna Pollarolo, Pilar Dughi, Mariela Sala y, por supuesto a Marita Troiano, quien es hija de un italiano que se estableció en Chincha y una peruana, Alicia Chumbiauca<sup>2</sup>. No recuerdo exactamente en qué año le conocí, pero seguro que fue en los 90, cuando estando yo pasando una larga temporada de investigación en Lima sobre narrativa escrita por mujeres, entré en contacto con varias escritoras, poetas sobre todo, y entre ellas Marita. En mi antología, *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*<sup>3</sup>, no incluyo ninguno de sus cuentos, porque por aquel entonces ella había publicado solo poesía.

Marita es poeta, narradora y editora desde 1996 del sello Carpe Diem, que dirige a la fecha<sup>4</sup>.

2 Quisiera recordar también al escritor Bruno Podestá, de origen italiano, nacido en Lima y autor de novelas y trabajos sobre la emigración italiana al Perú.

3 Giovanna Minardi, *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*, Lima, Flora Tristán y Santo Oficio, 2000.

4 En 2024 ha publicado *La mujer peruana a través*

Es Licenciada en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Católica del Perú. Actualmente es Directora de la Comisión de Escritoras del Pen Club Internacional del Perú. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Mortal in Puribus* (1996); *Poemas Urbanos* (1998); *Extrasístole* (1999); *Secreto a voces* (2003); *La Historia según la Poesía* (2005); *Ad Libitum - Antología personal 1996 - 2006*; *Dando así por ty soy toda erranza* (2010), libro que recrea libremente el lenguaje poético del siglo de oro. Ha elaborado la antología *Mujer y Poesía - Mujeres Poetas del Perú* (Lima, 1997). En narrativa ha publicado el libro de relatos *La noche anterior* (2000), *Las increíbles aventuras de Rafo, Mati, Nico y Esperanza* (2006), una novela infantil en defensa de los derechos de los niños y niñas.

Es sobre todo a partir de los años 80 cuando en el escenario literario peruano aparecen varias voces femeninas que enfrentan las críticas de sus compatriotas por osar tomar la palabra y narrar con conciencia femenina lo que se consideraba que era privado: la condición de la mujer (recuerdo solo los nombres de Mariela Sala, Carmen Ollé, Carmen Luz Bejarano, Pilar Dughi, María Teresa Ruíz Rosas, Gaby Cevasco, Rocío Silva Santisteban, entre otras).

En este breve trabajo me voy a centrar en el cuento *El poder de la sangre* de nuestra autora sacado de su libro *La noche anterior*<sup>5</sup>, partiendo de las siguientes premisas: 1) es un relato feminista: su protagonista es una mujer explotada, sumisa y rebelde a la vez; 2) Marita siempre ha defendido la visibilidad de la mujer escritora y ha valorado sus trabajos; 3) en este cuento es evidente la posición de nuestra autora a favor de las marginadas de la sociedad; 4) es un texto muy bien construido, donde lo no-dicho alcanza la misma importancia y categoría conceptual-narrativa de lo dicho. A propósito de los primeros dos puntos, en una entrevista concedida a Lady Rojas-Trempe, declara: “[...] Siempre he estado contra las reglas. [...] Me considero siempre muy transgresora y rebelde. [...] Mi ideología en los 70 era de hippie. En los 80 me sentí socialista y ya estoy en la vertiente feminista. Y tal vez es una mistura de los tres. Me siento una marginal”<sup>6</sup>.

*de los siglos* de la educadora peruana Elvira García y García, de 1924, que es un total de 300 biografías de mujeres peruanas de diferentes épocas, distintas condiciones y diversas realidades, desde la mujer del Tahuantisuyo hasta María Escobar.

5 Marita Troiano, *La noche anterior*, Lima, Carpe Diem, 2001.

6 Lady Rojas-Trempe, *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*, Lima, Arteidea Editores, 1999, p. 342. La obra de Marita Troiano hasta ahora ha sido muy poco estudiada por la crítica, quien, además, se ha dedicado solo a su poesía, su libro de cuentos *La noche anterior*, diría, que ha pasado totalmente desapercibido.

La literatura de mujeres no es una corriente, un estilo, una ideología, tampoco posee unidad temática; es en todo casi diversidad, con un denominador común: un mundo propio que la identifica, sin excluir la heterogeneidad de voces. Una de las preguntas básicas es si existe una literatura femenina o el trabajo literario se sujeta a parámetros universales de pensamiento, expresión artística y calidad de oficio. No quiero enfocar el trabajo de la mujer que escribe como proveniente de un grupo marginado, porque, a mi juicio, esta propia conceptualización implica en gran parte la opresión misma, sino prefiero plantear la escritura como un acto de poder, en el sentido lato y mejor del término. Ante el hecho de la escritura, no parece realmente importante si se puede dar una diferenciación clara entre una literatura escrita por mujeres o por hombres, sino que, aun pudiéndose dar dicha distinción, la escritura de la mujer es considerada a partir del poder que manifiesta en ella, es decir del oficio con que expresa sus valores, de la amplitud y profundidad de su mirada sobre el universo humano-literario, de la exactitud rigurosa del lenguaje, de la precisión en la estructura del texto, del trabajo en que sustenta una búsqueda que exceda el caso personal.

La tarea de escribir como mujer se concentra en hacer caer la idea de que la imagen de la mujer es especular a la del hombre. La crítica feminista Teresa de Lauretis, en *Tecnologies of gender*<sup>7</sup> habla de “el otro lugar” que se encontraría en la periferia de los discursos hegemónicos, de los espacios sociales excavados en los intersticios de los aparatos de poder y de conocimiento. Se trata de una relación de intersección con el sistema dominante, que en parte coincide con él y en parte lo erosiona y lo desborda.

Escribir como mujer, entonces, no solo se refiere a tocar temas de mujeres o utilizar el yo en la primera persona de lo femenino o plantearse una historia desde el punto de vista de una mujer. Significa desafiar al poder falocéntrico, en primer lugar, romper con el silencio. Y una vez fuera del silencio, una vez planteado el espacio de ese otro lugar, es necesario crear otro poder, otro poder que esté en la palabra propia (y no apropiada). Todo esto, creo, se puede aplicar a *El poder de la sangre* de nuestra autora.

## 2. UNA LECTURA DE *EL PODER DE LA SANGRE*

Con su relato, Troiano nos invita a sumergirnos en una historia que explora con vehemencia, crueldad casi los temas de la explotación de la mujer prostituta, la violencia ejercida sobre su cuerpo, su soledad y búsqueda de una vida propia.

El relato se desarrolla en un ambiente cargado de tensión emocional, donde la protagonista se enfrenta a una serie de recuerdos que la llevan

7 Teresa de Lauretis, *Tecnologies of gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

a reflexionar sobre su vida y las decisiones que ha tomado. Troiano utiliza un lenguaje poético y evocador, lo que permite al lector conectar profundamente con los sentimientos de la protagonista. A través de descripciones vívidas y diálogos significativos, la autora logra crear una atmósfera que refleja la angustia de la protagonista, además, el diálogo entre los personajes es crucial, ya que no solo avanza la trama, sino que también revela sus personalidades y relaciones.

El tema de la prostitución no es nada nuevo en la narrativa peruana del siglo XX, suficiente con recordar la novela *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, o *La reina Isabel cantaba rancheras* (posiblemente de 1994) de Hernán Rivera Letelier, en las que la prostitución es el elemento central, con una fuerte carga de denuncia social. Y, por lo que se refiere a escritoras, recuerdo los cuentos de Elena Portocarrero y Pilar Dughi, *Esperanza tú no sabes bailar chachachá* y *Futuro prometido*, respectivamente, donde la prostitución está vista como único recurso para salirse de la pobreza extrema; *Mutilación* de Patricia de Souza y *Playa de vidas* de Rosa Arciniega, cuyas mujeres atormentadas declaran “cada hombre ha pasado por mi vida dejándome una marca sobre mi cama”<sup>8</sup>, “confesora de todos los desgraciados, ¿quién me oirá a mí en confesión?”<sup>9</sup>, respectivamente, manifestando toda su soledad y rabia respecto a la necesidad de prostituirse que anula su propia dignidad.

Ahora voy a proponer una lectura mía de *El poder de la sangre*, pero antes me parece oportuno decir algo sobre la introducción del libro, escrita por la misma autora, quien, sagazmente, la titula *Ajuste de cuentas*. Está dividida en trece párrafos, que esquemáticamente yo he resumido de la siguiente manera:

- 1: Amor por la lectura de cuentos desde niña
- 2: Valor de la escritura
- 3: El Español de América
- 4: Como empieza a escribir
- 5: Estilo propio e imaginación
- 6: Autonomía del arte
- 7: La niña crece y se muda a la ciudad
- 8: La Literatura como placer por la palabra
- 9: Vs. la lengua del Academia
- 10: Homenaje a las escritoras
- 11: Sus obsesiones literarias: muerte, amor, vacío, etc.
- 12: Génesis del título *La noche anterior*
- 13: Presentación del libro

En los párrafos de 1 a 7 - infancia literaria y escritora *in fieri* - aparece la tercera persona; en los siguientes de 8 a 11: el yo: ya es mujer adulta y escritora; en los dos últimos, 12 y 13: la autora, en

primera persona, presenta su propio libro.

Estamos antes una especie de manifiesto de intenciones literarias, donde la autora se presenta, presenta su obra narrativa y su poética. Su amor por la literatura remonta a su niñez, cuando, por las tardes, se reunía con animalitos, como hormigas, perros, gatos, alrededor de un pozo, y les leía sus historias secretas. Ellos la escuchaban con mucho interés, así como la niña les oía a su abuelo y su madre decir antiguos relatos antes de acostarse. Tenemos aquí una atmósfera casi mágica y de verdadero cuento, que se basa en la tradición oral que marca la niñez de nuestra autora y en la vida rural que lleva, en Chíncha, a contacto con animales y con otros seres humanos, porque la escritura es comunicación, relación con los demás, no un mero acto narcisista. En el segundo punto ya está hablando la mujer adulta, que considera la escritura como algo “que nos libera con su mágico vuelo de la macilenta poquedad”<sup>10</sup>. Otra vez emplea el término mágico: “escribir es un acto mágico”, había dicho poco antes, un acto que nos reconforta, nos abre mundos nuevos, prohibidos, pero al mismo tiempo, puede matar, si no se hace bien. Y en el punto tercero, aparece ya la gran preocupación de nuestra escritora, la de la lengua: ella defiende con vehemencia el español de América, diciendo que ha enriquecido el peninsular, y sobre todo esclama “de America [...] autóctona y salvaje [...] surgió una literatura periférica, efervescente y revitalizada”<sup>11</sup>. En el punto 4 nos cuenta el pasaje de la narración oral a aquella escrita, de cómo tomó una máquina de escribir y empezó a escribir, provocándole eso un gran placer. Y, en el n. 5, ya se asoma su poética: buscar un estilo propio, tener facultad imaginativa, ser auténtica. Tener su propio lenguaje, será por supuesto imprescindible, como nos manifiesta en el punto 6: escribir a su aire, y defender la autonomía del arte, que no sea vasalla de ninguna ideología ni fanatismo. Ya adolescente, va a estudiar a la ciudad de Lima, que encuentra triste y empieza a escribir poesía, solo años más tarde, se pondrá a escribir cuentos para su hijita Adriana de tres años (punto 7). El punto 8 podría definirse como el lema de Marita Troiano: “dejarse llevar por el gusto y el regusto por las palabras”<sup>12</sup>. Su escritura es el placer de buscar y encontrar las palabras exactas, que fascinan, encantan, seducen, y el punto 9, brevísimo, reafirma el orgullo de escribir como americana, y, en el punto 10, como mujer escritora, queriendo rendir homenaje a las mujeres que han escrito desde siempre, pero a menudo han sido silenciadas, y reconociendo una genealogía literaria femenina: “A ellas, que

8 G. Minardi, *Cuentas* cit., p. 192.

9 Ibid., p. 88.

10 M. Troiano, *La noche anterior* cit., p. 10.

11 Ibid., p. 10.

12 Ibid., p. 13.

a sangre y fuego nos abrieron el camino”<sup>13</sup>. Su literatura nace de la necesidad de preguntarse sobre sus propias obsesiones, entre ellas la muerte, pero no hay respuestas, es un camino “perverso”, como sostiene. A través de la estratagema de querernos explicar el título del libro, que se le ocurrió “la noche anterior” de su presentación<sup>14</sup>, pone en la boca de su hija, como ya he dicho, su mayor preocupación: lo de corregir mucho, llegando a lo que nos declara en el último punto, el 13: son tres relatos, disimiles en temas y tratamiento, “son tremendas historias de amor y odio”, todas caracterizadas por un profundo respeto hacia la palabra: “alzar vuelo con las palabras”<sup>15</sup>.

Sigue una epígrafe dedicada a sus mujeres: “A mi abuela Inés / a mi madre Alicia / a mi hija Adriana / salidas de un cuento de hadas” (y sobre la u de cuento está dibujada una mariposita).

*El poder de la sangre* es el primer cuento de *La noche anterior* y es un cuento largo de 56 páginas. Los personajes son: La China - solo al final conocemos su nombre: Rosa Ester Crisostomo Villanueva; Chuleta, cuyo nombre es Julián Combe Villanueva, su hermanastro; Bocina y Yogur, amigos de Chuleta.

El argumento podría resumirse de la siguiente manera: La China, una prostituta de mucha fama, una noche decide cambiar de barrio, escapándose de su “dueño”, para adquirir independencia y así ganar más. Pero en el centro de Lima el negocio no le va bien, y es más: Chuleta, con dos amigos suyos, la encuentran, le pegan duro y se largan dejándola en la calle herida y sangrante. Con mucha fatiga y vergüenza consigue llegar a su casa, donde sus dos hijitos están durmiendo, pero al poco rato llegan Chuleta y sus amigos y la violan con extrema crueldad. Cuando los dos amigos se van, Chuleta se queda, y es ahora cuando nos enteramos que La China y Chuleta son hermanastros-esposos-socios y que de su relación incestuosa han nacido los dos niños, hacia quienes Chuleta no muestra ninguna ternura. El quiere poseerla a La China, a pesar de sus tantas heridas; ella finge seducirle, pero le mete veneno en el vaso de ron, matándole.

Ya el título *El poder de la sangre* sugiere una exploración de las conexiones profundas y significativas que la sangre representa, como la familia, la herencia y las relaciones. Puede referirse a

la fuerza que proviene de los lazos familiares, así como a los conflictos y las lealtades que surgen de estos vínculos. También puede implicar temas de identidad, sacrificio y la influencia que la historia familiar tiene en las decisiones y el destino de una persona. En general, el título evoca la idea de que la sangre, como símbolo de conexión y legado, tiene un poder significativo en nuestras vidas, pero a la vez evoca el cuerpo destrozado, hecho pedazos, sangrante de la protagonista, de donde su voluntad de matarle al hombre que le había provocado tanto sufrimiento en su propia carne y alma.

Los narradores juegan un papel crucial en la construcción de la historia. La autora utiliza diferentes voces narrativas que permiten explorar las emociones y perspectivas de los personajes de manera profunda. Esto enriquece el relato y ofrece al lector una visión más completa de los conflictos y las relaciones familiares que se desarrollan a lo largo de la obra. La alternancia de narradores también puede reflejar la complejidad de los temas tratados. El cuento se abre con un narrador en tercera persona que asiste a la noche atormentada que pasa La China (cuyo nombre solo conoceremos al final de la narración), casi persiguiéndola por las calles de Lima: “Aquí está La China. Medio agazapada burlando vigilancia municipal. Sumida en un terrible desasosiego”<sup>16</sup>. Con este incipit ya se nos presenta a la protagonista en sus péximas condiciones existenciales: inmediatamente después nos enteramos de que ella se encuentra en plena noche en la central Plaza San Martín de la capital peruana, en la búsqueda vana de un cliente. Ella he decidido cambiar de barrio, buscar su propia independencia laboral, pero no le va nada bien, y correlato objetivo de esto son los zapatos chicos que lleva, zapatos que le había prestado su amiga Bicha de la iglesia metodista, y que son “una barbarie cometida contra sus pies” (p. 31). Pero, a pesar de todo, La China finge ser “amable criatura” y, aguantando estóicamente el dolor que le provocan “los zapatos infernales” no se da por vencida, aunque el narrador nos dice que reprimía con dificultad unas lágrimas que “anunciaban querer salir a borbotones” (p. 34). El narrador en los párrafos escritos en mayúscula es una voz que se presenta de manera enérgica y directa, a menudo transmitiendo emociones intensas, reflexiones profundas o reproches a la mujer - “DIOS CASTIGA CHINA, YA VES! POR HACERTE LA VIVA CON TU COMADRDE, QUE TE CUIDA A LOS HIJOS (p. 39) -, o consentimientos - “HAY QUE ROMPER ESQUEMAS, CHINA. ESO ESTA MUY BIEN”, le dice cuando ella intenta seducirle a un paseante, y sigue “DESPIERTA SU LIBIDO CON MAS AGRESIVIDAD” (p. 41), o referencias literarias a poetas, como Sor Juana Inés de la Cruz, Luis de León, San Juan, César Moro, pudiéndose

13 Ibid., p. 14.

14 En la entrevista inédita que la autora, muy amablemente, me concedió por email y que pongo al final del trabajo, me aclara lo siguiente: “Quería comentarte, aunque tal vez con tu acuciosa mirada ya te has dado cuenta, que los tres relatos alcanzan su clímax la noche anterior. Y fue algo espontáneo. Me di cuenta al finalizar los relatos. Y fue cuando decidí titularlos *La Noche anterior*”.

15 M. Troiano, *La noche anterior* cit., pp. 15-16.

16 Ibid., p. 31. En las próximas citas, voy a indicar solo el número de la página entre paréntesis.

ver en esto la voz de la poeta autora del texto. Este narrador, no se entiende bien si es la sociedad o la propia conciencia de La China, de todas maneras le da cierta coralidad, dinamismo y tensión emotiva a la narración, así como se lo dan las palabras escritas en letras muy pequeñas y entre paréntesis que reflejan el pensamiento de la protagonista: cuando, por ejemplo, se acerca a un hombre bajito y calvo, que la mira con cierto interés pero a la vez la evita, intenta seducirle “luciendo pezones al viento”, mientras está pensando: “(si supieras baboso, como odio todo este *chou*, *huevonazoe*’ de mierda, de buena gana te mandaría un *pollazo* en la *carabina de tarao* que tienes)” (p. 41). Y la letra tan chica simboliza su querer ocultar sus propios pensamientos, sentimientos más íntimos.

El tiempo narrativo se desarrolla principalmente en el presente, aunque también hay momentos en los que se hace referencia a eventos pasados que influyen en la trama y nos dan informaciones sobre los personajes. Esto permite que los lectores comprendan mejor el contexto y las motivaciones de los personajes; es la técnica del dato escondido elíptico del que habla Mario Vargas Llosa en su *Carta a un joven novelista*<sup>17</sup>. Sin embargo, estas analepsis no solo sirven para completar el perfil identitario del personaje, de La China sobre todo, sino subrayan el conflicto interior de la protagonista, quien se enfrenta a su propia existencia, cuestionándose ciertas elecciones, pero al mismo tiempo dándose fuerza a sí misma para conquistarse un futuro mejor. “¡...Así tenías quiacabar. Ya te dije Chuleta. Quialgún día tivajoder!” (p. 85), le grita al hermanastro ya muerto; y pocas páginas antes nos habíamos enterado de como ella y Chuleta hacían sexo desde adolescentes, de como su madre los había descubierto y le había echado de la casa a él, pero un día el joven vuelve a la casa para llevarse la, y ella acepta, a pesar de que desde el primer momento él no cumple con su palabra de comprarle un vestido nuevo. De hecho la relación entre La China y Chuleta parece ser una relación basada exclusivamente en el sexo (y en el negocio que de esto se saca: “Nosotro China... siempre hemos *chambeao* juntos”, le dice Chuleta a la China): “Amazonísima la Crisóstomo, [...] debería ganar una medalla” (p. 84). El hombre está totalmente poseído por el cuerpo de su hermanastro, considerando eso natural, justamente por el hecho de ser hermanos: “La sangre manda pues! Nadies puede negar el poder de la sangre!” (79), le dice después de consumir el coito. Es la exacta inversión a la crítica al incesto que poco antes hace el narrador en mayúscula: “CHINA, ESTO SE LLAMA INCESTO” (p. 78).

La historia se desarrolla a lo largo de una noche: desde el comienzo, ya sabemos que son las 11,30 de la noche; la China está en la Plaza San

Martín desde las 5 de la tarde. Otro momento bien explícito es cuando vuelve a su casa, a la 1,45 am, donde en pocas horas, hasta las 5,30 de la mañana siguiente se consumen: la violación de la mujer, su *fellatio* con Chuleta, y para terminar, a las 6 am, su muerte por obra del envenenamiento de La China, quien, a las 6 y 2 minutos, se tiende a su lado, pensando: “(‘ta’ madre ¿ónde estará el recorte del extra que guardé ese del que caballero busca morena dealma humilde y sin vicios. De venticinco a treintacinco dijo. Contestar a correo del corazón...)” (p. 87). Así se concluye el cuento, es decir, frente a Chuleta muerto, ella renace, por fin puede ser ella la dueña de su propia vida.

El hecho de especificar el momento exacto en el que se verifican ciertos eventos introduce las varias escenas de manera clara, más realista, además, se establece una conexión sólida entre el tiempo de la narración y el ritmo con el que se suceden las acciones, y la explicitación de la hora exacta sirve de contrapunto a los momentos más cruciales de la trayectoria existencial de la protagonista: son las 11,30 de la noche, cuando ella está intentando cambiar de vida buscando un nuevo espacio donde trabajar, aunque parece fracasar, porque ahí nadie la conoce y casi la rechazan; a las dos menos cuarto vuelve a su casa, la casa que debería ser un lugar tranquilo, su refugio, en cambio, allí se aprovechan cruelmente de ella hiriéndola en el cuerpo, pero no en el alma, porque a las 6 de la mañana, ella reacciona cumpliendo el acto final de matarle a Chuleta. Podemos decir que este marcar del tiempo mantiene más alta la tensión narrativa y la atención del lector, perfilándose una separación entre la percepción subjetiva del tiempo de parte de La China y el tiempo objetivo de la narración.

Y el tiempo va estrachamente ligado al espacio narrativo. Es evidente la presencia *persistente* de Lima, podríamos dibujar un mapa del recorrido que hace la protagonista: Plaza San Martín › Ocoña › jirón Amazonas › Plaza Manco Cápac › avenida Abancay › jirón Carabaya › Plaza Grau › avenida Tacna › jirón Pizarro, en el Rímac. Lima, como capital del Perú, no solo sirve como un escenario físico, sino que también representa un contexto cultural y social que influye en los personajes y sus historias. Se hace referencia a bares que ya no existen, para subrayar el mucho tiempo que lleva la mujer ejerciendo su profesión, o a lugares que marcan ciertas discriminaciones sociales, como el Club Nacional, de donde, a las doce con dieciocho (importante el marcar del tiempo exacto) la echan, o el mismo Rímac, donde vive la China.

Como nos dice Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, las ciudades son un conjunto de varias cosas: de memorias, de deseos, de signos de un lenguaje, son estados de ánimo<sup>18</sup>. La narra-

17 M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Madrid, Planeta, 1997.

18 I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

tología en general ha atribuido al espacio un rol secundario, sin embargo algunos críticos, desde perspectivas diferentes, han subrayado el papel central que éste desempeña en la narración, Roland Bourneuf y Réal Ouellet, por ejemplo, en *El universo de la novela*, escriben: “el espacio en una novela no es un elemento secundario, sino se expresa en formas determinadas, tiene múltiples significados, hasta llega a constituir a veces la razón misma de la obra”.<sup>19</sup> El concepto de cronotopo de Bachtin ha sido seguramente esencial para elevar el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa, aunque hay que decir que ya para Kant el espacio funcionaba como condición subjetiva de la intuición exterior y constituía, junto al tiempo, una de las fuentes del conocimiento. Hoy la tendencia es a ver el espacio como una realidad percibida y no como una realidad determinante. Éste es sobretodo un signo del personaje y en cuanto tal desarrolla un papel importante para su caracterización, sea por lo que concierne su ideología que su mundo interior o personalidad y su comportamiento. Para Philippe Hamon<sup>20</sup> el marco espacial confirma, precisa o revela al personaje como haz de tratos significativos simultáneos, o introduce una anticipación o un aliciente para la continuación de la historia. Quien dice descripción dice prolongación de la mirada del personaje delegado a tal descripción. Habrá que suponer entonces, afirma Hamon, que este personaje es “totalmente involucrado”, “fascinado”, “olvide sí mismo” frente al espectáculo que está contemplando y que haya podido abstraerse por algún tiempo de la intriga. La China es un “personaje móvil”, según la definición del crítico francés, enfocado dentro de un marco espacial, pero en una relación muy débil con éste último, ella difícilmente “olvida si misma” para dejarse llevar a la contemplación de un espectáculo. Lima es representada como un espacio vivido, con tratos físicos que son importantes para su potencialidad de intensificar e identificar estados de ánimo que, a su vez, traducen procesos sociales y, en última instancia, sentimientos que alcanzan una profundidad universal. El centro de atención gira alrededor de los personajes, una concepción animista por lo tanto que descubre la ciudad como la suma de los seres que la habitan, la viven y la

transforman.<sup>21</sup> El espacio enfatiza el vagar interior de la protagonista, en la medida en que sus desplazamientos por el espacio de Lima no significa entrar en relación con éste, sino concentrarse cada vez más en las acciones que está a punto de hacer o no hacer.

Sin embargo, el espacio, aunque con pinceladas muy rápidas, pero a la vez muy explícitas, marca las condiciones de extrema pobreza en las que vive nuestra protagonista. Me parece emblemático el siguiente pasaje: “El rayito de aurora que invadió las rendijas, se tornó una borrasca aterciopelada que hizo más evidente los signos exteriores e interiores de pobreza extrema en el interior J de la quinta doña Josefa. En el Rímac” (p. 83). La China y su hombre-hermano están en la cama regalándose cariñitos mutuos antes de hacerle ella el amor a horcajadas como último regalo, habiendo ya decidido matarle (tal vez en la “borrasca aterciopelada” pueda verse el símbolo de su acto de asesinato-liberación y también de acto de amor “aterciopelado” antes de la borrasca, es decir la muerte). Este pasaje me recuerda el cuento “Interior L” de Julio Ramón Ribeyro, cuyo protagonista, un pobre colchonero, dándose cuenta de que su hija está embarazada, le pide dinero al amante de ésta última, para que no le denuncie por abuso de menores, pero luego, obsesionado por su extrema pobreza que no le permite arreglar el vidrio de su tragaluz, le sugiere que vuelva a ver a su zambo para conseguir algo de dinero. Aquí la hija Paulina es una mujer pasiva, que acepta convertirse en instrumento para salvar la economía extremadamente precaria de su padre, mientras que en “El poder de la sangre”, La China es un personaje activo, dispuesto a cumplir un acto extremo para salir de su miseria. De todas formas, en ambos cuentos hay una relación muy estrecha entre el espacio, simplemente esbozado, habitado por los personajes y su estatus social.

Uno de los aspectos más destacados de *El poder de la sangre* es la forma en que Troiano aborda la soledad. La protagonista, a pesar de estar rodeada de personas, se siente aislada en su mundo interior. El relato invita a la reflexión sobre la importancia de enfrentar nuestros miedos y aceptar nuestro pasado.

La China propone actitudes atrevidas ante la sexualidad, el control de su cuerpo y el poder de la palabra. Este relato no solo cuestiona el estatuto inferior de la prostituta, sino la indiferencia política sobre un hecho público<sup>22</sup>. Hay mucha violencia cotidiana en las ciudades contemporáneas,

19 Roland Bourneuf - Réal Ouellet, *L'universo del romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p. 94 (la traducción es mía). Véase, además, entre otros, los estudios de: Roland Barthes, *L'effect du réel*, “Communications”, 11, 1968, pp. 84-89; Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980; Jury Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. esp., Madrid, Istmo, 1973.

20 Philippe Hamon, *Cos'è una descrizione*, en *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, trad. it., Parma, Pratiche Ed. 1977, pp. 53-83.

21 Sebastián Salazar Bondy escribe: “Ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes” (*Lima la horrible*, México, Era, 1968, p. 80).

22 Esto lo vemos también en la obra poética *Mortal in puribus* (1996) de nuestra autora.

entre ellas Lima, y el narrador se solidariza con esta prostituta que tiene que “ocultar sus lágrimas que anunciaban querer salir a borbotones” (p. 34). Es un personaje rebelde y justiciero que surca los rincones por donde se han marginalizado a las mujeres y levanta, a su paso, una firme protesta. En su papel autorepresentativo, la hablante explora los mecanismos binarios mediante los cuales se han impuesto los discursos masculinos sobre una feminidad trasnochada, que se atreve a ser diferente, trabajar por su cuenta y exigir mejor trato. La China es una “eficiente profesional”, y su hacerle el amor a horcajadas al Chuleta - “así como quería hacerlo Lilith con Adam y no la dejaron pues” (p. 83), nos dice el narrador - significa un acto de acusación a una ética a doble faz según la cual las mujeres han tenido que perder la noción de su desnudez primigenia y enclaustrar, en cambio, su cuerpo, su mente y sus potencialidades. Ahora ella desnuda, encima de su explotador afirma su conciencia de género y cuerpo sexuado, su lucidez frente a la situación social y su esperanza acerca de transformaciones ya posibles. Troiano en este cuento declara frontalmente la voluntad de destruir todas las señales del sometimiento para construir un cosmos diferente: “Y Rosa Ester (ahora el narrador la llama por su nombre) se quedó inmóvil [...] pensando que...” (p. 87), así termina el relato. Ella piensa, se pronuncia en nombre de ella misma, seguirá buscando hombres, pero ya no sometida “al poder de la sangre”.

#### ENTREVISTA A MARITA TROIANO

**Marita, ¿me puedes decir algo sobre tus orígenes italianos y cuál es tu actual relación con Italia y con su literatura?**

Chincha es mi ciudad natal de donde mi familia materna era originaria. Chincha, así como el puerto del Callao, recibió a muchos inmigrantes italianos a través de su puerto llamado Tambo de Mora. Algunos empezaron a vivir en Chincha Alta, la capital de la provincia y otros se afincaron en Chincha Baja. Los inmigrantes se adaptaron muy pronto a la realidad peruana de la época pues además de la simpatía que despertaban en la población por su trato afable, había muchas posibilidades de desarrollar nuevas actividades económicas que sin duda favorecieron el desarrollo del país. Algunos se dedicaron a la agricultura, como fue el caso de mi padre fundando una bodega y sembrando viñedos; otros incursionaron en la pesca, otros abrieron restaurantes, otra familia con la que llegaron los Troiano al Perú: la familia Cogorno, fundó una importantísima industria de fideos y otros derivados de la harina en el Callao. Pero en general la recepción y la convivencia entre italianos y la gente de Chincha fue siempre armoniosa y favorable, pues la gastronomía italiana paso a ser parte de nuestras mesas. Mi padre había nacido en Bari y emigró al Perú a inicios de los años cincuenta, afincándose en la provincia de Chincha, al sur de Lima, en donde, como ya he dicho, juntamente con un amigo también italiano continuó en el Perú con las actividades que llevaba a cabo en Italia como viticultor, fundando en Chincha la Bodega Santa Rosa. En esta ciudad conoció a mi madre, Alicia Chumbiauca, quien era hija de un próspero industrial. Yo nací en Chincha en febrero de 1953, siendo bautizada bajo el nombre de Angela María.

Mi familia fue muy cercana con las familias Brignole, Grimaldi, Rotondo, Peschiera, Costa, Corbetto, Dónola, Cogorno, Tocce, Massa y Sanguinetti, entre muchas otras, manteniendo firmes vínculos a través de reuniones sociales en la provincia o asociándose en muchos casos en negocios donde el trato era cordial y amistoso. La comunidad italiana en Chincha, una de las más importantes del Perú, contribuyó no solo a enriquecer la actividad vitivinícola nacional sino también su gastronomía. Y por supuesto los inmigrantes contrajeron matrimonio y formaron familias con damas chinchanas. Yo vacacionaba en un balneario llamado “La Punta” en casa de mis tíos Troiano y Gianuzzi. En mi casa no se hablaba italiano, pero había una particular identificación con la cultura italiana. Mis otros tíos, Benito y Angelo quedaron en Lima así como también mis tías Rita y Lena. El único hermano que regresó con su familia a Italia fue mi tío Giuseppe.

En el caso de Guido, mi esposo con quien

me casé en 1977, debo decir lo siguiente:

La historia familiar de los Suito en el Perú empieza con la inmigración de 7 hermanos (una mujer y 6 hombres), hijos de Doménico Sciutto Palma, destacado Vermicellaio (término antiguo usado en Italia para denominar al fabricante de pastas), de la calle Lomellini del puerto de Génova. Los primeros en llegar, via Tacna - un departamento al sur casi colindante con territorio chileno -, lo hicieron en 1840 aproximadamente. Es decir, a escasos años de la independencia del país en 1821. Algunos de ellos se casaron con peruanas y otros con italianas o italianos residentes en el país. Se establecieron inicialmente en el Rímac, Barrios Altos y el centro histórico de Lima y establecieron los primeros molinos de trigo (molino de la Quinta de Presa), la primera fábrica de fideos del país, así como el primer servicio de transporte público en carretas post-independencia, pues el Perú entró en un caos generalizado durante décadas en muchos servicios. Luego de algunos años muchos de ellos mudaron su residencia y negocios hacia el puerto del Callao y La Punta, principales centros de italianos y sus descendientes en el país, viviendo frente al puerto. Es durante esos años, específicamente en 1851 que el patriota Giuseppe Garibaldi se instala en el país pues recibe una licencia de “piloto de altura” para capitanear buques, reside frente al puerto del Callao y estrecha una sólida amistad con la familia Sciutto del Perú, como el mismo lo describe en sus memorias: “el mar abierto que fortifica el alma y el cuerpo, pero ciertamente también la compañía de los carbonarios residentes, de las acomodadas familia Sciutto, De Negri, Malagrida”.

Cuando inmigró la familia Sciutto al Perú, conservó durante muchos años en sus documentos familiares y legales el apellido Sciutto, pero desde que arribaron lo pronunciaban como Suito y luego de algunas generaciones ya fueron inscritos como Suito. Un apellido netamente peruano. Este cambio ha hecho que muchos de nosotros, parientes de 4to o 5to grado sigámonos reconociéndonos como parientes después de 200 años y manteniendo muchas tradiciones de Italia. Además, Guido lleva como apellidos Suito por parte de padre y Magnani por parte de su mamá, descendientes directos de italianos.

Debo relatar como una anécdota que en los cumpleaños que se celebraban en verano en la Punta en la década de los sesenta, Guido y yo, que tenemos casi la misma edad, compartimos el mismo espacio, pues las familias Suito y Magnani, eran muy cercanas a mi familia Troiano y Giannuzi. Y en las fotografías que hemos encontrado hace un tiempo, aparecemos en estas fiestas de cumpleaños - pero sin conocernos -, rodeados de otros niños de familias italianas. Tuvieron que pasar casi 15 años para que nos encontráramos en la Universidad Católica, donde estudiábamos Economía, y luego de siete años de enamorado nos

casamos. Dos años más tarde, nació nuestra única hija Adriana Casandra.

A través de los casi 47 años de matrimonio, hemos seguido manteniendo tradiciones de Italia, a través de su música, su cine y su arte culinario, el cual cultivo con excelentes resultados manteniendo estrechos vínculos con otras familias descendientes de italianos como los Lecca, Ferrero, Morello, Arata, Languasco, Parodi, Denegri, Matellini y De Ferrari.

En Lima, ocasionalmente visitamos el Circulo italiano y hace algunos años he ofrecido un Recital de Poesía en el Instituto Italiano de Cultura.

Además, mi relación con Italia se mantiene a través de eventos de mi vida cotidiana. Soy casada con un descendiente de italianos y como aficionada a la cocina, mantengo en casa la tradición de su gastronomía. Con relación a la literatura italiana, mi vínculo principal se da a través de la música y la relectura de poetas traducidos al español como Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti y obras de la escritora Elena Ferrante. Además, esporádicamente participando en algunos encuentros literarios organizados por poetas italianos vía zoom.

**En *El poder de la sangre* hay una relación muy estrecha entre espacio y personaje: la protagonista pasa por unas calles, plazas de Lima, trazando casi un “mapa literario” muy real. ¿Esto responde a una necesidad de técnica realista?**

Así es. La idea al escribir el relato era acercar al lector a espacios “reales” de la ciudad, donde por mi experiencia como socióloga sé que son frecuentados por personajes con las características que manifiestan. Es más, mientras terminaba de escribir *El poder de la sangre*, para reforzar algunos modismos y un particular lenguaje que ya conocía pues he trabajado en algunos barrios marginales por dos años al terminar mi carrera, establecí conversaciones - no entrevistas -, sino casuales con los personajes que pululaban por la Plaza Manco Cápac en La Victoria, Barrios Altos y el Jirón Quilca.

**Por lo que se refiere a la técnica del cuento, me parece poder leer entre líneas “ecos” de Ribeyro y Vargas Llosa, ¿me lo confirmas? ¿Quiénes son tus maestros/as narrativos/as?**

He leído algunas obras de Mario Vargas Llosa y de Julio Ramón Ribeyro, las cuales son de un prodigio narrativo admirable. Sin embargo, la concepción y escritura de los relatos de *La Noche anterior* fueron de carácter esencialmente personal y graficaron un estilo propio. Y en algunos casos, se incluyen monólogos interiores y textos intelectualizados del sujeto hablante donde como establece un contrapunto al interpretar, comentar

o juzgar (adrede, como un guiño al lector), sucesos derivados de la auténtica naturaleza de sus personajes. Esto ocurre sobre todo en *El Poder de la Sangre*. En relación con los que puedo considerar, no sé si como maestros narrativos pero que gozan de mi mayor admiración, puedo mencionar (sin que esto signifique restar méritos a otros autores) a Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier y Cristina Peri-Rossi.

**El poder de la sangre es un cuento feminista, ¿cómo te posicionas dentro de la literatura escrita por mujeres en el Perú?**

Definitivamente mi posición en la sociedad como persona y como escritora la define el feminismo, entendido este como mantener la lucha por nuestros derechos, denunciar la discriminación y rechazar de plano cualquier tipo de violencia física, verbal o psicológicas que en contra de las mujeres se mantiene a través del tiempo. Creo en un feminismo que se nutra con la praxis y no con un carácter absolutamente burocratizado como suele ocurrir. Y este genuino interés lo puedes observar tanto en mi narrativa como en la poética que vengo desarrollando hace décadas. Entiendo que el poder de la palabra es muy grande. Por eso considero vital el compromiso histórico de cambiar la situación de la mujer despertando conciencias a través de la literatura. Y en eso continúo.

**Me parece que en tus tres cuentos predomina bajo aspectos distintos el tema de la muerte. ¿Qué puedes comentarme a este propósito?**

Efectivamente. En los tres cuentos que has leído en *La Noche anterior*, la alusión a la muerte, que es un tema universal en la literatura, significa un vector que surge espontáneamente en mi creación. Una recurrencia que responde a una visión trágica de la vida que me acompaña desde niña, y que, en la adultez, se subraya al asumir la conciencia de nuestra propia finitud y sobre lo efímero de la existencia. Aunque debo manifestar que a diferencia de lo que ocurre en mis relatos este elemento no aparece en mi poesía con la fuerza que se manifiesta en la narrativa, pues en mis versos abundan elementos que aluden a la vitalidad, y si en algunos versos me refiero a la muerte, es alegóricamente o como una preocupación netamente existencial. Precisamente, y en concordancia con lo que observas en los cuentos, llevo algunos años escribiendo una novela donde la muerte la exploro en sus diversas modalidades - muerte física, espiritual y moral -, resultando ser un elemento clave para poder desarrollarla.

**Tu manejo del lenguaje es muy rico y articulado. ¿Eso viene de tu larga experiencia de poeta o de otras motivaciones?**

El lenguaje que empleo al escribir siempre busca establecer una fluida comunicación con el lector. Crear un vínculo espontáneamente sin la necesidad de recurrir a experimentos jeroglíficos que nadie entiende. La riqueza de mi lenguaje podría responder a que desde temprana edad recibí una magnífica educación escolar, en primaria y secundaria, empezando por las enseñanzas que obtuve en un jardín de la infancia que dirigía mi madre. Mas adelante, en la secundaria, estimulada por excelentes profesoras de Lengua y Literatura en mi provincia natal desarrolle mi vocación por la lectura y por la escritura. Y definitivamente, la articulación que mencionas tiene su razón de ser en la gratificante experiencia de escribir poesía durante tantos años, lo cual no solo ha contribuido a enriquecer mi vocabulario sino a lograr armonía y ritmo también en la narrativa.

**¿Por qué no has vuelto a escribir cuentos?**

He escrito durante varios años alrededor de ocho cuentos y 4 novelas cortas que estaban diseñadas para ser la zaga de *La noche anterior* y se mantienen inéditos, pues no los he publicado por una serie de motivos que van desde mi recargado trabajo como editora del sello Carpe Diem, el dirigir por casi veinte años la Comisión de Escritoras del PEN Internacional del Perú y por la necesidad de escribir y publicar mi poesía. Pero este año, espero poder sacar a la luz esta novela que empecé siendo un relato - uno más de los que aludo en líneas antes y que se fue convirtiendo en una novela de alrededor de 300 páginas.

**Y, ¿por qué has decidido trabajar la novela y no los cuentos?**

Resulta que esta novela era uno de los cinco cuentos que habrían sido la saga de *La Noche anterior*. Pero por ocupaciones editoriales y de promoción que realizo desde la Comisión de Escritoras del PEN del Perú, la cual dirijo, fui dejándolos de lado. Cuando empecé la pandemia quise retomarlos pues ya estaban bastante avanzados, pero el cuento que elegí para empezar esa tarea y que ahora será novela, empezó a crecer desmesuradamente y tuve que replantear toda su escritura, mas no su contenido. Por lo demás, me sentía muy cómoda con este giro porque tiendo a escribir textos largos, tanto en prosa como en poesía.

(Palermo - Lima, marzo/abril de 2025)

## LA FAMIGLIA POLLAROLO DAL PIEMONTE IN PERÙ TRA ANDATE E RITORNI



Giovanna Rosa Pollarolo Giglio (Tacna, 1952) è una saggista, poetessa e sceneggiatrice peruviana di ascendenza italiana. La sua ricca produzione poetica comprende, tra le altre, le opere *Huertos de olivos* (1986), *Entre mujeres solas* (1991, più volte ristampato) e *La ceremonia de adiós* (1997). In ambito televisivo e cinematografico ha partecipato alle sceneggiature di *Bajo tu piel* (1986-1987, telenovela), *La boca del lobo* (1988), *Caídos del cielo* (1990), *No se lo digas a nadie* (1998), *Pantaleón y las visitadoras* (1999), *Milagros* (2000, telenovela), *Ciudad de M* (2000), *Tinta roja* (2000), *Ojos que no ven* (2003), *Dragones: destino de fuego* (2006), *Mariposa negra* (2006). Attualmente svolge attività di docenza presso la Pontificia Universidad Católica del Perú dove dirige anche la Maestría de Escritura Creativa. Nel 2022 è stata riconosciuta come Personalità Meritoria dal Ministero della Cultura del Perú.

Nonostante si sia già cimentata con la prosa con i romanzi *Dos veces por semana* (2008) e *Toda la culpa la tiene Mario* (2016) e le raccolte di racconti *Atado de nervios* (1999) e *Matusalén* (2022), il testo qui in analisi, *De rojas quimeras*<sup>1</sup> per struttura e tematica costituisce un *unicum* nella sua produzione narrativa.

Il testo, da lei stessa definito di “non finzione”, narra la storia della propria famiglia in relazione alle tormentate vicende peruviane scaturite dalla cosiddetta Guerra del Pacifico (1879-1883) combattuta tra il Cile e le forze alleate di Bolivia e Perú e nota anche come Guerra del salnitro.

La contesa riguardava il possesso dei territori del deserto di Atacama che si estendevano per 900 chilometri dal cileno Copiapó all’Arica peruviana. L’impero spagnolo non si era mai preoccupato di stabilire una linea di confine tra il Perú (che in epoca coloniale comprendeva anche la Bolivia), e il Cile. Quando, però, intorno al 1830, si scoprì che le vallate del deserto erano ricche di

sali minerali, soprattutto nitrato di sodio, conservati dalla siccità della regione, i tre paesi coinvolti cominciarono a sfruttare tali territori avvalendosi, nel caso peruviano e cileno, di capitali inglesi e tedeschi. Tra alleanze e accordi a volte segreti tra Perú, Bolivia e Cile, lo sfruttamento del salnitro andò avanti con fasi alterne fino a quando il Cile, di fronte a una crisi economica, nel febbraio del 1879 decise di dichiarare guerra ottenendo rapide vittorie tanto che nel 1880 Tacna e Arica vennero occupate dall’esercito cileno e assegnate al Cile per un periodo di dieci anni, con l’impegno di un plebiscito che avrebbe poi sancito il loro status permanente. L’impegno, mai assolto, si risolse solo nel 1929 grazie all’arbitrato degli Stati Uniti, e così Tacna venne restituita al Perú e Arica rimase al Cile grazie al cosiddetto Trattato di Lima. Ma la situazione aveva avuto importanti effetti sulla vita sociale, politica ed economica dei due paesi coinvolti. Il Cile, che si era allargato territorialmente, era entrato in un periodo di prosperità con la vendita del nitrato, del rame e di altri minerali, mentre il Perú si ritrovava in una posizione subordinata tanto più che in quel decennio si erano moltiplicate le denunce per scomparse, omicidi e migrazioni forzate ai danni di quegli abitanti di Tacna, dichiaratisi a favore del Perú. Sempre nel 1929 si tracciò la linea della Concordia per definire il nuovo limite e Tacna e Arica, separate da 50 chilometri, divennero ufficialmente città di frontiera. Malgrado il resto del Paese avesse percepito l’accordo come una sconfitta, Tacna celebrò il ritorno in Perú come una vittoria. Come ricorda Giovanna Pollarolo, fu “un triunfo del amor y la lealtad de los tacneños y tacneñas que resistieron la violencia, presiones, amenazas e imposiciones a las que fueron sometidos por el país invasor en su intento de convencerlos de las ventajas que les traería aceptar la soberanía de Chile declarándose chilenos. La memoria del Cautiverio se conserva en la memoria de los tacneños hasta hoy, y cada 28 de agosto, día de la ‘Reincorporación de Tacna al Perú’ se celebra con marchas, desfiles, discursos,

<sup>1</sup> Giovanna Pollarolo, *De rojas quimeras*, in *Tacna en el “Tiempo de Chile”. Un relato sobre la ocupación*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 2024, pp. 33-111.

recuerdos, homenajes a héroes y heroínas. Se entona el Himno a Tacna, ‘Tacna, Tacna, la tierra de ensueño, tierra abierta a los brazos del sol, la que sabe de rojas quimeras, y se enfrenta sin miedo al dolor’, mientras avanza la concurrida procesión de la bandera, acto central de la conmemoración del ya casi centenario 28 de agosto de 1929, y se rememora con orgullo ese pasado heroico que da fe de amor y fidelidad al Perú”.<sup>2</sup>

La premessa storica, presente anche nel testo di Giovanna Pollarolo, aiuta il lettore a capire le relazioni tra una famiglia migrante dall’Italia e gli abitanti di Tacna e Arica i quali, durante il periodo intercorso tra la fine della Guerra del Pacifico e il Trattato di Lima hanno continuato a mantenere rapporti a volte di fratellanza, altre di odio, senza mai dimenticare la loro reciproca presenza. E aiuta soprattutto l’autrice a capire il perché dell’esigenza di scrivere un’opera che è allo stesso tempo appartenente alla memoria nazionale, familiare e personale. Scrive Pollarolo: “Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que ese pasado, el del cautiverio, el del plebiscito, el de ‘Tiempo de Chile’, como decía mi abuela, era un pasado que hoy, a la edad que tengo, lo hubiera percibido reciente, como ‘ayer’. [...] En mis años juveniles, una eternidad me separaba de la historia de Tacna cautiva. Esa historia estaba más cercana a la del Imperio de los Incas, del Descubrimiento de América, las guerras de la Independencia y demás temas del libro de Historia del Perú que a mi presente de estudiante. Recuerdo, sí, aquel mes de agosto nos preparábamos para el desfile del 28, que cantábamos el Himno a Tacna y otras canciones alusivas al cautiverio y a la heroicidad. Que mi papá, con terno y corbata y una escarapela en el pecho, salía muy temprano para acompañar la Procesión de la bandera y asistir luego al desfile escolar. Pero no relacionaba los discursos del 28 de agosto contra el invasor, la violencia que padecieron los tacneños a causa de su lealtad, con nuestros viajes semanales a Arica, con los parientes y amigos que allí vivían. Íbamos los sábados: a comprar, a almorzar. Arica nos parecía, a mí y a mis hermanas, una ciudad moderna, grande, luminosa” (pp. 21-22).

I rapporti tra gli abitanti di Arica e Tacna vanno a sfumare la linea della Concordia, creando così una frontiera porosa, fatta di amicizie, rapporti parentali (determinati anche da matrimoni “misti”), relazioni commerciali e orgoglio nazionale tacneño perché, contrariamente al resto del Perù, a Tacna la Guerra del Pacifico non è stata mai considerata una sconfitta, bensì è andata a rafforzare l’orgoglio nazionale sul proprio passato, compreso quello quasi cinquantennale del cautiverio di cui Pollarolo vuole riscattare la memoria, poco visibilizzata in Perù e poco trattata dalla storiografia. Come mai, invece, è diventata un’iden-

tità orgogliosa prodiga di “historias ejemplares y emblemáticas protagonizadas por hombres, mujeres y niños de toda condición social quienes, con o sin el apoyo de sus compatriotas y del Estado, mantuvieron su amor a la patria” (p. 25)?

Per riscattare la storia di Tacna e, indirettamente, anche quella di Arica, Pollarolo ricorre alla memoria familiare. Perché non esistono solo le memorie ufficiali e pubbliche, le denunce di aggressioni che nascondono e silenziano le relazioni con il nemico cileno. Esistono anche storie appena menzionate, che si preferisce ignorare o si raccontano tra parentesi, come se non fossero importanti. E allora, scrive, “en mi afán, quizás inútil, de saber más - qué pasó, cómo, quién, dónde - en mi frustración por no haber sabido escuchar a los mayores que me habrían contado sus historias, por no haberle hecho más preguntas a mis padres, a mi abuela, encontré una pequeña luz en una invención que algo tiene de verdad y de historia, pero también de invento, de buena y mala memoria” (p. 31).

In pratica, sceglie di narrare una ipotetica conversazione delle due figlie con il padre sul passato familiare e della città di Tacna. E, benché tale conversazione così come viene narrata non sia mai esistita, in un modo o nell’altro è stata vissuta. “Como una iluminación que revela y descubre” (p. 32).

Sebbene non presente come voce narrante, la figura che muove il motore della memoria è quella della nonna, arrivata a Tacna nel 1914 con il marito e due figli (Lucio e Pietro), provenienti dalla provincia di Alessandria. A spingerli ad emigrare in Perù era stata la sorella della nonna, la zia Maria, emigrata cinque anni prima con il marito Ernesto e le tre figlie. Le sue lettere, che descrivevano una condizione estremamente positiva per gli italiani emigrati, nonché la situazione politica internazionale e italiana, avevano convinto la nonna della necessità di lasciare l’Italia per scampare a una possibile guerra, poi effettivamente occorsa. Va ricordato che l’emigrazione italiana in Perù, così come negli altri paesi andini, è stata sempre numericamente scarsa. Cominciata nel XVIII secolo, si è fin dall’inizio caratterizzata per essere composta da marinai o uomini dediti al commercio, in genere provenienti dalla Liguria e poi dal Regno di Sardegna. La predominanza dei liguri continuò nel corso di tutto l’Ottocento e nei primi decenni del Novecento con un flusso determinato dalle catene migratorie legate ai contesti familiari o locali dei posti d’origine. La regionalità di queste migrazioni ha favorito anche un flusso di ritorno, cosicché i migranti hanno continuato ad avere rapporti con chi era rimasto in Italia. Chi aveva conseguito un *status* economico agiato con il commercio marittimo, estese la propria attività all’ambito cittadino spingendosi fino all’interno del Perù con piccole e medie imprese dedite soprattutto al commercio di prodotti alimentari. È quanto accade alla famiglia Pollarolo. La zia Maria, pochi mesi prima dello scoppio della

2 *Introducción*, *ibid.*, p. 20.

Prima guerra mondiale, in una lettera mandata alla sorella li invitava a trasferirsi a Tacna, definita una piccola città che si trova in un paese accanto all'Argentina, ma ben al nord: "Vi scrivo per farvi sapere che potete venire. Ernesto darà un lavoro a tuo marito, ha appena comprato una macchina nuova e un cavallo" (p. 41)

Nonostante le sue resistenze, la nonna convince il marito a partire e ben presto la famiglia si dirige a Genova per imbarcarsi sulla nave *Vespucci* diretta a Valparaiso. "De allí iremos en tren a Tacna, dijo convencida de haber tomado la decisión correcta" (p. 45). Ed effettivamente era stato così. Si può dire che più che una migrazione consapevole, la loro era stata un fuga dovuta all'intuizione della nonna. E non sarà l'unica, come si vedrà più avanti.

Nella struttura del breve romanzo familiare, il flusso dei ricordi si sviluppa in terza persona, con interventi diretti delle due sorelle che commentano le parole del padre (portavoce della nonna) chiedendo chiarimenti, oppure con considerazioni in prima persona dell'autrice. Va detto che la nonna si è sempre rifiutata di raccontare la propria esperienza di migrante. Nonostante ciò, la sua presenza emerge con decisione nella vita della famiglia Pollarolo e dei tacneños. Eccone un esempio: "No eran ricos ni mucho menos, pero no vinieron a mendigar; no andaban por ahí con la mano estirada pidiendo pan para sus hijos. Esas son mentiras. Tampoco vinieron a quitarles trabajo a los peruanos. No. Al contrario, cuando pusieron el pequeño despacho vendían productos hechos acá, compraban aceitunas y uvas a los agricultores. El despacho estaba abierto hasta las 9 de la noche. A esa hora, la nona botaba a los parroquianos que se reunían a conversar mientras bebían el vino que el abuelo compraba en la bodega del señor Repetto y comían pan con aceitunas y queso. Ya, en sus casas; esta no es una cantina. Ustedes son hombres casados, tienen esposa, tienen hijos. Vayan a cumplir con sus obligaciones. Y le hacían caso. Obedientes, todos se iban; la nona tenía mucha personalidad. Es cosa seria, la madama, decían" (pp. 39-40).

I ricordi sono intercalati da inserti che riguardano la storia d'Italia seguendo cronologicamente quanto avviene a Tacna e le vicende dei Pollarolo. Il primo inserto, relativo all'identità delle figlie del narratore che agli altri non sembrano peruviane perché bianche e per il cognome italiano: "nos dicen gringas bachiches" (p. 37), corrisponde al periodo successivo alla proclamazione del Regno d'Italia e alla situazione di analfabetismo della popolazione italiana (solo il 2,5% era italofona, si ricorda). Anche i nonni si esprimevano prevalentemente in piemontese, ma la nonna non desidera che le nipoti lo parlino: "En el nuevo país no tardó en darse cuenta de que nosotras sus

nietas seríamos las blancas, las señoritas de sociedad. ¿A santo de qué iba a enseñarnos el idioma que hablaba y del que, ahora comprendo, se avergonzaba?" (p. 38).

Il successivo inserto storico si riferisce al periodo del Risorgimento e all'intuizione della nonna di una nuova guerra per la presenza di socialisti, anarchici e sindacalisti che si scontrano con la monarchia e vogliono una rivoluzione. Arrivati a Tacna, i nonni ben presto scoprono che la situazione non era così rosea come la descriveva la zia Maria nelle sue lettere. A Tacna le conseguenze della Guerra del Pacifico si fanno sentire per la presenza dei *mazorqueros*, una sorta di carabinieri cileni che minacciavano gli abitanti di Tacna di fare propaganda per il Perù in vista del plebiscito che, come detto, non venne mai realizzato. Le minacce erano accompagnate da incendi a case, tipografie e negozi, l'ultimo avviso era una croce nera dipinta sulla porta dei sospettati. "¿Qué significaba? Que esa casa era peruana y que sabían que ahí se reunían para conspirar contra Chile, para hacer propaganda a favor del Perú. Que los estaban vigilando. Cuando eso ocurría, algunos, la mayoría, escapaban a Arequipa, a Lima, también a Santiago. A Concepción, al sur de Chile" (p. 64). Perché, "o se iban de la ciudad, o los desaparecían, los mataban" (p. 64). "¿La nona tenía miedo de que los mazorqueros les hicieran lo mismo si defendían a los peruanos? Claro [...] Pero también le tenía miedo a los peruanos porque le pedían que los escondieran, que colaborara con dinero para la causa patriótica, que comprometiera a su marido, el nono, a votar por el Perú en el plebiscito. Un día dos carabineros entraron al despacho. ¿Conocen a un tal Reynoso que anda hablando en contra de Chile? No, dijeron. Pero estaban mintiendo. Reynoso había entrado al despacho unos minutos antes, corriendo agitado. Y pidió que lo escondieran. Antes de que los abuelos atinaran a decir algo, se metió en la barrica de las aceitunas. Cuando los carabineros se fueron, sacó la cabeza y respiró. Les agradeció y se fue caminando, tranquilo" (p. 67).

Sul conflitto tra peruviani e cileni, le opinioni del nonno e della nonna divergevano. Il nonno voleva tornare in Italia per il timore di una nuova guerra tra Perù e Chile. La nonna, invece, diceva: "No, eso no va a pasar [...]. Va a haber otra guerra, pero lejos de acá. Será allá. Y no se equivocó" (p. 68).

Comunque, questi problemi avevano indotto i nonni (sui cui passaporti ad Arica era stato apposto il timbro del Cile), a segnare il papà di Giovanna, nato nel 1918, al Consolato come italiano. Ma non per questo alla nonna piaceva partecipare alle attività della collettività italiana a Tacna: "nunca iba a los almuerzos del 2 de junio que organizaba la Casa degli Italiani, asociación de la cual mi papá fue Presidente años después, ni mucho menos a los bailes, a las fiestas en el club o a las reuniones de las señoras italianas" (p. 61). In effetti, gli italiani

3 In Perù la parola *bachiche* definisce l'immigrante italiano.

emigrati in Perù tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX, di fronte all'instabilità politica e sociale del Paese, avevano fondato diverse Società di Mutuo Soccorso, associazioni che nel corso del tempo hanno rispecchiato le posizioni politiche e ideologiche predominanti in Italia, come le divisioni tra conservatori e liberali, tra fascismo e antifascismo e tra monarchia e repubblica. Fra le società sorte, vanno ricordate la Società Italiana di Beneficenza e Assistenza (Lima, 1862; Callao, 1863, ma anche ad Arequipa e a Tacna), l'Ospedale Italiano, la Società d'Istruzione, la Canottieri Italia e il Circolo Sportivo. Con il tempo, tali associazioni persero il carattere di mutua assistenza per diventare invece punti di riferimento della cultura italiana e della sua presenza, dal momento che i migranti italiani e i loro discendenti appartenevano ormai perlopiù ai settori della media e alta borghesia. Con la salita al potere di Mussolini (a cui nel testo corrisponde un altro inserto storico), la propaganda fascista oltreoceano arrivò anche ai paesi latino-americani dove la presenza italiana era esigua. In Perù, comunque, il fascismo non godette di grande adesione, anche se, in particolare negli anni '30, la costituzione del Nucleo di Propaganda cercò di difendere l'immagine dell'Italia soprattutto dopo l'applicazione da parte della Società delle Nazioni delle sanzioni all'invasione dell'Etiopia. Per quanto riguarda Tacna e Arica, il papà racconta che intorno al 1923 cominciarono a circolare voci discordanti sul loro futuro: chi diceva che gli Stati Uniti erano disponibili a una mediazione per trovare un accordo; chi diceva che il Cile avrebbe consegnato Tacna ai boliviani; e chi diceva che finalmente ci sarebbe stato il plebiscito. Proprio in vista delle elezioni, continuano le pressioni sulla famiglia Pollarolo, in particolare sul nonno<sup>4</sup> per spingerlo a votare per il Perù o per il Cile. Di fronte a tre delegati cileni che con la scusa di una inchiesta, gli domandano come si sarebbe espresso, il nonno si rifugia nella propria identità piemontese<sup>5</sup>, scatenando la risposta piccata della nonna: "Ma che dici Assunto? Noi siamo italiani. Eran, madama, porque abandonaron su tierra. ¿Y por qué? La abuela empezó a explicar que su hermana le escribió, que

ella y su marido, que los coches, que la guerra. Pero el delegado chileno la interrumpió. Vamos al grano, madama. Vinieron para progresar, para darles un futuro a sus hijos y nietos. Italia no les ofrecía nada a gente pobre como ustedes y, en consecuencia, ya no era su patria. ¿Sabén por qué? Porque donde está tu bienestar, está tu patria. Así de simple y sencillo es. Por todo lo dicho, ¿cuál es su patria ahora? Chile. Muy bien, entonces, nuestro país cuenta con su voto. Tacna y Arica serán chilenas. ¿Se compromete, don Assunto? Se compromete, nos comprometemos, dijo la abuela" (p. 75). E pochi giorni dopo la visita cilena, due uomini salgono sull'auto del nonno: "¿Por quién va a votar? Soy extranjero, no voto. Pero si le tocara votar, ¿Perú o Chile? Nosotros somos peruanos, y esperamos que los bachiches sean leales y voten por nosotros. Esta tierra es nuestra, nos fue arrebatada por el prepotente invasor y vamos a resistir como patriota que somos. Estamos dispuestos a dar la vida porque la patria es sagrada y nada tiene que ver con el bienestar ni con el progreso. A la patria se la ama sin esperar nada a cambio. [...] ¿Lo entendió, don Assunto? Dijo que sí, que entendía. Nosotros los tenemos vigilados; sabemos que muchos de ustedes les han dicho a los agentes que votarán por Chile. Y a nosotros nos dicen que por Perú. Esas son mariconadas. [...] Vamos a ganar y sabremos perfectamente quién nos apoyó y quién no. Y al que nos traicionó lo meteremos preso, por chilenero traidor" (p. 76).

In ogni caso, il papà ricorda come la separazione tra cileni e peruviani non fosse poi così netta. "Yo creo que la nona tenía más simpatía por los peruanos porque los chilenos se sentían superiores y solo se juntaban con los extranjeros que tenían plata" (p. 77). Essendo Tacna una piccola città, tutti si conoscevano: cileni, peruviani, italiani, boliviani frequentavano le scuole cilene. Ma i genitori patrioti mandavano i propri figli a scuole clandestine con maestre peruviane. Ed era accaduto che il poeta Federico Barreto, oggi conosciuto come "El Cantor del Cautiverio", avesse sposato una cilena. Insomma, la frontiera segnalata politicamente, non corrispondeva alla realtà dei fatti.

Intanto, però, negli anni '20 la situazione in vista di un plebiscito che non sembra potersi svolgere si fa sempre più conflittiva. "El nono contaba que los enfrentamiento eran de nunca acabar. Se acusaban unos a otros, los chilenos insultaban a los peruanos. Les decían cholos, indios, ignorantes. Los peruanos les decían rotos, invasores, ladrones" (p. 90). E anche l'intervento degli Stati Uniti non sembra poter portare a una soluzione. Nel 1928, la nonna, pressata dal marito e dalla sorella Maria, accetta di cedere il negozio e tornare a Spinetta Marengo, suo paese natio. Maria e il nonno pensano che potrebbe verificarsi un'altra guerra tra Perù e Cile: "quién sabe qué iba a pasar con los extranjeros si había guerra. Muchos peruanos no nos quieren acá. Piensan que les estamos quitando trabajo, que nos aprovechamos de su situa-

4 In Cile le donne acquisirono il diritto di voto in due tappe. Nel 1934 per le elezioni municipali e nel 1949 per quelle parlamentari e presidenziali. In Perù, il suffragio femminile si ebbe nel 1955.

5 Come la stragrande maggioranza degli italiani, che a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo e fino ai primi decenni del XX emigravano nelle Americhe, il nonno manifesta una identità regionale che prevale sulla italiana. Il senso di appartenenza di chi migrava in quegli anni non poteva andare oltre il paese o la regione nati. Troppo vicine le vicende risorgimentali che avevano portato all'unità d'Italia senza che fossero ancora ben ramificate nel nostro Paese quelle sovrastrutture (in primis la scuola) in grado di diffondere e far radicare un sentimento di italianità.

ción. Allá estaremos mejor. La tía María se lamentaba: Tacna ha cambiado mucho; ya no es la ciudad tranquila a la que llegamos hace más de veinte años. En cambio, allá las cosas van mejorando. El Duce ha empezado a poner orden. Se acabaron las huelgas de los izquierdistas, anarquistas y sindicalistas. La gente está tranquila, Italia vive en paz. Además, ahora somos un Imperio, Victor Manuel III es emperador, como en los tiempos del Imperio Romano; y Benito Mussolini ha empezado la campaña para conquistar África. ¿África? Preguntó la nonna ¿Y para qué queremos ir a África? ¿Qué hay en África? No sé, dijo la tía María. Pero nosotros nos vamos. [...] Vamonos, dijo el abuelo. Lucho y Pietro también querían ir. Y la nonna, a regañadientes, tuvo que aceptar” (p. 93).

Il commento della zia Maria sull'impero che Mussolini va costruendo in Africa corrisponde all'idea che i migranti italiani nei paesi latinoamericani cominciano ad avere di sé stessi. Non più denigrati, perché poveri e ignoranti, bensì appartenenti a una nazione gloriosa che finalmente fa loro sentire l'orgoglio di essere italiani. Ma perché la nonna non vuole partire? Teme una guerra in Italia? O, forse, non le piaceva Mussolini? Le uniche notizie che si hanno sul suo viaggio d'andata oltreoceano sono che aveva duramente sofferto il mal di mare. Nel dialogo tra padre e figlie il giudizio negativo sul Duce sembra essere la motivazione giusta. “¿Cómo sabes? Un día me dijo. ¡Por favor, ella nunca hablaba de política ni de Italia ni del pasado! Dijo mi hermana. A mí me habló una vez. Te estás inventando, eres una mentirosa. No soy. La madre Santina nos había contado en la clase de italiano que Mussolini era aliado de Hitler y que en Italia había gente que lo apoyaba y otra que lo odiaba. [...] Un día que falté al colegio porque estaba con amigdalitis, cuando la nonna me llevó el almuerzo le pregunté si eso era verdad. Y dijo que a ella nunca le gustó el Duce” (p. 94).

La famiglia, quindi, parte entusiasta del ritorno in Italia, tranne la nonna. “¿Regresaban para quedarse? Sí, es lo que quería el papá. Olvidarse de chilenos y peruanos, no quería saber nada de los odios entre los dos países. Vendieron todo lo que tenían. La idea era poner un negocio en Spinetta. Pero nunca imaginaron que allá sería peor que acá” (p. 95). Dice il padre: “De lo que más me acuerdo de ese viaje es el descontento de la nonna. Nada le gustaba. Desde que bajó del barco, empezó a decir ‘las alcachofas de Tacna son mejores’, ‘acá hace mucho frío’, ‘el invierno de Tacna es suave, en el verano no hace tanto calor como acá’, ‘en este tiempo en Tacna estaríamos comiendo damascos y frutillas” (p. 96). Soffriva, insomma, di una nostalgia di ritorno per il paese dove aveva emigrato e dove si sentiva integrata. Ma più di ogni cosa non sopportava “los muchachos de la juventud fascistas. ¿Los camisas negras? Sí, eran muy agresivos, se sentían dueños de las calles, de los parques, del pueblo. ¿Como los mazorqueros

en Tacna? Sí, iguales, y hasta peores. En todas partes se cuecen habas, decía la nonna” (p. 97). A Spinetta, nel negozio che avevano aperto con i risparmi, vendevano olive, vino e la pasta fatta in casa dalla nonna. Ma anche lì le camice nere erano prepotenti: non pagavano oppure volevano pagare al prezzo che dicevano loro. Quando, in occasione delle elezioni politiche del 1929, il nonno si vide costretto a votare la lista fascista, la nonna disse: “tenemos que irnos, va a haber guerra, esto se está poniendo cada vez peor” (p. 100). Il nonno le chiese di aspettare, aveva ritrovato gli amici, i parenti, la propria lingua. Ma quando a Lucio, compiuti i diciotto anni, viene chiesto di presentarsi in caserma per segnarsi come recluta, “Mussolini quiere guerra, dijo la nonna. Nos vamos de acá. Si quieres, quédate con tu Duce, le dijo a Assunto. Mis hijos y yo regresamos a Tacna. Así se salvaron de la guerra” (p. 103). Il 28 agosto del 1930 tutta la famiglia arrivò al porto di Arica. Nella foto che immortalò il loro sbarco, solo la nonna sorride. “Ya estoy de vuelta, parece decir. Y de acá nada me mueve. Los demás parecen desconcertados, como si les costara creer que han regresado, que ya no habrá retorno, que su vida transcurrirá en Tacna. A la abuela no le importa si la ciudad es chilena o peruana. Ella solo quiere volver a su casa de Tacna, abrir el despacho en Arias y Aragüez, la calle que termina en el cementerio. Este será mi último viaje, le dice a Assunto que, a su pesar, ha vuelto. [...] Quédate con tu Duce, le volvió a decir ella. Te lo regalo. [...] Otra vez la nonna tuvo razón: no hubo guerra entre Perú y Chile, aunque los peruanos no perdonen ni olviden, los de Tacna seguirán yendo a Arica, y los de Arica a Tacna. No pueden vivir separados. Son dos ciudades hermanas, decía mi padre. Y así ha sido hasta ahora” (pp. 107-108).

Il nonno morirà nel 1955, la nonna nel 1970, il papà nel 2000. I discendenti della famiglia Pollarolo continuano a vivere in Perù.

Giovanna Pollarolo ha costruito un testo in cui l'oralità la fa da padrona, anche quando, come nel caso della nonna, è più o meno volontariamente silenziata, salvo riemergere nei ricordi del figlio e nei commenti delle nipoti, indicati con il discorso diretto. Un ulteriore *leit motiv* del testo è dato dalla storia peruviana e in particolare di Tacna e Arica, nonché dalla storia d'Italia che accompagna e spiega le vicende della famiglia Pollarolo, andando a invadere la loro quotidianità e costringendoli a una doppia emigrazione di ritorno: dal Piemonte a Tacna nel 1914, da Tacna in Piemonte nel 1928 e dal Piemonte nuovamente a Tacna nel 1930. Il romanzo, qui concepito come un deposito di ricordi, in quanto tale diventa una memoria collettiva. Attualmente Giovanna Pollarolo sta realizzando una serie di interviste ai discendenti di coloro che hanno vissuto le diatribe tra Tacna e Arica, con l'obiettivo di costituire un archivio e così riscattare dall'oblio la memoria di quei territori attraverso brevi storie famigliari.

Marina Sanfilippo

SYRIA POLETTI: ORALITÀ AUTOFINZIONALE E IMMAGINARIO FOLKLORICO  
AL SERVIZIO DI UN PROGETTO AUTORIALE TRANSLINGUE



El libro que más me ha influido no lo leí,  
me lo contaron  
(Paloma Díaz-Mas)<sup>1</sup>

INTRODUZIONE

Syria Poletti, trasferitasi dal Friuli in Argentina appena prima della seconda Guerra Mondiale a poco più di vent'anni, abbandonò presto il suo lavoro di insegnante e traduttrice di e dall'italiano per adottare lo spagnolo come lingua di espressione letteraria<sup>2</sup>. Nell'arco di circa quarantacinque anni, sviluppò un'intensa attività letteraria che, iniziata con piccole collaborazioni su giornali e riviste<sup>3</sup>, arrivò a comprendere romanzi come *Gente conmigo*, che vinse il premio internazionale Losada (e fu oggetto di molteplici edizioni quando la scrittrice era ancora in vita, nonché adattato al piccolo e al grande schermo), ma anche rubriche su riviste femminili, come la famosa *Parati* (per la quale si occupò anche di un *consultorio sentimental*<sup>4</sup> molto conosciuto all'epoca), oltre a

raccolte di racconti<sup>5</sup>, racconti gialli<sup>6</sup>, volumi in cui

gob.cl/bnd/628/w3-article-347704.html). In *Syria Poletti y el peronismo* cit., Buret afferma: "Desde junio de 1945 a julio de 1949, la inmigrante italiana Syria Poletti (1917-1991) participó en ["Histonium"] escribiendo en español y desempeñando diferentes roles: escritora de la columna femenina 'A solas'; articulista de temáticas histórico-costumbristas; reseñista de libros; traductora y versionista de relatos escritos por autores italianos; cronista de un congreso internacional de madres; autora de un relato autobiográfico titulado 'Día de difuntos' y reportera de mujeres vinculadas al universo político, llegando incluso a entrevistar a quien fuera, en ese momento, la primera dama, Eva Duarte de Perón" (p. 334).

5 *La línea de fuego*, Buenos Aires, Losada, 1964, che inaugura la tendenza polettiana ad alternare sistematicamente testi di ambientazione argentina con testi che si svolgono in Italia, in un passato indefinito.

6 Sulla scrittura pioneristica di Poletti in questo campo, si vedano per lo meno Mariana Oggioni, *¿Y las mujeres dónde están? Literatura criminal argentina*. "Rassegna iberistica", 45/118 (2022), pp. 351-356; Fernanda Elisa Bravo Herrera, *Representaciones del crimen y sus indagaciones en Historias en rojo de Syria Poletti*, in *La investigación y sus manifestaciones artísticas*, a cura di Sabrina Costanzo et alii, Madrid, Visor Libros, 2022, pp. 23-42; e Mara Donat, *El género policíaco en Syria Poletti: un estilo y un lenguaje propios*, in *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, a cura di Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 47-62. Molti dei racconti gialli di Poletti apparvero su riviste o in antologie; nel volume *Historias en rojo*, l'autrice raccolse le storie pubblicate per la rivista "Vea y lea". Segnalo che si tratta di un libro che, a seconda delle edizioni, comprende più o meno storie. L'edizione da me consultata è del 1967, pubblicata dalla casa editrice Calatayud, di Buenos Aires, e accoglie cinque racconti (in ordine di apparizione *Rojo en la salina*, *Estampa antigua*, *Pisadas de caballos*, *El hombre de las vasijas de barro* e *Mala suerte*). In edizioni posteriori l'ordine cambia e appare per lo meno un altro racconto, *Las vírgenes prudentes*, che trovo citato in uno studio di Renata Londero (*Alla ricerca del contatto: la mimesi dell'oralità nei racconti di*

1 Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 8.

2 Questo lavoro si iscrive tra i risultati del progetto di I+DPID2021-122438NB-100.

3 Le prime notizie della sua attività risalgono al 1945 quando iniziò a scrivere sulla rivista italoargentina "Histonium"; cfr. María Florencia Buret, *Syria Poletti y el peronismo en Histonium*, "Exlibris" 12 (2023), pp. 333-349.

4 Sull'importanza di questo tipo di rubrica in Argentina nel ventesimo secolo, si veda Ana Victoria Garis, *Corazones en conflicto: El consultorio sentimental en Argentina (1920-1975)*, "La Trama de la Comunicación" 14 (2010), pp. 123-149. Poletti scriveva per la stampa anche articoli seri, racconti e recensioni letterarie. Si veda, per esempio, la recensione entusiasta di *Sobre héroes y tumbas* di Sabato, pubblicata sul quotidiano "Clarín" e poi ripresa da un giornale cileno (*El novelista Ernesto Sabato*, "Diario", supplemento del sabato, 11 agosto 1962:

convivono testi di diverso genere<sup>7</sup> e parecchi libri per ragazzi<sup>8</sup>.

Non voglio soffermarmi sull'adozione di una lingua letteraria diversa dalla lingua materna, dato che si tratta di un'opzione abbastanza comune nel campo della scrittura migrante. Senza implicare necessariamente un allontanamento dalla cultura e dalla letteratura del paese d'origine, questa scelta risponde a ragioni di vario tipo più o meno concrete: garantirsi con maggior facilità un editore e un pubblico, aggirare l'insicurezza che causa usare la lingua materna dopo anni di residenza all'estero<sup>9</sup> e, infine, impiegare la nuova lingua come un rifugio dal quale poter evocare vissuti difficili o dolorosi. In molti casi l'avvalersi di un'altra lingua serve anche come laboratorio per l'identità nuova che nasce dal translanguaggio dell'esperienza migratoria dato che, come afferma Gadamer, "l'esistenza umana [...] è esistenza linguistica"<sup>10</sup>.

Comunque mi sembra importante ricordare che, fino a pochi decenni fa, l'italiano era per molti solo una seconda lingua, acquisita in epoca scolastica e fuori dalle mura domestiche, quindi non una lingua materna. Fu il caso di Poletti, che

Syria Poletti, in *Ancora Syria Poletti* cit., pp. 83-98).

7 *Extraño oficio (crónica de una obsesión)*, Buenos Aires, Losada, 1971; *Taller de imaginaria*, Buenos Aires, Losada, 1977, e... *y llegarán buenos aires*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1989. Per il primo, spesso considerato un romanzo, l'autrice parla di "unidad poética que no obedece a una formulación técnica previa" (*Taller de imaginaria* cit., p. 170).

8 La produzione di Poletti in questo campo è piuttosto estesa. Ho potuto consultare solo il racconto *Botella al mar*, nell'edizione originale del 1965, pubblicato dopo aver vinto il premio Doncel Cuentos Folkloricos in Spagna insieme a *La chinchilla* di Lita Tiraboschi de Grimm (il racconto di Tiraboschi è davvero una riscrittura di un racconto folklorico, mentre Poletti scrive la storia di un ragazzo zoppo che, grazie alla sua bontà e grande volontà, riesce entrare nella Marina nonostante la malformazione); e il romanzo giallo su una famiglia di burattinai *El misterio de las valijas verdes* (nella sua undicesima edizione apparsa a Buenos Aires, per Ediciones Plus Ultra, nel 1989, dopo esser stato pubblicato la prima volta nel 1978). In entrambi i casi i testi esibiscono personaggi, temi e motivi simili a quelli che Poletti tratta nella sua produzione letteraria per adulti: ragazze ribelli, protagonisti sfortunati che lottano contro ingiustizie varie e destini avversi, autorità pubbliche discutibili, libri e lettura come salvezza, lettere che contengono segreti, ecc.

9 Massimo Vedovelli analizza la sottostima nei confronti delle proprie competenze linguistiche in italiano da parte degli emigranti in un capitoletto della sua *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011, pp. 89-96.

10 Hans-Georg Gadamer, *La diversità delle lingue e la comprensione del mondo*, in *Linguaggio*, a cura di Donatella di Cesare, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 73-84.

era più che consapevole di questo fenomeno: non è casuale che una delle tante io narranti autofinzionali<sup>11</sup> presenti nell'opera dell'autrice, nel testo *Horóscopo* nel quale racconta come è diventata scrittrice, parli della convivenza di "tres idiomas. Extrañamente tres idiomas como tres misterios"<sup>12</sup>. Il primo di questi si può identificare con il dialetto della primissima infanzia dato che, come la sua autrice, la narratrice omodiegetica nasce a Pieve del Cadore e arriva in Friuli, a Sacile, solo più tardi. Come Poletti entra quindi in contatto da bambina con almeno due dialetti diversi (a parte le lingue storpiate di burattinai cechi, acrobati slavi, turisti tedeschi cui accenna nel testo...). Nello stesso racconto, poco più avanti la narratrice ricorda che

allí era una guerra entre dos idiomas. En la ciudad del río, mi Venecia de las Nieves, todos hablaban un dialecto incisivo, figurativo, gráfico para la injuria y la ironía [...]. Los demás, maestros, curas, carabineros, fascistas, funcionarios, hablaban un italiano tomado en préstamo para las circunstancias: las ceremonias, las clases y los discursos. O para contestar a los forasteros o para engañar a los inspectores meridionales<sup>13</sup>.

L'unico italiano che la voce narrante di *Horóscopo* pare apprezzare è quello di Dante, cosa che tuttavia non autorizza a considerare la lingua dell'autore de *La Comedia* un modello espressivo per una scrittrice del XX secolo. In ogni modo, secondo quanto sostiene Poletti in un'intervista, in fondo la sua parola è nata nel friulano che "fue siempre idioma de frontera"<sup>14</sup>, per cui in lei esiste un'innata predisposizione alla coesione idiomatica che le permette rendere in parole la coerenza tra idee e immagini, usando lingue che comunque "no son más que traducciones"<sup>15</sup>. Anche nelle opere polettiane per l'infanzia troviamo quest'idea della traduzione e l'adozione di altre lingue come una chiave per il successo: in *Botella al mar* il protagonista è un bambino zoppo<sup>16</sup>, che trova nella bottiglia un messaggio incomprensibile per-

11 Credo che quest'accordo al femminile del pronome "io" non sia troppo canonico, ma non per questo risulti erroneo.

12 *Extraño oficio*, cit., pp. 11-25, p. 12.

13 Ibid., p. 22.

14 *Taller de imaginaria*, cit., p. 154.

15 Ibid., p. 154. In ogni modo non bisogna perdere di vista il fatto che parlare del cambiamento di lingua o il rifiuto dello stesso rappresenta un tema letterario proprio della letteratura argentina, come ha sottolineato Camilla Cattarulla, *¿Cómo se dirá eso en español? Fronteras lingüísticas y de identidades en la literatura argentina de tema migratorio*, in *Mujeres en la frontera*, a cura di Margarita Almela et alii, Madrid, UNED, 2013, pp. 107-122).

16 Vedi nota 7.

ché scritto in inglese, una lingua che il bambino si sforzerà testardamente di imparare e grazie alla quale potrà realizzare i suoi sogni, proprio come diceva il messaggio misterioso “Con tu voluntad llegarás donde te propongas llegar”<sup>17</sup>.

Poletti godette di un certo prestigio in Argentina negli anni '60 e '70 del secolo scorso, ma già nell'ultimo decennio della sua vita i suoi libri (non quelli di letteratura per ragazzi<sup>18</sup>) finirono poco a poco fuori catalogo. Dopo dieci edizioni concentrate nel ventennio suddetto, solo nel 2017 una casa editrice argentina, Eduvim, ha pubblicato di nuovo *Gente conmigo*, con una presentazione di María Teresa Andruetto secondo la quale

Atravesan [la obra de Poletti] el dolor de migrar, el abandono, la sexualidad, los embarazos no deseados, el aborto, la pobreza, el maltrato y abuso a las mujeres. En un tiempo en que no se hablaba de autoficción, ella supo aprovechar esas vivencias para la construcción de una obra en la que el cuerpo, la infancia, las pasiones y las traiciones ocupan un lugar preponderante<sup>19</sup>.

A partire dagli anni Novanta, in Italia si comincia invece a studiare l'opera dell'autrice friulana, grazie soprattutto ai lavori di Silvana Serafin, del Centro di ricerca Internazionale Letterature Migranti dell'Università di Udine e della rivista “Oltreoceano”<sup>20</sup>. Probabilmente grazie a questo interesse, dal 1998 in poi sono anche stati tradotti vari suoi libri, tanto che, paradossalmente visto che uno dei crucci di Poletti fu proprio il fatto che la sua opera non venisse tradotta in italiano<sup>21</sup>, oggi è più semplice acquistare libri dell'autrice in italiano piuttosto che in spagnolo.

#### 1. FANTASIA E RICORDO IN PRIMA PERSONA

Fino a poco tempo fa, negli scritti critici su Poletti, sia in Argentina sia in Italia (come mostra la presentazione di Andruetto a *Gente conmigo*), l'accento si collocava soprattutto sul trauma dell'emigrazione in generale, su sentimenti di nostalgia,

17 Botella, cit., p. 10.

18 Riceve tra l'altro il prestigioso premio Konex de Platino nella sezione “Literatura para Niños” nel 1984: <https://www.fundacionkonex.org/b282-syria-poletti>.

19 Si veda Daniel Gigena, *La escritora alucinada*, “Página 12”, 22 febbraio 2019: <https://www.pagina12.com.ar/176261-la-escritora-alucinada>.

20 Per l'amplessima bibliografia di Silvana Serafin su Syria Poletti rimando al profilo Google Scholar della studiosa.

21 Cfr. Susanna Regazzoni e Adriana Mancini, *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, p. 55, e *L'inedito epistolario* cit., p. 92 (dove si trascrive un brano di una lettera in cui Poletti afferma “Il fatto che l'Italia non si sia mai interessata [alle mie opere], mi ha procurato molta amarezza”).

abbandono e esclusione, sulla presenza nell'opera della scrittrice di reietti, emarginati e umanità varia, dolente nel corpo o nella mente, e si analizzavano i testi polettiani direttamente in chiave autobiografica<sup>22</sup>, ricordando i suoi problemi fisici, la sua condizione di donna sola, l'abbandono materno e i difficili rapporti familiari e considerando come proprie della scrittrice (e rispondenti a verità) affermazioni che lei aveva messo in bocca alle sue io autofinzionali. È il caso di una frase molto citata che entra in contraddizione con quanto detto nell'intervista contenuta in *Taller de imaginaria* che ho ricordato prima: “cambiar de idioma fue como [...] cambiar de alma. Creo que fue lo más difícil; lo más doloroso y, quizá, lo más hermoso”<sup>23</sup>. Quest'affermazione compare in *Autobiografía*, un testo in cui, nonostante il titolo, si alternano notizie riscontrabili nella (o simili alla) biografia dell'autrice con altre di natura fittizia<sup>24</sup> e i toni re-

22 Questa identificazione diretta di Poletti con i suoi personaggi persiste: si veda per esempio lo storico Marcelo Huerno che nel 2022 affermava “El caso de Poletti - a quien no pude entrevistar personalmente ya que falleció en 1991 - me permitió reflexionar sobre la importancia de las herramientas que ofrece la historia oral [...]. Se dirá que ‘force’ lo que se entiende por historia oral, sin embargo, creo que la obra de Poletti y en particular *la figura de uno de sus personajes, la mencionada Nora Candiani, que es de algún modo la misma Syria Poletti*, contrastada además con las entrevistas a la autora, ofrecieron el acceso a una dimensión de la escritora equivalente a la que obtuvimos con las entrevistas personales de las que daré un ejemplo más adelante” (*El rol de la historia oral en la construcción del relato museográfico*, in *Díasporas italianas Diaspore italiane Italy in Movement*. 4° Simposio Internacional Buenos Aires, 28 al 30 de noviembre de 2022, Universidad Nacional de Tres de febrero / Museo de la Inmigración, 2022, pp. 161-164, il corsivo è mio)

23 *Autobiografía*, in ... *y llegarán* cit., pp. 61-66: 65. Questa difficoltà e questo dolore diventano in un altro testo polettiano semplicemente “el contributo mínimo que debía pagar como extranjera” (citato in Susana Regazzoni, *Italia Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina*, “Dimensões”, 26, 2011, pp. 60-75: 68)

24 Per esempio, varie date importanti della vita di Poletti sono incerte a causa di affermazioni contraddittorie sia dell'autrice che delle sue molteplici narratrici in prima persona: la data di nascita ha oscillato tra il 1917 e il 1922, quella di emigrazione tra il 1938 e il 1946 e quella in cui cominciò a scrivere tra il 1945 e il 1951. Oggi sembra sicuro che, come ha raccontato una nipote di Poletti a Serafin nel 2007, la scrittrice nacque a Pieve di Cadore nel 1917: Silvana Serafin, *Syria Poletti en su laberíntico deambular entre realidad y ficción*, “Hispanic Studies Review”, 3 (2018), pp. 136-149:140). Analogamente la data del viaggio migratorio è fissata al 1938, come indica Serafin nella versione online del *Dizionario biografico dei friulani* (“soltanto il 6 luglio 1938 riuscì ad imbarcarsi sulla nave Principessa Giovanna che, stipata di emigranti, salpò dal porto

alistic si mescolano con quelli fiabeschi, a partire dall'incipit decisamente epico "Nací en una noche de aludes y tormenta de nieve"<sup>25</sup>, che è in linea con l'idea dell'autrice sull'infanzia come *pais del sortilegio*.

L'approccio critico è fortunatamente cambiato. Ora si comincia a render conto della complessità di una donna che riuscì a far dire a Borges che era l'unica vera scrittrice argentina o, ancor più difficile, a far credere che Borges l'avesse detto<sup>26</sup>. Personalmente, in uno studio di una decina di anni fa, la accostai a Rossana Campo in quanto ambedue autrici dall'identità orgogliosamente e felicemente ibrida, contraddittoria, urbana e multilingue<sup>27</sup>. Da parte sua, María Florencia Buret ha mostrato recentemente come la scrittrice friulana costruì con attenzione la sua immagine pubblica,

di Genova", <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/poletti-syria-1917-1991/>) e corrobora María Florencia Buret che ha controllato i documenti in possesso del CEMLA (María Florencia Buret, *Syria Poletti en Historium (1945-1949): acerca de sus inicios literarios y periodísticos*, "Zibaldone. Estudios Italianos" X, 2, (2022), pp. 94-108: 95: "Según los registros de CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos), Syria Poletti se embarcó en el "Principessa Giovanna" para arribar en el puerto de Buenos Aires el 7 de agosto de 1938. La escritora tenía 21 años y la profesión declarada fue 'labores'"). Rimangono però in circolazione altri studi in cui la stessa Serafin (cfr. per esempio, *Syria Poletti: biografía de una pasión*, in *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, a cura di Ead. Roma, Bulzoni, 2005, pp. 11-24: 13.) e altre studiose (come Susanna Regazzoni in *Escribir y vivir es lo mismo: experiencia existencial/motivo literario in Syria Poletti*, in *Immigrazione friulana cit.*, pp. 63-74: 64) prendono per buona la data che appare in *Autobiografía*: "En un azaroso viaje en barco - un barco atestado de inmigrantes - llegué al puerto de Buenos Aires en una brumosa mañana de 1946" (...y llegarán cit., p. 64.). Siamo davanti a una scrittrice ossessiva per cui è impensabile che si tratti di una svista, quindi Poletti colloca il suo arrivo in Argentina in un punto dell'asse temporale diverso sia da quello reale che da quello dichiarato pochi anni prima nella *Biobibliografía* inclusa in *Taller de imaginaria* (cit., pp. 175-179, dove affermava di essere arrivata in Argentina nel 1945)? Credo che l'autrice stia offrendo un indizio esplicito dell'aspetto autofunzionale di un testo il cui titolo è, quindi, provocatorio o ricorda che, quando il concetto di autofunzione era appena stato creato, Poletti rivendicava un'autobiografia "en función de arte" (ibid., p. 46).

25 Ibid., p. 61.

26 A questo proposito, si veda la nota 3 dell'articolo di Chiara Gallo, *L'inedito epistolario di Syria Poletti*, in *Contributo friulano alla letteratura argentina*, a cura di Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 71-93.

27 Marina Sanfilippo, *Palabras cambiantes para mujeres mutantes (Syria Poletti, Marisa Fenoglio y Rossana Campo)*, in *Mujeres en la frontera cit.*, pp. 171-190.

censurandone alcuni aspetti e potenziandone altri<sup>28</sup>, e, in un lavoro posteriore, come la prospettiva dell'immigrante italiana non sia l'unica negli scritti polettiani in cui, in realtà, si alterna con quelle della viaggiatrice europea e della scrittrice argentina, in un'altalena fra modi diversi di rapportarsi alla realtà propria di un soggetto culturalmente ibrido<sup>29</sup>. Analogamente Silvia Cattoni e Emilia Perassi rivendicano per Poletti, come per altri autori, un'identità di scrittrice nomade, che "consciente de las posibilidades que brinda el lenguaje para tramar la propia identidad, la escritura en situación de desplazamiento se vuelve [...] acto performativo, que posibilita al sujeto descentrado la operación de construirse en una lengua ajena"<sup>30</sup>. A tutto questo si aggiunge il fatto che è evidente la presenza di un progetto autoriale consapevole e meditato, di cui danno prova da una parte i reportages, le interviste e le menzioni a premi ricevuti che la scrittrice include in alcuni dei suoi libri e che hanno rappresentato un modo originale sia di combattere quell'oblio in cui cadono di solito tante autrici, sia di facilitare il lavoro a chi si proponga di studiare la sua opera. D'altra parte, sembrano rispondere allo stesso progetto le operazioni autofunzionali che costellano l'opera di Poletti e che hanno sempre a che vedere con un io artistico (scrittrici, musicisti, artigiani), un io che spesso si pone il problema delle radici, per poi scommettere su un'identità transnazionale, tanto che, non solo l'autrice mette in bocca alla *abuela*, il multiforme personaggio che ha dotato di maggior autorità morale e intellettuale, l'affermazione che "quien tiene buenas raíces puede marcharse"<sup>31</sup>, ma inserisce in *Gente conmigo* (il romanzo di cui si scrisse che è il simbolo dell'emigrazione) la frase "las manos como raíces caminan por sí mismas"<sup>32</sup>, un'immagine in cui le radici invece di legarci a una terra d'origine servono per camminare e spostarsi, come succede alla scrittura simbolizzata dalle mani che si spostano sulla pagina, per trovare la propria ubicazione nel mondo. Se la letteratura spesso rappresenta un rifugio per chi ha dovuto abbandonare la propria terra, per Poletti la scrittura letteraria translingue fu probabilmente un luogo sicuro da cui trasformare in patria mitica un'infanzia che, nella realtà, era contraddistinta da una serie di cambiamenti traumatici subiti da bambina e poi giovane donna impotente.

28 M.F. Buret, *Syria Poletti y el peronismo...* cit.

29 M.F. Buret, *Syria Poletti, una inmigrante con mirada de viajera*, "Revista Melibea" 17, 1 (2023), pp. 25-35.

30 Silvia Cattoni e Emilia Perassi, *Extraños oficios de escritores nómades: Wilcock, Poletti, Bravi*, "Artifara", 25, 1 (2025), pp. 9-19: 10.

31 *Línea de Fuego* cit., p. 86.

32 *Gente conmigo* cit., p. 201.

I libri di Poletti sono tutti incentrati su pochi temi chiave, trattati man mano in modi diversi; per esempio, l'autrice affronta il tema migratorio con toni contrastanti. Se in *Gente conmigo* la voce narrante parla del suo paese d'origine come "un campo de concentración para el éxodo"<sup>33</sup> e afferma che "así se explica que para América se marchara también mi padre, con su oficio de pionero"<sup>34</sup>, quasi trent'anni più tardi, nella già citata *Autobiografía* la narratrice omodiegetica presenta l'emigrazione del padre come una questione personale, legata al fatto di essere stato ferito di guerra, non perché il lavoro non ci fosse. Nella stessa *Autobiografía*, poi, sottolinea anche un tipo di emigrazione che non nasce da problemi economici, ma dal desiderio di realizzare un sogno andandosene senza rimpianti: "Los jóvenes soñaban con América, con un mundo nuevo donde no hubiese guerras, ni injusticias sociales, ni las aborrecidas diferencias de clase que yo había padecido. Y la Argentina se presentó como la gran opción de futuro"<sup>35</sup>. In questo caso, Poletti non sta parlando di sé stessa, visto che lei emigra nel 1938<sup>36</sup> e probabilmente, a parte il desiderio di riunirsi con la famiglia, in quel momento aveva problemi a trovare lavoro come maestra visto che, proprio quell'anno, il tasso di disoccupazione delle maestre era altissimo<sup>37</sup>. Comunque, non siamo davanti all'esperienza migratoria che appare in *Gente conmigo*: di fatto, l'autrice disse che, in questo libro, era stata sua intenzione scrivere di un tipo di emigranti sfortunati, perché la letteratura argentina non vi aveva prestato attenzione fino ad allora ("en la novelística nacional, hasta ese momento, sólo se había reflejado el aspecto positivo y externo de la inmigración"<sup>38</sup>). La scrittrice scelse quindi un tema molto presente nel sistema culturale argentino, ma decise di presentarlo in una prospettiva nuova, un'operazione che, come dimostra il successo del romanzo, risultò evidentemente vincente. All'epoca, nuovo era anche il modo di presentare il rapporto epistolare tra chi partiva e chi restava<sup>39</sup>

33 *Autobiografía* cit., p. 11

34 *Ibid.*, p. 12

35 *Ibid.*, p. 64.

36 In nessuno dei suoi libri la scrittrice presenta il trasferimento in Argentina di una delle sue narratrici come un viaggio migratorio, al massimo, come già ricordato in *Autobiografía* presenta l'io narrante che arriva a Buenos Aires dopo "un azaroso viaje en barco - un barco atestado de inmigrantes" (*ibid.*, p. 64).

37 Perry Wilson, *Italiane. Biografía del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 127.

38 *Taller de imaginaria*, cit., p. 162.

39 L'interesse per la comunicazione epistolare in situazione migrante era negli anni Sessanta del secolo scorso certamente minore di quello attuale (nello studio di Emilio Franzina, *Lettere e messaggi nel mondo delle migrazioni*, "Revista de historiografía", 37, 2022,

indagando anche, come Pirandello nell'*Altro figlio*, sul triangolo tra mittente analfabeta, scrivano/lettore e destinatario, e aggiungendo acute riflessioni sulla traduzione dall'oralità alla scrittura (*el oficio de la abuela*), mostrando come questa includesse anche tutte le componenti non verbali della comunicazione orale.

*Gente conmigo*, più che un romanzo omogeneo, è un caleidoscopio di elementi e storie di persone (come, d'altronde, il titolo dichiara apertamente)<sup>40</sup>, cui la vicenda di Nora Candiani, traduttrice in carcere in attesa di giudizio perché accusata di aver falsificato dei documenti, fa da contenitore e cornice. Si tratta di un libro unitario e frammentario, nel quale confluiscono e si intrecciano tre tradizioni eterogenee e indipendenti: la tendenza alla frammentarietà autobiografica o autofinzionale della letteratura a mano femminile - come scriveva Alice Ceresa nel 1976 "credo che le donne non dovrebbero mai scrivere libri tutti di seguito, vale a dire per es. romanzi, perché ho il forte sospetto che non corrisponda loro questa forma presuntuosa di 'creazione' organizzata banalmente come la banale vita che ci hanno fatta"<sup>41</sup> -; la tradizione letteraria argentina nella quale abbondano i cosiddetti *libros inclasificables*, opere che, come hanno segnalato vari autori argentini<sup>42</sup>, inaugurano generi ibridi e meticcii e, infine, la secolare capacità "modulare" della letteratura popolare che può montare e riunire elementi diversi e dotati di vita autonoma (personaggi, motivi, sequenze, interi racconti) in una storia apparentemente unitaria.

In questo libro Poletti si destreggia in un gioco ambiguo in cui confluiscono realtà, desi-

pp. 13-38, si vede come la letteratura scientifica e le iniziative sul tema cresce in modo esponenziale solo a partire dagli anni Novanta.

40 L'autrice stessa ha indicato che nel libro ha cercato di "dar unidad a las varias líneas narrativas paralelas: la historia de amor - eje del drama -, el conflicto entre vocaciones encontradas y las historias de inmigrantes" (*Taller de imaginaria* cit., p. 163). Si noti che l'emigrazione appare solo al terzo posto.

41 Lettera di Ceresa a un'amica traduttrice, conservata all'Archivio Svizzero di Letteratura e riprodotta da Tatiana Crivelli nell'introduzione a Alice Ceresa, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di T. Crivelli, Roma, Nottetempo, 2020, pp. 7-17, p. 7.

42 Cfr. *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*, a cura di Marily Martínez Richter, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1997. Si veda anche Trinidad Barrera che a proposito di Ricardo Piglia parla della "tradición argentina del libro inclasificable que desde Facundo de Sarmiento pasa por el gran maestro del siglo XX, Macedonio Fernández" (*Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilios*, in *Historia de la literatura hispanoamericana*, III, Siglo XX, a cura di Ead., Madrid, Catédra, 2019, pp. 409-436: 428).

derio e punti di vista, grazie alla costruzione di una voce narrante inaffidabile, che ricorda e non ricorda, dice e non dice, cerca indizi, evoca storie di piccole trasgressioni che potrebbero forse averla portata ad essere detenuta per poi, solo alla fine, svelare che non voleva ricordare quel che sapeva perfettamente: è in prigione perché il suo amante l'ha raggirata e le ha fatto firmare una serie di documenti falsi prima di abbandonarla, incinta, per una ragazza più giovane. Però, dopo alcune pagine in cui nella mente di Nora passato e presente si confondono, entra in azione quel mondo femminile, indifeso ma solidale, che la scrittrice e la narratrice omodiegetica conoscevano fin dall'infanzia e l'io narrante si fa forte grazie al mestiere imparato dalla nonna, la scrittura, un mestiere a proposito del quale la vecchia le aveva raccomandato "Lee lo que escribes como si hablaras, porque lo que escribiste ya no es tuyo. Es de la gente. Tu oficio es interpretar a la gente, ver por dentro y decir la verdad" (p. 197). Poletti concede molto spazio al vissuto di emigrazioni difficili, soprattutto infantili o femminili (spose per procura, donne che emigravano sole, bambini malati), eppure sembra che le vere protagoniste del libro siano l'autonomia femminile e l'arte di narrare e di scrivere, più che il dolore di emigrare.

È vero che le storie della galleria di personaggi di *Gente conmigo* offrono quasi sempre ritratti di perdenti e una visione melodrammatica del mondo migrante, ma in alcune vicende si aprono spiragli di umorismo e visione critica. Non tutti soffrono e Poletti riserva una buona dose di ironia per i migranti uomini: quelli che, una volta avuto successo, nascondono la loro origine o quelli che si fanno mantenere dalle donne. Mi sembra che non si sia parlato abbastanza delle doti umoristiche di Poletti, pur trattandosi di una sua caratteristica abbastanza evidente non solo nei libri per l'infanzia. Spesso l'ironia polettiana nasce da un uso abile e falsamente innocente del punto di vista di un'io narrante infantile, come quando Nora bambina afferma che i figli emigrati della vecchia Doña Martina "estaban colocados en el mundo como los mejores productos de exportación" o, paragonandosi alle compagne della scuola per orfane di guerra, trovava mortificante che i suoi genitori non fossero morti e il suo cognome non apparisse sulle croci di pietra del cimitero. Il miglior esempio di questo fenomeno<sup>43</sup> appare però non in *Gente conmigo*, ma in quello che è forse il libro più inclassificabile e decisamente umoristico di Poletti ... *y llegarán buenos aires*; qui il racconto *Capocha* sviluppa una storia autofinzionale già accennata 17 anni prima con tutt'altro tono<sup>44</sup> in

mezza pagina di *Horóscopo. Capocha* è completamente ambientato nel consueto cronotopo mitico dell'infanzia italiana, in un paese di amanti della musica e del bel canto (che, guarda caso, potrebbe perfettamente essere argentino), ed è raccontato da una bambina che presenta con tono autoironico il suo innamoramento per Nico Pizzutelli, un bambino prodigio, che nonostante sia "más bien gordito, retacón y ñato" (p. 31) e "siempre modoso, juicioso, lustroso [y] un poco mofletudo" (p. 32) rappresenta per lei un sogno irraggiungibile. Quando a scuola si decide di mettere in scena un'operetta basata su Pinocchio, il ruolo del protagonista è immediatamente assegnato a questo Caruso in erba, cocco delle maestre, mentre la bambina spera di poter "demostrar [sus] fascinantes dotes de actriz interpretando el principal papel femenino: el del Hada Azul, un tanto insípido, pero [ella se] imaginaba envuelta en una larga túnica [...]. Y ensayaba el papel envuelta en viejas cortinas y en raídas banderas del Risorgimento guardadas en arcaicos baúles"<sup>45</sup>. Quando si presenta al provino, però, è così stonata che riesce ad avere solo una partecina come glicine, insieme ad altre 40 bambine robuste che avrebbero dovuto danzare "melodiosamente [...] cuál etéreas glicinas movidas por la brisa"<sup>46</sup>, ma presto si stufa di un'attività che reputa più sciocca della stessa fata turchina e abbandona l'idea di partecipare alla rappresentazione. In ogni modo alla fine le maestre la ripescano perché impersoni il carrettiere che porta Pinocchio nel paese dei balocchi, dato che "el cochero no necesitaba cantar ni mecerse como una glicina"<sup>47</sup>. Quando da Venezia non arriva il costume da cavallo (probabilmente destinato a un altro bambino poco amato dalle maestre), la protagonista cerca di risolvere il problema chiedendo un cavallo vero a Don Odorico, il fabbro del paese, che, tuttavia, è disposto a prestarle solo la mula Capocha. Tutto va bene finché l'animale, che doveva solo trasportare il carretto da una parte all'altra del palcoscenico, non si piazza in mezzo alla scena e con la naturalità che contraddistingue le grandi attrici esegue una scagazzata epica. La platea prorompe in applausi, le maestre si disperano, Nico Pizzutelli si mette a piangere, la narratrice, insieme al fabbro e altri sei uomini, riesce a portare via la mula e poi torna a casa con Don Odorico, che non smette di ridere. Le ultime frasi del racconto sono le seguenti: "Me abracé al cuello de Capocha y, a escondidas, la besé. Acababa de darme cuenta que ya no estaba enamorada de Nico. Y era lindo reír como don Odorico"<sup>48</sup>. L'analogia tra questa giovane narratrice omodie-

43 Che secondo l'autrice è presente nelle sue opere per lo meno a partire da *Línea de fuego* (cfr. *Taller de imaginaria* cit., p. 166).

44 Si veda la pagina 14 di *Extraño oficio* cit.

45 ... *y llegarán buenos* cit., p. 33.

46 Ibid., p. 36.

47 Ibid., p. 37.

48 Ibid., p. 40

getica e quelle di altri testi di Poletti è innegabile: va bene a scuola, anzi è famosa per la sua bravura “en matemática y composición”, come la voce narrante di *Estampa antigua*<sup>49</sup>; entra in competizione con i ragazzi della sua età e va in bicicletta con loro, come in *Santidad de almanaque*<sup>50</sup>; sa guidare un carro come in *Los caballos*<sup>51</sup>; non ha genitori che la consiglino o controllino e usa lo stesso pensiero falsamente logico dell’io narrante di tutte le opere di Poletti... E finisce per trovare più *lindo* ridere che essere innamorata, un tema che ancora una volta si ripete in un’altra opera di Poletti, questa volta una riscrittura femminista di fiabe, *Fábula*<sup>52</sup>, che si trova in epilogo a *Extraño oficio*. Qui la protagonista rincorre l’amore eterno per tutto il testo; trova una fata che, però, invece dell’amore eterno è disposta a concederle il potere di cantare e di essere capita da tutti anche se parla dialetto; la donna con il canto crea dalle fiamme di un falò l’amante sognato, solo per esserne alla fine abbandonata, per cui maledice la fata, ma allora si rende conto di essere lei stessa la fata e ride guardando il fuoco.

## 2. ORALITÀ E RACCONTO FOLKLORICO ALLA BASE DELLA PROSA DI POLETTI

Tra fiabe e versioni proteiformi di uno stesso intreccio ci siamo avvicinati a quella che considero una delle caratteristiche sotterranee della prosa della scrittrice: la narrazione orale. In *Alla ricerca del contatto: la mimesi dell’oralità nei racconti di Syria Poletti*, Renata Londero analizza con acume e maestria le svariate caratteristiche oralizzanti della scrittura letteraria della scrittrice, che considera dovute alla sua ansia “di entrare in stretto rapporto con il mondo argentino, e con il suo pubblico ispanofono *tout court*”<sup>53</sup>. Se in effetti è vero che il peso del narratorio nell’opera della scrittrice è decisamente notevole<sup>54</sup>, credo che ci troviamo davanti a un fenomeno legato non solo e non principalmente con la mimesi dell’oralità argentina, come ipotizza Londero, quanto con l’oralità di partenza della formazione polettiana, che arriva a tradursi e a trasformarsi in testo grazie al mestiere di una donna innamorata della scrittura<sup>55</sup>. Non alludo let-

teralmente a una narrazione orale che preceda la scrittura (per quanto persone vicine a Syria Poletti abbiano descritto le grandi doti narrative che l’autrice esibiva nella conversazione ed è probabile che questo abbia trovato un riscontro nella sua prosa<sup>56</sup>), penso più che altro a un talento e una competenza narrativa orale e a moduli e strutture narrative che la scrittrice assimilò attraverso il patrimonio narrativo folklorico con il quale entrò in contatto in tenera età e che poi riutilizzò nei suoi scritti dopo aver imparato, attraverso i racconti gialli, a correggere una serie di caratteristiche, come le digressioni, i motivi ciechi, le chiusure brusche tutte giocate su una frase, che funzionano nel ritmo e la musica dell’oralità, ma perdono forza e incisività nella scrittura. La stessa scrittrice ricorda “los cuentos policiales fueron un excelente ejercicio de técnica narrativa. Me enseñaron el rigor, la economía y el clima necesario para lograr un buen cuento. Antes de escribir los policiales, yo no sabía encontrar el justo desenlace. Me iba por las ramas. Dejaba cables sueltos”<sup>57</sup>.

Pensando alle vicende migratorie presenti in molti testi di Poletti, ho riletto varie raccolte di racconti popolari friulani del XX secolo e ho constatato che in essi<sup>58</sup> sono frequentemente rappresentate situazioni legate all’emigrazione<sup>59</sup>.

Narrazione (*Le poetiche del ‘teatro narrazione’ fra ‘scrittura oralizzante’ e oralità-che-si-fa-testo*, in *Orality and Literacy in Modern Italian Culture*, a cura di Michael Caesar e Marina Spunta, London, Routledge, 2017, ebook, cap. III, 18 pagine).

49 *Historias en rojo* cit., 43-70.

50 *Línea de fuego*, cit., 127-135.

51 *Ibid.*, pp. 11-19.

52 *Extraño oficio* cit., pp. 257-264.

53 *Alla ricerca del contatto* cit., p. 87.

54 Ma, come fa notare Carmen Martín Gaité, una delle caratteristiche della scrittura femminile è proprio quella di palesare sempre la necessità di avere un interlocutore (cfr. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987).

55 Sulla differenza tra scrittura oralizzante e oralità che si fa testo, si veda quanto scrive Gerardo Guccini a proposito delle opere degli interpreti del Teatro di

56 Cfr. *L’inedito epistolario di Syria Poletti* cit., p. 71.

57 *Taller de imaginaria* cit., p. 160.

58 Come d’altronde anche in molte raccolte di racconti di altre regioni di Italia, cfr. Marina Sanfilippo, *Memoria ed echi di emigrazione nella narrativa popolare italiana*, “Cuadernos de Filología italiana”, 23 (2016), pp. 257-276.

59 Nell’introduzione del 1971 ai racconti raccolti nella zona di Budoia (paese che si trova a 15 km da Sacile, luogo di residenza della nonna di Poletti) si spiega come, nei filò attivi nella zona per lo meno fino agli anni ‘50, quando i bambini erano ormai addormentati “Nella stalla i grandi dapprima rifacevano la cronaca del giorno poi, fatalmente, come all’alpeggio, raccontavano strane storie di streghe, di morti, di anguane e di *fuocs salvàres*. Anche le avventure degli emigrati in terre lontane, spesso dilatate dalla fantasia del narratore, sfumavano nella memoria di chi dal paese non si era mai allontanato, per rifluire e confondersi in suggestive e irreali vicende di fiaba” (Elvia e Renato Appi, Umberto Sanson, Magda e Vittorina Carlon, *Racconti popolari friulani. Zona di Budoia*, VII, Udine, Società Filologica Friulana, 1999, p. 10. Il volume è digitalizzato: <https://www.techefriulane.it/biblioteca-digitale/racconti-popolari/budoia>). La confluenza era tale che, per fare un esempio di fiaba di magia, teoricamente un prodotto di fantasia lontano dal mondo reale,

Probabilmente queste sono ascoltate in quell'infanzia che rappresenta il momento fondativo della poetica magica e mitica dell'autrice e vengono così a nutrire l'immaginario e il vissuto migratorio di Poletti. Di fatto la scrittrice, in persona o attraverso i suoi narratori autodiegetici, insiste più volte sull'eredità orale e folklorica ricevuta dalla nonna, "una abuela que narraba cuentos"<sup>60</sup>, "su voz susurrante, de río abajo, me había narrado las leyendas de los tiempos remotos, y, sin embargo, latentes"<sup>61</sup>, ma anche da altre persone che parlano in dialetto: "en pocas palabras las mujeres podían relatar un cuento alucinante"<sup>62</sup>. Un'eredità che prevede un apprendistato, per cui la narrazione appare alla prima persona del plurale, unendo la bambina e la nonna in un'unica voce "cuando inventábamos cuentos y leyendas camino al río o a los cerros"<sup>63</sup>. Non è difficile trovare echi di racconti popolari nei racconti letterari di Poletti: per esempio la stirpe paterna di giganti che appare in *Los caballos*<sup>64</sup>, con un nonno che sembra il forzuto protagonista del racconto-tipo ATU 301 *The Three Stolen Princesses*<sup>65</sup> e tre sorelle, di cui una fa di tutto per

nell'area di Polcenigo, a pochi chilometri da Sacile, è stata registrata una storia in cui Clinia, un principe e mago in incognito, vive in un paese facendo il barcaio, considerato da tutti un poveretto. Un giorno viene deriso da tre principesse, lui si arrabbia e, lanciando delle arance magiche, obbliga una di loro a sposarlo. Gli sposi novelli partono per mare e "lui 'l è diventat chel ch'al era in verità: un bel principe. La principessa l'era meraveiada de 'sto cambiamento e l'era ància contenta da avé sposat un bel principe. Cossita i à fat un gran giro co' la nave e i é rivadi fin in America". Non solo mago e principessa non vanno in un regno lontano né in altro luogo fiabesco, bensì in America, ma alla fine tornano pure in paese e da allora la gente, quando incontrava Clinia, diceva "Rivarisco, sior principe!". Decisamente, fiaba tradizionale, progetto migratorio e desiderio di riconoscimento sociale si intrecciano qui in modo esplicito e gioioso. Cfr. Elvia e Renato Appi, Umberto Sanson, *Racconti popolari friulani. Zona di Polcenigo*, X, Udine-Comune di Polcenigo, Società Filologica Friulana, 2002, p. 240. Il volume è digitalizzato: <https://www.techefriulane.it/biblioteca-digitale/racconti-popolari/polcenigo>.

60 Intervista in *Taller de imagería* cit., p. 147.

61 *Extraño oficio* cit., p. 62. Nello stesso libro troviamo anche: "Junto a la chimenea la vieja narra: - Había una vez una reina dispuesta a dejar su reino por un amor..." (p. 257).

62 *Extraño oficio* cit., p. 22.

63 *Ibid.*, p. 19.

64 *Línea de fuego*, cit., pp. 11-19.

65 Cfr. Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2011. Il racconto di un forzuto, chiaramente imparen-

sembrare un maschio, come la protagonista di ATU 514 *The shift of sex*<sup>66</sup> mentre i cavalli Bocha e Barbata sono gli unici a capire Nives, la figlia non amata, la Cenerentola della situazione<sup>67</sup>. Anche il fabbro, che appare non solo in *Capocha*, ma anche nel racconto che dà il titolo al volume *Línea de fuego*<sup>68</sup>, è una figura tipica di vari racconti folklorici molto diffusi in Friuli<sup>69</sup> e in essi, come in Poletti, ha sempre il ruolo di persona intelligente, capace di valutare situazioni e persone e di ridere dei poteri superiori, che negli etnotesti possono anche essere ultraterreni, mentre in Poletti hanno a che vedere con le istituzioni o il fascismo.

Per capire quale sia la funzione della cultura popolare di partenza (friulana e non) nell'arte dell'autrice e come questa faccia uso a volte di una serie di sottotesti folklorici, sono illuminanti due

tato con Ercole, che salva le principesse rapite da un essere malvagio è abbondantemente attestato in raccolte di etnotesti friulani e conosciutissimo anche in lingua spagnola come *Juan el Oso*.

66 Si tratta invece di un racconto non troppo diffuso in Italia (dove comunque esiste, cfr. Cirese e Serafini), ma abbastanza frequente nel mondo ispanico (soprattutto nella versione del *romance de la doncella guerrera*).

67 A proposito di animali aiutanti più o meno magici, è necessario parlare di nuovo di *Capocha*, dove la mula aiuta la protagonista in una *quête* che si rivela non quella di sposare il principe, bensì quella di non scambiare per un principe azzurro uno stupido mocioso "que lloraba con moco y todo, como cualquier chico tonto" (p. 40). Se nei racconti folklorici, quando l'aiutante magico è un cavallo, questo non è mai il miglior esemplare della scuderia (o tutt'al più è una cavallina), nel testo di Poletti l'aiutante non arriva neanche a cavallo, perché il fabbro profeticamente decide che basta una mula.

68 *Cit.*, pp. 156-157.

69 Tra queste narrazioni la più conosciuta è il racconto tipo ATU 330 (*The Smith and the Devil*, cfr. Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales* cit. Nei tre volumi di questo catalogo sono schedati ben 30 racconti con un fabbro come personaggio), di cui abbiamo attestazioni in tutte le regioni d'Italia come documenta Renato Aprile nel suo catalogo fiabesco (*Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, II, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000), che mostra altresì come, insieme con la Toscana, sia proprio il Friuli Venezia Giulia la zona in cui si sono raccolte in assoluto più versioni di questo racconto (18 in ciascuna), seguita a distanza dalla Sicilia e la Calabria (10 per ciascuna). Nella letteratura argentina, Poletti aveva inoltre un precedente illustre in questione di fabbri folklorici, dato che in *Don Segundo Sombra*, il protagonista, che era "un admirable contador de cuentos, y su fama de narrador daba nuevos prestigios a su ya admirada figura", narra magistralmente proprio la storia del fabbro più furbo del diavolo, ossia ATU 330 (Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 84).

racconti contenuti in *Taller de imageria*, volume meno studiato rispetto a *Gente conmigo y Extraño oficio*, pur contenendo alcune indicazioni importanti per capire la poetica di Poletti. In entrambi i casi abbiamo un protagonista maschile ed in essi, forse grazie al fatto che l'identificazione tra autrice e personaggio non era immediata, Poletti si è permessa di usare meno maschere rispetto ai casi in cui invece costruisce una protagonista o un'io narrante (Nora Candiani, la *chica*, yo...). In un caso, il racconto *Taller de Imageria*<sup>70</sup> mette in scena un raffinato attore e drammaturgo d'avanguardia, Ivo Zanier, che durante una conferenza stampa in America Latina, mentre i giornalisti sparano a raffica domande intellettuali e più o meno pretenziose, viene sommerso dai ricordi della sua infanzia sfruttata e sfortunata e, turbato, svela che la lingua del suo primo teatro era il ladino. Capisce però che deve nascondere che, in realtà, all'origine del suo teatro c'è lui da bambino, un piccolo taglialegna che volle affascinare la figlia dei padroni con dei burattini di legno: lui finì deriso e cacciato via e i suoi burattini bruciati nel camino. Zanier, frastornato, continua a vedere il suo passato che scorre davanti ai suoi occhi, finché alla fine, alla domanda di chi sia stato il suo maestro, smonta il suo bastone da passeggio, ne estrae "una rudimentaria figura di madera chamuscada, la que conservaba un resabio de forma humana" e, mentre tutti fotografano i resti del vecchio burattino, afferma "– He aquí a mi maestro, señores. Pero, cuidado, ¡todavía quema! Una ligera humareda rodeó la brasa"<sup>71</sup>.

Se nel caso appena descritto si narra con smagata ironia di come le braci di una lontana cultura popolare sostengano l'arte di un famoso e modernissimo artista internazionale, nel racconto immediatamente precedente si alternano scene sobrie e contenute a momenti melodrammatici o epici con un ritmo altalenante molto vicino a quello che spesso usa la narrazione orale. Si tratta di *Agua en la boca*<sup>72</sup>, ambientato a Ortisei, nel consueto paesaggio fantasmagorico di neve e cime alpine. Il giovane narratore è inserito in una famiglia di zii e di nonni, senza che nulla si dica dell'evidente assenza dei genitori del ragazzo, come spesso accade nei racconti di Poletti, che fu "socialmente" orfana<sup>73</sup>. La nonna è, come abitualmente nelle opere dell'autrice, una misteriosa

matriarca, dotata di carattere, ingegno e grandi capacità narrative, è l'unica donna che accompagna gli uomini di famiglia ai pascoli estivi in alta montagna e protegge il segreto delle attività antifasciste dei figli. All'inizio di un autunno lo zio Arduino non torna dopo essere salito verso "los nidos de halcones habitados por desertores o antifascistas"<sup>74</sup>, comincia così una lunga attesa durante la quale

Abuela narraba historias de santos, de mártires, de brujas y de fantasmas. Y con voz de oráculo contaba la vieja leyenda de la princesa que no podía dar a luz hijos varones, la que había cabalgado desde España hasta el santuario de Ortisei, el más abrupto, para pedir la gracia de un hijo varón. Y el hijo varón había nacido, hermoso como el sol, como Arduino. Y muy joven, el hijo se había marchado para luchar contra los moros. La madre peregrinó otra vez hasta Ortisei para suplicar el retorno del hijo. Y la gracia le fue concedida. Dios le devolvió el hijo: más bello que nunca en la muerte adolescente. Así. Amén, hijos<sup>75</sup>.

E poco più avanti:

Historias de fuertes inexpugnables; de castellanas emparedadas en cal viva por haber cedido al reclamo de amor de los trovadores. Historias de pasiones trágicas y violentas, de raptos y venganzas, de jóvenes extraviados por bosques de encantamientos, de súbitas apariciones en la nieve, de salamandras, de artesanos que lograban eludir nefastos embrujos con el prodigio de su arte. Historias de resistencias extremas, [...]. Y los hechos de ese presente lacerado por la ausencia de Arduino, siempre silenciados, como bajo brasas, o como si todo el coraje que reclamaba la hora nos debiera llegar por las arterias de las viejas historias<sup>76</sup>.

Qui Poletti intreccia diversi tipi di narrazione e letteratura popolare mostrando come l'etno-poetica costituisca un modo sotterraneo di parlare dei problemi e i segreti della comunità<sup>77</sup> e come la storia di vita, la leggenda e il racconto fantastico si possano coniugare per farci coraggio nei momenti difficili. Questo è il proposito della matriarca e tutti la ascoltano, mentre intagliano figure di legno che sono il riflesso delle storie narrate. Ma il nipote non

70 *Taller de imageria* cit., pp. 31-48.

71 Ibid., p. 48.

72 Ibid., pp. 21-30.

73 Leggendo l'opera di Poletti, direi che le variazioni costanti dell'autrice sul tema della madre assente (lontana, emigrata o morta suicida) e l'avvicinarsi intorno alle varie narratrici omodiegetiche di figure materne sostitutive inducono a pensare che l'abbandono materno sia stato per l'autrice molto più traumatico del fatto di emigrare.

74 Ibid., p. 22.

75 Ibid., p. 24.

76 Ibid., p. 24-25.

77 Come scrive Josep M. Pujol, studioso di etnopoetica catalana, "el folclore no es más que un tipo especial de comunicación que se utiliza en determinadas situaciones difíciles, delicadas o potencialmente conflictivas que se producen entre persona que están en contacto directo" (*Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*, a cura di Carme Oriol i Emili Samper, Tarragona, Universidad Rovira i Virgili, 2013, p. 53).

ne è capace: “mi talla seguía siendo algo informe. Oía a las brujas mofarse de mi incapacidad para lograr las figuras entrevistas entre las llamas, al conjuro de las historias de abuela”<sup>78</sup>. Quando la famiglia torna in paese, dopo il funerale di Arduino, il ragazzo si dedicherà, come i suoi coetanei, a fare pupazzi di neve e questi saranno originali e bellissimi, ispirati dalle storie della nonna e dalle attività degli zii, rappresenteranno “jóvenes extraviados por bosques hechizados; [...] adolescentes antifascistas atrincherados en los nidos de halcones”<sup>79</sup>. Il problema è che gli altri ragazzi, che fanno pupazzi brutti e normali, cominciano a distruggere quelli del protagonista. Alla fine, questi va a fare un pupazzo al cimitero e crea “un muchacho con el brazo en actitud de lucha y la mano izquierda cerrada sobre una roca filosa”; una rondine si posa sul braccio del pupazzo come riconoscendone il valore, mentre la gente passa ignara: “nadie reparó en que esa creación era distinta”<sup>80</sup>. Solo più tardi, l’ubriacone del paese<sup>81</sup> si mette sull’attenti davanti al pupazzo e intona un canto di resistenza alpina “Toma el fusil / y vete a la frontera. / Allí está el enemigo. / Y la muerte te espera”<sup>82</sup> e poi intima all’io narrante di star zitto “¡Agua en la boca! Calla. Que los guardias no sepan que Arduino está aquí”. Direi che Poletti sta mostrando come la tradizione orale passa da una generazione all’altra, ma rimane viva solo se ognuno trova la sua strada<sup>83</sup>: il narratore non sa scolpire figure di legno tradizionali, ma, senza che lui se ne renda conto, le narrazioni della nonna trasformano un’attività poco artistica come fare pupazzi di neve in un qualcosa capace di trasmettere bellezza e emozione. Allo stesso modo, per la scrittrice non avrebbe senso narrare le storie ascoltate o lette nell’infanzia, ma, quando queste fluiscono sotterranee nella sua scrittura, le permettono di sviluppare uno stile unico e personale, che riesce a rendere credibili storie in cui ubriaconi lucidi e pupazzi eroici cantano insieme canzoni di lotta.

Se in questo racconto la nonna ha un profilo abbastanza stregonesco, non si tratta dell’unico testo polettiano in cui donne avanti negli anni sono caratterizzate come streghe, senza che questo comporti malvagità. Si veda ad esempio *Tía Clotilde tengo una gata*<sup>84</sup>, con la zia che vive

in un’alta torre insieme a gatti e animali impagliati e dà alla nipote lezioni di femminismo *ante litteram*. E infatti è vero che negli anni Settanta il femminismo stava rivendicando la figura della strega, ma credo che il tema per Poletti sia anche in rapporto con la tradizione orale friulana, in cui la donna dotata di poteri magici non è necessariamente un essere maligno e pericoloso, tanto che nel suo catalogo Letizia Cimitan scheda una leggenda secondo la quale le streghe godono del favore della Madonna, perché l’hanno protetta mentre fuggiva in Egitto inseguita dal re Erode<sup>85</sup>.

A proposito di questa mescolanza tra streghe e figure cristiane, viene da pensare anche alle vite di santi e sante che rappresentano una fetta sostanziosa del repertorio orale e scritto della letteratura popolare europea: ebbene Poletti si confronta più volte anche con questo tipo di storie<sup>86</sup>, mostrandosi così in sintonia con l’approccio al mondo popolare di varie scrittrici contemporanee<sup>87</sup>.

85 Letizia Cimitan, *Repertorio della narrativa di tradizione orale della Carnia*, Udine, Società Filologica Friulana, 1988 (<https://www.techefriulane.it/biblioteca-digitale/racconti-popolari/repertorio-della-narrativa-di-tradizione-orale-della-carnia>). La leggenda delle streghe e la Madonna è schedata con il numero 643, mentre la scheda 644 tratta di una strega benigna e madre accudente chiamata Antonia-Gretchen. Naturalmente esistono anche streghe ed altre femmine magiche malvage, come le agani del racconto 648 che rapiscono i bambini, li ingrassano dando loro noci e polenta e poi se li mangiano o streghe comunque pericolose, come quelle del racconto 629, dove si racconta che ai giovani che emigravano in Ungheria come merciaioli ambulanti poteva capitare in moglie una strega. Nel racconto 645 però appare la Filoi, una strega che si vendicava solo di coloro che le erano ostili e al cui funerale andò gente di tanti paesi perché era molto benivolata.

86 Si veda per esempio *Santidad de almanaque*, uno dei racconti di *Línea de fuego*, che esordisce con la frase “Es cierto: yo quise ser santa. Me lo propuse firmemente durante varios años. Quise ser santa cuando comprobé que mi nombre de pila no figuraba en ningún almanaque” (cit., p. 127). Nel testo non solo si sfrutta il tema delle sante eroiche o martiri, ma si mettono in scena con grande umorismo anche una serie di equivoci che si basano su meccanismi tipici delle *Stories about a Fool* (ATU 1200 - ATU 1349), come la parodia di comportamenti sociali propri di determinate classi sociali o culturali o l’uso ludico del linguaggio.

87 Da Selma Lagerlof e Simone de Beauvoir, due delle letture femminili rivendicate da Poletti (il debito della prima con oralità e generi religiosi popolari è evidente, per la seconda ricordo che nella prima parte di *Mémoires d’une jeune fille rangée* racconta che da bambina adorava immaginarsi nelle vesti di qualche santa eroica come Sainte Blandine consegnata ai leoni), alla poetessa spagnola contemporanea Ana Rossetti e le sue riscritture della leggenda di Santa Barbara (Ana Rossetti, *Devocionario*, Madrid, Visor Libros, 1986, e *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997).

78 Ibid., p. 25.

79 Ibid., p. 26.

80 Ibid., p. 29.

81 Un’altra figura che appare in più di una narrazione polettiana.

82 Ibid., p. 30.

83 Anche in *Extraño oficio* appare la stessa idea: “¿De qué sirven las tradicionaes si no es para hacer mejor lo que queremos hacer hoy los jóvenes” (cit., p. 183) si domanda la *chica* di *Vida asegurada*.

84 Ibid., pp. 219-243.

## 3. CONCLUSIONI

Secondo Carmen Martín Gaité l'essere umano "o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado. Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con elementos extraídos de los cuatro montones, y precisamente de la gracia y el talento para hacer la mezcla depende su éxito como narrador"<sup>88</sup>. Poletti mescola e rimescola gli stessi ingredienti creando un'infinità di ricette diverse, nelle quali comunque la proporzione riservata a quel che ha assorbito attraverso il racconto orale sembra essere sempre piuttosto alta. Quel che è interessante è vedere come, nel laboratorio di scrittura dell'autrice, si fondono tanti generi diversi, ma indubbiamente sono racconto tradizionale e parola orale<sup>89</sup> a godere di uno statuto privilegiato. Sembra quasi che per Syria Poletti il viaggio iniziatico non fu il percorso che la portò dalle Alpi fin quasi alle Ande (come mostra il suo disinteresse per il topos del viaggio transatlantico), bensì quello che intercorse tra i moduli e i modelli della letteratura orale e popolare, che plasmarono l'immaginario e il repertorio emotivo di Syria bambina e adolescente e la scrittura della Syria adulta, una donna ben inserita nella modernità bonaerense con tutto il suo cosmopolitismo. Una scrittura le cui ossessioni mostrano chiaramente che il trauma primigenio su cui è costruita e cui dà risposta non è tanto l'emigrazione quanto l'abbandono materno. Infatti nelle opere di Poletti l'emigrazione ha mille volti e questi a volte sono drammatici ma spesso no, mentre i rapporti tra genitori e figli non sono quasi mai positivi e le ragioni dell'assenza della madre si moltiplicano da un libro all'altro.

88 Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, in *Obras completas, vol. V. Ensayos II: Ensayos literarios*, a cura di José Teruel, Madrid-Barcelona, Espasa - Círculos de Lectores, 2016, pp. 229-525: 273.

89 Non sono necessariamente la stessa cosa, soprattutto per quel che riguarda le fiabe, ed è per questo che parlo di *Fábula* nella seconda e non nella terza parte di questo studio.

In ogni modo, la narrazione folklorica è un tipo di immaginario e di parola artistica che è sempre riuscito a superare le barriere linguistiche e a inserirsi in sistemi culturali diversi, per cui era il veicolo perfetto perché una friulana aspirante scrittrice trovasse rifugio nella letteratura di un altro continente. Quanto alla parola orale, sembra che l'autrice conferisca un valore e un potere speciale alla parola veramente detta, quella parola che nel mondo popolare di un tempo serviva per evadere dalla dura realtà, una parola sonora grazie alla quale i personaggi polettiani recuperano la voglia di vivere e di resistere, come il protagonista di *Un carro en la esquina*<sup>90</sup>, che dopo aver perduto tutto "enderezó el espinazo para gritar, desde adentro, su grito de resistencia: -¡Sandías!" o la narratrice di *Alas mojudas*<sup>91</sup> che, dopo vari eventi catastrofici, riesce magicamente a riunirsi nella notte di Natale con la *abuela* e una vecchia che vende caldarroste e, mentre suonano le campane, lancia nella notte "al aire [su] clarinada: -¡Castañas asadas! ¡Calentitas y reventonas las castañas!". Questi due finali sono quasi anodini se non si immagina la potenza della voce, modulata su cadenze grezze, non educata ma efficace, una voce che sfida e chiama a raccolta il mondo come realmente facevano i vecchi venditori ambulanti che, nei loro spostamenti, non si ponevano neanche il problema di cambiare lingua e paese a seconda della necessità e la voglia di avventura. Anche in Poletti troviamo voglia di avventura e necessità, conditi forse dal desiderio di imboccare "non pas le parcours monotone du migrant, mais la diagonale à l'infini du nomade, du fou, du voleur"<sup>92</sup>.

90 *Línea de fuego*, cit., pp. 69-77.

91 *Extraño oficio*, cit., pp. 45-58.

92 Rosi Braidotti, *L'usure des langues*, "Les Cahiers du GRIF", 39 (1988), pp. 73-81: 78.

## “TÚ QUE ME CUENTAS”... MÚSICA MATERNA DE GRACIELA BATTICUORE<sup>1</sup>



### 1. MIGRACIONES ENTRE DOS MUNDOS

La historia de la migración entre Italia y Argentina, como se sabe, es un tema vasto y complejo, un fenómeno especial debido a la continuidad del proceso y su magnitud<sup>2</sup>. El acontecimiento va de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y la llegada de los italianos a Argentina es un evento extraordinario por su extensión temporal y sus consecuencias culturales. Esta enorme masa de personas que tenían una noción muy confusa de lo que era “italiano” se descubrieron italianos en el nuevo país.

En relación con la distinta proyección literaria del fenómeno - más evidente en Argentina -, es interesante retomar la conocida distinción de Abdelmalek Sayad<sup>3</sup> puesto que el tema es recogido a partir de la literatura de los dos países. Distintas, aunque convergentes, son las respuestas: más evidentes en las del país de llegada y más silentes en el de salida. En efecto, los emigrantes, ausentes concreta y abstractamente de su país de origen, sufren un alejamiento total a pesar de que pueden representar, al mismo tiempo, una de las pocas fuentes de sustento para los miembros de la familia que permanecen en su patria. Por otro lado, los inmigrantes son una presencia manifiesta en el país de llegada, inicialmente rechazada porque se vive como una amenaza, y luego cuidadosamente vigilada. Esta distinción es útil para explicar la diferente importancia literaria que los dos países otorgan al fenómeno migratorio.

De todas formas, la nueva condición los lleva inevitablemente a buscar un sentido de per-

tenencia en el intento de recuperar lo que Marc Augé define “el lugar antropológico”, que coincide con la construcción concreta y simbólica de un espacio para ser reivindicado como propio. Ese contexto geográfico resume la cultura y, al mismo tiempo, representa el camino identitario, relacional e histórico de todo ser<sup>4</sup>.

Si la emigración italiana es un fenómeno concluido desde hace décadas, sus consecuencias, como diría Braudel, son duraderas, de modo que producen señales de carácter social y cultural aún en el presente<sup>5</sup>. Además, desde el punto de vista sociohistórico, la cultura italiana ha entrado en la argentina, condicionando su desarrollo, en todos los ganglios de la vida del país, desde la música (Piazzolla, Homero Manzi, Osvaldo Pugliese y las bandas, por ejemplo<sup>6</sup>) hasta la literatura, pasando por la cocina.

A partir de finales del siglo pasado, en la narrativa argentina ha surgido una corriente que se ha dedicado a la historia de la aventura humana de los miles de hombres y mujeres que viajaron al Nuevo Mundo y su historia sigue siendo literariamente de actualidad. En el país americano, continúa la necesidad de recuperar los orígenes y así los nietos de los inmigrantes intentan reevaluar lo que sus padres han tratado de olvidar. Si éstos rechazaron la memoria de su origen, marcada por el estigma de la inmigración, los nietos reconocen con orgullo el coraje de sus abuelos para enfrentar las adversidades. El resultado literario de tal reconsideración es la producción de múltiples novelas, cuyos episodios presentan frecuentes puntos de contacto con las experiencias familiares de los/las autores/as. La

1 El título del ensayo remite al libro de Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

2 Vanni Blengino, *La babele nella “pampa”. L'emigrante italiano nell'immaginario argentino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.

3 Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrante alle sofferenze dell'immigrante*, Milano, Raffaele Cortina, 2002.

4 Marc Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 2009.

5 Ferdinand Braudel, *Storia, misura del mondo*, Bologna, Il mulino, 1998.

6 Aníbal Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

mayoría de los escritores y de las escritoras encara la producción sobre el tema como una etapa de su evolución individual, aun sin desestimar las facetas sociales que esta implica.

Sin embargo, es importante recordar que pocos de los autores o autoras que han abordado el tema de la migración, individual o familiar, han reivindicado el carácter autobiográfico de su obra; a pesar de esto, sin duda, se trata de una escritura, en parte, autorreferencial típica de una zona del género narrativo, que propone coincidencias que remiten con naturalidad a la vida de quien escribe.

## 2. LAS ESCRITORAS

En este panorama, como se ha escrito en varias ocasiones<sup>7</sup>, las mujeres juegan un papel secundario, tanto desde el punto de vista cronológico como cultural y político. Al principio no viajan y, si lo hacen, actúan a la sombra de un hombre, padre, marido, hermano, como acompañantes anónimas, de bajo nivel cultural, sin derechos políticos, al menos hasta la década de 1950. Su condición de marginalidad dentro de la vida social y pública del país es inevitable, aunque existen excepciones como la representada por la activista ítalo-argentina Julieta Lanteri (Briga Marittima, 1873 - Buenos Aires, 1932), la primera mujer en Argentina que lucha para tener la oportunidad de votar, triunfando cuando la ley lo prohibía<sup>8</sup>.

Ya desde la segunda mitad del siglo XX se publican en Argentina ficciones de temática migrante, con protagonistas femeninas, pero, como señala Silvana Serafin<sup>9</sup>, hay que esperar hasta la década de 1990 para encontrar obras – con excepción de *Gente Conmigo*, de Siria Poletti (1961)<sup>10</sup>, seguida de lejos por *La Crisálida* (1984) de Nisa Forti – en las que el drama migratorio aparece con cierta consistencia y asiduidad, dando vida así a un relato de importancia identitaria. Solo hacia fines del siglo XX se puede hablar de “literatura migrante” gracias al número de obras caracterizadas por ejes temáticos precisos, a pesar de la diversidad de estilos narrativos; de ahí la dificultad

de encerrarlos en un solo género. Los ejemplos más conocidos los encontramos en autores como Antonio Dal Masetto (*Oscuramente fuerte es la vida*, 1990; *La tierra incomparable*, 1994; *Cita en el lago Maggiore*, 2011), Nisa Forti (*El tiempo, el amor, la muerte*, 1990), Mempo Giardinelli (*Santo oficio de la memoria*, 1991), Héctor Bianciotti (*Ce que la nuit raconte au jour*, 1992), Rubén Tizziani (*Mar de olvido*, 1992), Héctor Tizón (*Luz de las crueles provincias*, 1995), Marina Gusberti (*El laúd y la guerra*, 1996), María Angélica Scotti (*Diario de ilusiones y naufragios*, 1996), Roberto Raschella (*Diálogos en los patios rojos*, 1994 y *Si hubiéramos vivido aquí*, 1998), Lilia Lardone (*Puertas adentro*, 1998), por citar solo algunos ejemplos. Pronto el abanico de escritoras se amplía con los años y se hace evidente de inmediato el claro predominio de narradoras como, por ejemplo, Griselda Gambaro (*El mar que nos trajo*, 2001), María Inés Danelotti (*Inmigrante friulano*, 2004), Maristella Svampa (*Los reinos perdidos*, 2005), María Teresa Andruetto (*Stefano*, 1997; *Lengua madre*, 2010; *Aldao*, 2023), Susana Aguad (*Ayer*, 2006; *El cruce del salado*, 2015), Virginia Higa (*Los sorrentinos*, 2018), Nora Mazziotti (*Amores calabreses*, 2016, y *Las cocoliches*, 2021 y Graciela Batticuore (*La cacarola*, 2021 y *Música materna*, 2023).

En el siglo XXI el número de las autoras aumenta y, a menudo, el relato se centra en la transmisión de una memoria que va de una generación a otra donde sobresale la crónica de una familia o de episodios relacionados con una experiencia personal. A veces se trata de una historia que se construye a través de una doble mirada que se desarrolla en dos áreas geográficas distintas con individuos que pertenecen a un allá y a un acá. El elemento que me parece interesante en estas novelas es la insistencia de personajes femeninos que, de alguna forma, neutraliza la ausencia de estudios y datos desde un punto de vista socio histórico. Se trata de narradoras que, en primera persona vivieron esta doble experiencia, o, también, de descendientes de los/las que emigraron y que después de muchos años vuelven con el recuerdo a la experiencia de sus mayores<sup>11</sup>. Me gusta citar el final de *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro, donde el recuerdo de una niña se convierte en el relato de una joven:

La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enrulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, mu-

7 Susanna Regazzoni e Adriana Mancini, *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto. Una historia compartida. El relato*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni, 2022.

8 Dora Barrancos, *Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2019.

9 Silvana Serafin, *Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario*, “Altre modernità. Rivista di studi culturali e letterari”, 2014, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4117>.

10 Silvana Serafin, *Syria Poletti: biografía di una passione*, “Rassegna Iberistica”, 78 (2003), pp. 37-50; Silvana Serafin, *Syria Poletti e l'Italia*, “Tolomeo”, XV (2012), pp. 119-127.

11 Emilia Perassi, *Madri e patrie nel romanzo contemporaneo sulla migrazione. Scrittrici italiane e argentine*, “Romance Studies”, 38, 3 (2020), pp. 160-172.

chos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado<sup>12</sup>.

La novela de Griselda Gambaro es importante en este análisis porque abarca un largo período de la historia compartida entre Italia y Argentina, introduce varias generaciones y es uno de los pocos libros que, además de narrar la emigración junto con la inmigración, se detiene también en la descripción de los largos y difíciles viajes por mar que los italianos tenían que enfrentar antes de llegar al “Nuevo Mundo”.

### 3. UNA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

Come sobresale en la cita anterior, la memoria autobiográfica resulta ser central en este discurso y se configura como el elemento sobre el cual se funda el relato de una serie de recuerdos y experiencias que se transmite a las generaciones más jóvenes. Una memoria autobiográfica que se construye gracias a un conjunto de alusiones y evocaciones que han caracterizado la existencia de un grupo de personas y su relación con el mundo. Es la misma Graciela Batticuore que, en varias entrevistas, declara como ha sido importante el constante diálogo con la madre para escribir sus novelas<sup>13</sup>. Esa capacidad de volver al pasado se considera como el resultado de la integración entre los recuerdos de los acontecimientos vividos en un determinado lugar y tiempo por una persona junto con el significado que nuestro universo semántico otorga a dichos episodios<sup>14</sup>. Algunos o muchos de estos pueden ser compartidos con una o más personas y pueden colaborar y favorecer el formarse de lo que se considera como memoria histórica o memoria colectiva.

La función mnemónica-que es el estímulo inicial de la escritura de la obra- se (re)construye entonces por decantación y bajo las reglas de una suerte de coleccionismo: se trata de utilizar piezas separadas, cuyo contexto ha sido en gran parte difuminado, para crear algo nuevo que pueda pensarse - bajo las reglas de un pacto de lectura- como un pasado real. El narrador, escribe Saraceni, “se atreve a interpretar el secreto, a hacerlo hablar: nunca está seguro del resultado obtenido porque reconoce la arbitrariedad de su memoria”<sup>15</sup> y

esta materialidad de la escritura, con su densidad tangible, ofrece la posibilidad de que alguna vida pueda a veces contarse. Con respecto al papel de los recuerdos en su novela *La caracola* Graciela Batticuore afirma que:

[...] trabajé con una memoria personal muy antigua, con imágenes que se me aparecían de pronto como si fueran sueños. Pero que yo viví cuando era chica y forman parte ahora de una suerte de arqueología personal de los afectos, que está impregnada de cierto lirismo. En algunas de esas imágenes que elaboré en la novela aparecen mis nonas italianas a las que apenas conocí, porque se murieron cuando yo era muy chica.<sup>16</sup>

Desde luego, la memoria es fundamental para la escritura de la trilogía de Graciela Batticuore, puesto que en *Marea* (2019), *La Caracola* (2021) y *Música materna* (2023) se encuentra una voz narradora que, en épocas distintas de la vida, presenta la historia de la existencia de una mujer, la cual cuenta su biografía, cuando niña, joven mujer y ya anciana. Esta se rige como elemento sobre el cual se construye una narración que se encuentra entre el reconocible dato biográfico de la autora y la ficción de la escritora. Los tres libros no respetan un orden cronológico, sin embargo los nombres de los personajes son los mismos. Al concluir la lectura del último, se realiza que se trata de la misma historia en épocas y perspectivas diversas, donde el recuerdo de una persona que ha vivido mucho se une al recuerdo de su familia y de su gente. Por lo tanto, resulta ser el testigo de una época donde las migrantes viajaban desde Italia a Argentina con dificultades y dolores, compartiendo una misma experiencia: la guerra y la pobreza antes, los obstáculos frente a un nuevo mundo y la soledad después.

### 4. TÚ QUE ME CUENTAS... LA LENGUA MATERNA Graciela Batticuore<sup>17</sup> ha publicado *Marea*

*Herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, p. 66.

16 Irene Chikiar Bauer, *Graciela Batticuore. El desarraigo más grande de los inmigrantes es despegarse de la lengua de origen*, “Infobae”, 27 de julio de 2021 s.p., <https://www.infobae.com/cultura/2021/07/27/graciela-batticuore-el-desarraigo-mas-grande-de-los-inmigrantes-es-desapegarse-de-la-lengua-de-origen/>

17 Batticuore (Buenos Aires, 1966) es profesora de la UBA, además de investigadora del CONICET, poeta y escritora. Como investigadora y profesora universitaria, ha dedicado sus estudios a las escritoras argentinas del siglo XIX, quienes, gracias a su labor, se han incorporado en el canon de la literatura argentina. Sus principales publicaciones en este ámbito son *El taller de la escritora; Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti*, Lima-Buenos Aires (1999); *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina, 1830-1879*

12 Griselda Gambaro, *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001, p. 138.

13 Felipe Fernández, *Reseña. Graciela Batticuore, Música materna*, “La Nación”, 21 de octubre 2023, <https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-musica-materna-de-graciela-batticuore-nid21102023/>.

14 Cfr. Luciano Tomei, “Psicología della memoria”, in *Condividere i ricordi, Psicoterapia cognitiva e funzioni della memoria*, a cura di Francesco Aquilar e Maria Pia Pugliese, Milano, Franco Angeli, 2017.

15 Gina Alessandra Saraceni, *Escribir hacia atrás*.

y *La Caracola*, dos novelas que, junto a *Música materna*, componen una trilogía alrededor de la subjetividad femenina y la inmigración. Con el tercer libro, publicado en 2023, la autora vuelve a la misma familia de los textos anteriores y continúa su historia a través de las abuelas, tías y madres junto con padres, hermanos y marido, por viajes de idas y vueltas para explorar la condición del migrante que pertenece a dos mundos distintos. En este caso se trata del pueblo de Castropignano, en la región del Molise, y Tropezón, en la provincia de Buenos Aires: una existencia que Homi Bhabha llama *inbetweenness*, entre tiempos y espacios distintos y, sin embargo, presentes contemporáneamente<sup>18</sup>. Un ‘yo’ relata y una joven escucha. Solo en esta tercera novela aparece el punto de vista de la madre, con una voz que se impone y no se olvida gracias a su cadencia y musicalidad. En realidad, la mujer que relata está detrás de cada una de las otras mujeres, dándole voz a su madre, a su hija y, a través de estos rodeos, estas idas y venidas, se construye la trama, compleja y sencilla a la vez, donde sobresale la presencia de María. En un largo monólogo ella, en segunda persona, ya en su vejez, va desplegando la narración de una vida; un relato que está siendo grabado y que, para marcar su intensidad oral, fluye desordenado, reiterando frases como “eso todo lo vi yo misma con mis propios ojos y era triste”<sup>19</sup>. De esta forma, la narradora marca el contraste entre un pasado, más bien difícil muy distinto del presente, especialmente con respecto a la situación de la mujer.

En el relato, la “italianidad” es fundamental, es un sentimiento, un postulado cultural que se nombra a menudo a lo largo del libro y que indica un mundo de emociones que determinan que la protagonista viva entre dos mundos y más lenguas que remiten a ambos universos. Es una reivindicación del habla de la mixtura, de la ruptura, del desarraigo, que tiene una textura de remiendos, porque se habla un idioma “mal aprendido”, el español, que no puede desaprenderse de la lengua primaria, natal, materna: un dialecto del sur de Italia. A este propósito, la misma autora declara, relacionándose con *La caracola*:

El tema de la lengua es un tema crucial para mí. Está en el corazón de esta novela [...]. Creo que el desarraigo más grande de los inmigrantes de cualquier parte que sean no es tanto o tan solo dejar atrás la tierra natal, la historia política o

(2005, 2022); Mariquita Sánchez. *Bajo el signo de la revolución* (2011); *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina* (2017). Sus libros de poesía son *Cuaderno de espera* (2014); *Sol de enero* (2015); *La noche* (2017) y *El fin de la noche* (2018).

18 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge Classics, 1994.

19 Graciela Batticuore, *Música materna*, Buenos Aires, Alfaguara, 2023, p. 26.

social de la que vienen, sino desapegarse de la lengua de origen, el dialecto, el acento, los códigos lingüísticos que trazan la pertenencia primaria a una comunidad. El derecho del inmigrante a entrar en una segunda lengua se paga a veces durante años, décadas, generaciones<sup>20</sup>.

Como se entiende, la trilogía representa distintas etapas de la existencia de Nina, *La caracola* relata el principio de esta historia, las raíces y la familia, el difícil camino para lograr emanciparse de esa “italianidad”, tan prepotente en su familia. En *Marea*, Nina sigue buscando su identidad a través de los sueños, de los recuerdos y también del presente que le toca vivir. La familia italiana está presente, pero solo como telón de fondo; los conflictos principales son propios de una mujer adulta que ya es madre, es actriz, vivió el amor y sus emociones. Su memoria se funda en el pasado de los padres y de su ser, que se forma y crece en el recuerdo de la historia que los padres entregan a los hijos. Pero, es con el tercer libro que la lengua se vuelve *música* y está totalmente armonizada con el relato: la joven Nina escucha la voz de su madre sobre la que se construye el texto. Graciela Batticuore comenta:

*Música materna*, [...] cuenta la historia de una mujer desarraigada de su lengua, algo extrañada en el tiempo, en las geografías, que habla para la hija y le cuenta su historia. Ahí la trilogía toma sentido o densidad, creo yo, porque las dos mujeres se confrontan en el tiempo, en los relatos, en las voces de una y otra. Se reconocen en la escucha, en la palabra, madre e hija, y también en una historia colectiva<sup>21</sup>.

Esta mujer evoca su vida y el ambiente donde nace y donde transcurre su infancia. A los catorce años viaja a Argentina para encontrarse con el resto de su familia, es decir los hombres: su padre, hermano y tío, quienes ya se habían instalado antes en el país. El fluir del cuento no es cronológico y los recuerdos van y vienen de una geografía a otra, con muchas repeticiones para reproducir, con más eficacia, la forma oral y lograr, al mismo tiempo un efecto poético. El relato, así, se centra en diferentes temporalidades y la memoria es la que organiza, de forma más bien desordenada, los recuerdos a través de palabras que reproducen todas las características de la oralidad de una mujer analfabeta. En este sentido hay un contraste entre el mundo letrado y el iletrado que toma consistencia en la experiencia concreta y vivida de quien habla. La madre-abuela, cuya experiencia representa el legado que se ofrece a las generaciones más jóvenes, invita a sus oyentes como sigue:

Sentime, nonina... yo te cuento también a vos

20 I. Chikiar Bauer, *Graciela Batticuore* cit.

21 F. Fernández, *Reseña* cit.

estas cosas para que conozcas, porque antes la vida era distinta que ahora, ¿sabés?, toda distinta. Ahora vos sos grande y entendés, por eso fuiste al colegio italiano de chiquita y te enseñaron la historia en los libros, ¿no es cierto? Así también sabe las cosas tu mamá, por los libros, pero yo la historia la conozco porque la viví. ¿Qué me van a enseñar a mí los libros? Si yo vine de Italia jovencita y me acuerdo de todo. Después estuve acá, con tantos inmigrantes que llegaron cuando se terminó la guerra, como vine yo. Y entonces conocí la Argentina. Y los conocí también a Perón y a Evita<sup>22</sup>.

María rememora - entre muchas otras cosas - la dura vida rural en Italia; la muerte de una hermana; el fascismo; la Segunda guerra mundial con los bombardeos que destruyeron su pueblo - "Cuando salimos del campo para volver al pueblo los vimos y él me decía camina, María, camina adelante mío y no mires nada más. Pero yo tenía paura. No quería caminar porque tenía que pasar arriba de los muertos"<sup>23</sup> -; la imposibilidad de ir a la escuela; la llegada a la Argentina en 1948; Perón y Evita; el trabajo en un taller; su casamiento y la muerte de varios hijos.

El cuadro retrae la educación y la cultura de una época de fuertes prejuicios y tradiciones enraizadas. En otras palabras, es la narración de una vida sustentada por la voz de la narradora que constituye las más de trescientas páginas de *Música materna*. Graciela Batticuore explica:

El personaje central de la trilogía acá está en off, podríamos decir. Ella es Nina, que aparece en las novelas anteriores, *Marea* y en *La caracola*, y que es la hija de la protagonista. Una voz monopoliza *Música materna*. Esa voz de esa madre italiana, la madre de Nina, que de algún modo habla a través de su memoria. Pero Nina está, ya que todo el tiempo le está hablando a ella y evoca su propia vida y la de su comunidad. La de su familia y sus ancestros en la región de Molise, donde pasó su infancia y donde asistió a hechos como la segunda Guerra Mundial y el fascismo<sup>24</sup>.

Lo coloquial y el (re) establecimiento de coordenadas espaciales y vitales evidencian, desde el comienzo, el contraste entre aquel pasado y el presente:

Era chica yo dentro de aquel campo. ¿Vos te crees que era como ahora Italia? Antes era todo distinto, la gente se conocía, la costumbre era otra, pero riqueza no había, por eso los hom-

bres se iban a buscar suerte a otra parte. Las mujeres se quedaban criando a los hijos, trabajaban la tierra, salían para ir a misa y era así la vida, nada más. Escuela había poca antes de la guerra, por eso mi madre no sabía leer ni escribir, sólo mi papá sabía, porque él era un año más chico que ella, pero entendía lo necesario. ¿Te creés que era como acá? Mandaban la carta cuando se iban a la América los hombres, eso sólo sabían hacer. Y las mujeres tenían que arreglarse como podían. A mamma se la escribía una señora porque ella no tenía colegio<sup>25</sup>.

En varias ocasiones, además, se pone de relieve la cultura patriarcal que, desde el nacimiento de una mujer, marca la diferencia, puesto que "era siempre un problema la mujer" en una familia, debido a la obligación de dar la dote al momento del casamiento:

Allá a quien tenía hija mujer le tocaba poner todo, ¿sabés? Era así antes, no era que te casabas porque querías a uno y nada más. Se casaba por interés la gente. Tenían que dar todos los padres de la novia, entonces cuando nacían las hijas mujeres lloraban porque nada más varones querían, porque con ellos sí que les tocaba recibir, en cambio, con las mujeres tenían que dar. Y por eso nadie quería a las mujeres, sólo a los hijos varones querían" [...] Aparte que la hija mujer tenía que vivir con la suegra. No que vivía con la madre o con el marido, los dos solos. Ahí eran diez nueras todas juntas, ¿sabés lo que era eso? Yo lo vi<sup>26</sup>.

Como explica la autora en una entrevista, el libro es el resultado de experiencias verídicas, especialmente de largas conversaciones con su madre, además de varios tipos de materiales históricos utilizados -como fotografías de las cuales media docena se reproducen en la tapa y dentro del libro-, documentos de distinta índole - pasaportes y otros papeles -, unos viajes a Italia, al pueblo natal, donde la autora grabó varias entrevistas a la gente de la comunidad<sup>27</sup>.

La madre de Nina es alguien que está fuera de la escritura; es toda oral, su voz representa su forma de ser, su doble esencia que se relaciona con un personaje femenino que ha sufrido por su condición de mujer, por ser pobre y vivir en una época de guerra. Esos recuerdos vuelven continuamente y es precisamente esa singularidad que se refleja en el hibridismo de una lengua construida entre el italiano y el español. Es una novela sonora que, además de narrar, da cuenta: explica y razona de forma contradictoria. Al respecto, es la misma autora que afirma: "Yo sentí que la trabajaba como si

22 G. Batticuore, *Música materna* cit., p.78.

23 Ibid., p. 45.

24 Demian Paredes, *Música materna de Graciela Batticuore*, "Página/12", 5 de noviembre de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/612155-musica-materna-de-graciela-batticuore>.

25 G. Batticuore, *Música materna* cit., p. 11.

26 Ibid., pp. 48-49.

27 D. Paredes, *Música materna de Graciela Batticuore* cit.

fuera una pieza poética. Tenía que prestarle mucha atención a la articulación de cada frase, que la frase cerrara musicalmente, porque ese personaje hablaba así, con casi una lengua propia, que es una lengua híbrida, una lengua, me gusta decir, rota, desarraigada. Una lengua que está hecha de ese cruce de fronteras culturales que el personaje trae de la emigración”<sup>28</sup>.

El recurso a la oralidad implica la búsqueda de un interlocutor - un interlocutor especial, en este caso, la hija - y la necesidad de saber que alguien escucha para reconstruir su yo y ver en el

espejo que constituye el oyente la realidad de la unicidad de su ser, dando sentido a una existencia<sup>29</sup>. Además, implica la ruptura de la soledad del sujeto que tiene la necesidad de encontrar, explicar y entregar una memoria. En este caso se enseña la urgencia de hallar voces comprensivas en la proximidad familiar, como la hija Nina, porque como escribe Carmen Martín Gaité “si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da”<sup>30</sup>. Buscar al oyente, real o imaginado, es el afán que constituye el principal y perenne móvil de toda narración.

28 Rocío Ibarlucía, *Graciela Batticuore: “De la lengua del desarraigo también estamos hechos los argentinos”, “La Capital. Mar del Plata”, 30 de julio de 2023* <https://www.lacapitalmdp.com/graciela-batticuore-de-la-lengua-del-desarraigo-tambien-estamos-hechos-los-argentinospueblo>

29 A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi raccontati* cit.

30 Carmen Martín Gaité, *La búsqueda del interlocutor. Obras Completas V. Ensayos II*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2016, p. 55.

Rosa Maria Grillo

SCRITTRICI URUGUAIANE DI ORIGINE ITALIANA.

TRA CIELO E TERRA, LA POESIA: MAROSA DI GIORGIO E ANA LISSARDY



Per quanto riguarda l'emigrazione italiana storica, tra il 1850 e il 1950, il discorso è stato tutto al maschile, e il mondo femminile al massimo era raccontato in relazione a penosi itinerari di ricongiungimento o, ancor peggio, di vedove bianche, sospese nel vecchio mondo nell'attesa di una lettera, una notizia, 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.

Secondo Sebastiano Martelli, "[i]l 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"<sup>1</sup>. *Topoi* questi che vengono giustamente rievocati da chi, come Laura Pariani, racconta oggi di antiche emigrazioni, parlando di "rabbiose penelopi"<sup>2</sup>: "Además es la ley: los hombres se van y las mujeres se quedan"<sup>3</sup>.

Mai protagoniste, sempre prototipi dell'attesa e del sacrificio - da *America* di Giovanni Pascoli a *L'altro figlio* di Pirandello a *Nonna Lidia* di Maria Messina -, non si sono mai nemmeno

raccontate, il che non stupisce se ricordiamo che lo scrivere di sé presuppone non solo capacità di scrittura materiale 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 oggi riconosciamo come letterari - dal pathos, alla genuinità di descrizioni e sentimenti, a quella particolare scrittura straniata di chi si avvicina al nuovo con occhi vergini e curiosi - e che giustificano la creazione di luoghi deputati a raccogliere, riconoscimenti ufficiali, 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; *America America* di Margariti è stato finalista nel 1979 al Premio Viareggio; all'uruguayano José Pedro Díaz è stata data la cittadinanza onoraria di un piccolo paese cilentano per aver raccontato in *Los fuegos de San Telmo* l'emigrazione della sua famiglia da Camerota a Montevideo, e il suo "ritorno" nella terra avita, ecc. ecc.

Nei fenomeni migratori della nostra attualità ci siamo abituati a parlare anche al femminile, anzi ci sono alcune regioni di origine e alcuni mestieri del paese di destinazione per i quali l'emigrazione maschile è quasi del tutto assente. Si tratta naturalmente di un intricato meccanismo del mondo del lavoro e delle violenze da cui fuggire, e del non meno intricato meccanismo culturale basato sulla percezione della "diversità" che rende quella femminile "esotica", e quindi positiva, e quella maschile "estranea" e difficilmente assimilabile, e quindi negativa.

Col tempo sembrava calato l'interesse storiografico e culturale per l'emigrazione italiana, ma alcuni eventi ad essa indirettamente collegati hanno provocato una nuova ondata di studi e pubblicazioni, sia creativi che saggistici, dal ritorno in

1 Sebastiano Martelli, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo. Il Novecento*, a cura di Raffaele Giglio e Pasquale Sabatino, Napoli, Liguori, 2002, pp. 451-469, p. 451.

2 Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2004, p. 294.

3 Laura Pariani, *Dio non ama i bambini*, Torino, Einaudi, 2007, p. 72.

Italia da quei paesi dell'America latina verso cui si erano diretti un secolo fa tanti nostri connazionali, ai 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...

Fino ad ora la lingua italiana non ha avuto necessità di ampliare il suo lessico nel campo semantico del distacco dalla patria come ad esempio quella spagnola - *exilio, destierro, transtierro*, e poi *insilio, desexilio* ecc. - ma forse la storia recente ci obbligherà a indicare con parole nuove questi percorsi accidentati di esili e ritorni, di emigrazioni e ritorni, di appartenenza o estraneità a più mondi.

Attualmente il femminile ha acquistato enorme rilevanza, sia sul versante tematico - storie di donne - sia su quello autoriale - donne che scrivono: all'indiscusso protagonismo attuale della donna, si somma probabilmente ancora un residuo del suo ruolo conservativo all'interno della famiglia: parole, ricordi, diari, epistolari familiari gelosamente custoditi spesso forniscono non solo il contenuto di molti romanzi autobiografici, ma addirittura ne costituiscono l'ossatura e permettono interessanti intrecci metaletterari e intertestuali.

Molte sarebbero le scrittrici uruguaiane di palese e dichiarata origine italiana di cui potremmo rendere conto: Luisa Luisi<sup>4</sup> (1883-1940), María Adela Bonavita (1900-1934), Giselda Zani (1909-1975, nata in Italia), Gladys Castelvechi (1922-2008), Ida Vitale (1923), Matilde Bianchi (1927-1991), Edda Piaggio (1928-2023), Sylvia Lago (1932), Marosa Di Giorgio (1932-2004), María Gravina (1939), Cristina Peri Rossi (1941), Cristina Meneghetti (1947), Helena Corbellini (1959), Ana Laura Lissardy (1975).

Nei loro testi non è possibile individuare alcun automatismo tra modalità e condizioni dello spostamento e scelte di scrittura. Cioè rispetto alla scrittura maschile dell'emigrazione storica italiana in cui il racconto autobiografico è fondamentale, sia come affermazione di un avvenimento riscatto economico e sociale (autobiografia classica del self made man) sia come autoanalisi e ricucitura della frattura del distacco (partendo spesso da un viaggio di ritorno che in qualche modo chiude il cerchio), nei testi femminili i temi dell'area dell'emigrazione (distacco, viaggio, nostalgia, radici ecc.) sono generalmente frammentari e dislocati, metaforizzati e inglobati in discorsi più ampi.

4 Le sei figlie della coppia Luisi - Janicki (il padre legionario garibaldino poi emigrato in Uruguay, madre polacca), hanno avuto ruoli importanti nella crescita laica e liberale dell'Uruguay di inizio '900 e nella emancipazione femminile: oltre a Luisa, poeta e pedagoga, ricordiamo Clotilde, avvocatessa, Inés medico, Paulina medico e attivista femminista che si batté per il voto alle donne, ottenuto nel 1932.

Lo confermano i testi di due autrici, entrambe nate in Uruguay, distanziate cronologicamente, ma entrambe con un forte legame con la lontana Italia anche se nessuna ha dedicato alla vicenda migratoria familiare un testo specifico: mi riferisco a Marosa Di Giorgio (Salto, 1932-Montevidео, 2004) e Ana Laura Lissardy<sup>5</sup> (Montevidео, 1975), due generazioni diverse, con percorsi personalissimi in cui si affaccia un'Italia visitata e amata.

La scelta tra tante valide scrittrici non è stata facile, anche se a priori ho ritenuto giusto non prendere in considerazione due nomi conosciutissimi nel mondo ispanico e pubblicati in Italia, le due Premio Cervantes Ida Vitale (*Pellegrino in ascolto. Antologia 1945-2015*, Bompiani, 2020) e Cristina Peri Rossi (*Le difficoltà dell'amore*, La Tartaruga, 2006, *Il Museo degli sforzi inutili*, Sur, 2025).

María Rosa Di Giorgio Médici (Marosa Di Giorgio), figlia di Pietro Di Giorgio nato nella frazione Lusana a Bagnone (Massa Carrara), il 7 aprile 1897, arrivato in Argentina assieme al padre nel 1913, e di Clementina Medici, nata a Salto nel 1896, figlia di Eugenio Medici nato in un "paesello del circondario di Pontremoli" (Massa Carrara): rapidi cenni biografici ricostruiti da Pierluigi Simonini e Alessandro Mazzei, impegnati nella ricostruzione di una mappa dell'emigrazione dalla Lunigiana nelle Americhe, per noi fondamentali per capire il "peso" delle origini in un evidente processo di emigrazione a catena che ricongiunge nella lontana regione *salteña*, a circa 500 km a nord di Montevidео, due giovani provenienti dalla stessa sperduta provincia carrarese<sup>6</sup>.

5 I primi libri e, soprattutto, i lavori giornalistici, sono firmati in questo modo; invece la più recente produzione poetica è firmata Ana Lissardy.

6 "Il dipartimento di Salto [...] ha ricevuto una forte immigrazione toscana, specialmente negli ultimi decenni del XIX secolo [...] Sorprende la quantità di immigrati che all'epoca erano della provincia di Massa-Carrara" (Carolina Dibueno Fenocchi, *Sulle tracce dei Toscani in Uruguay*, Fivizzano, Comunità Montana della Lunigiana, 1999, p. 74), cit. da Pierluigi Simonini, *Storie di emigrazione - Marosa Di Giorgio Medici, poetessa e scrittrice dalla Lunigiana all'Uruguay*, in corso di stampa nella rivista "Cronaca e Storia di Val di Magra". Cfr. anche, in italiano, Rosa Maria Grillo, *Oltre il confine. L'opera e la vita di Marosa Di Giorgio*, in *Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, a cura di Silvana Serafin, numero monografico di "Oltreoceano", 3 (2009), pp. 180-188, e Antonella Cancellier, *La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa Di Giorgio*, in *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, numero monografico di "Oltreoceano", 7 (2013), pp. 193-203. Esiste una sola pubblicazione in italiano: *Regina Amelia*, traduzione di Diego Simini e Chiara Francesca Errico, Lecce, Pensamultimedia, 2024.

Vissuta nella *chacra* del nonno a contatto con la natura, adolescente si trasferisce a Salto e, pur vivendo senza traumi l'ambiente cittadino, non rinuncia ad avere nel cuore e negli occhi i paesaggi della sua infanzia, rivissuti sempre con nostalgia: "Apenas pasado el umbral de la adolescencia, Dios me quitó el bosque. Y me trajo a la ciudad que, con todos sus espejos y sus flores, no es el bosque"<sup>7</sup>. Lavora in un ufficio comunale a Salto e dopo qualche anno chiede il trasferimento a Montevideo, un altro "strappo" ma vissuto con grande capacità di ricostruire il suo cerchio magico, fuori da tempi-spazi concreti: "En Montevideo, donde hace ya tantos años que vivo, me sentí siempre como en casa [...]. No sé, estoy absolutamente convencida de que nací en Montevideo, también. Tengo dos lugares, entonces. O tres, Italia sería el otro"<sup>8</sup>.

L'annullamento di confini e certezze - non solo geografici - permea tutta la sua produzione, nella quale è impossibile discernere poesia / prosa. Infatti, per l'intera sua opera c'è chi parla di "poèmes en prose"<sup>9</sup>, chi di poesia *tout court* ("Este fue el primer poema que leí"<sup>10</sup>), chi riconosce nei suoi testi un ambiguo incrociarsi tra i generi, come Ángel Rama che, nella quarta di copertina della prima edizione di *La falena* (1987), scriveva: "Sus pequeños libros, publicados bajo la denominación de "poesía", encabalgan diversos géneros pudiendo también definirse como los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna"<sup>11</sup>. Ancora possiamo citare Wilfredo Penco che conferma la perfetta aderenza di Marosa a un territorio letterario senza confini:

La prosa convencional, lo que se entiende tradicionalmente por prosa, nada tiene que ver con los textos de sus libros. Es cierto que en ellos se alza una voz que relata y evoca, y que algunos se acercan al diseño de un cuento; pero no es menos cierto que las imágenes poéticas (de novísima factura) se filtran en la génesis de cada esbozo narrativo y terminan por copar el texto de tal modo, que a veces la anécdota, aho-

7 Marosa Di Giorgio, *Señales mías*, introduzione a *Druida*, Caracas, 1959, riproposto nell'ultima edizione di *Los papeles salvajes* (5° edizione argentina, Adriana Hidalgo Editor, Buenos Aires, 2021, da cui cito, con una sintesi biografica, introduzione, note, dati di riferimento della prima edizione di ogni testo, a cura di Daniel García Helder), p. 10.

8 Cit. da Leonardo Garet, *El milagro incesante*, Montevideo, Aldebarán, 2005, p. 58.

9 Fernando Aínsa, *Introduction*, in *Poesie uruguayenne du XXe Siècle*, Genève, Patiño-Unesco, 1998 (cito dal testo spagnolo inedito).

10 Jorge Menoni, *In memoriam*, "Hontanar", 68 (2004), p. 4.

11 Marosa Di Giorgio, "Quarta di copertina", *La falena*, Montevideo, Arca, 1987.

gada, se repliega para dar paso a las verdaderas dueñas de la secuencia. Sin embargo, no siempre sucede así, y la historia que se cuenta, reducida a lo imprescindible, fraccionada, triturada, continuamente interrumpida, vuelve por sus fueros, como si hubiera estado allí esperando el momento de su reivindicación, y remata en desenlaces inesperados lo que ya podía considerarse un poema<sup>12</sup>.

Per contrasto, tutta la sua opera conserva una evidente omogeneità al di là di segmenti cronologici legati alla sua biografia: "La obra de Marosa Di Giorgio es de las que no se modifica a lo largo de los años, y esta unidad esencial de todo lo que ella escribe aparece como una garantía insoslayable de su autenticidad"<sup>13</sup>.

Potremmo solo aggiungere che, letta dia-cronicamente, la sua opera costituisce una vorticiosa ricerca della dicibilità del caos del creato, reso intellegibile dalle parole di Marosa, a volte in microracconti autonomi (come *Historial de las violetas*, 1965) o legati da un sottile ma persistente filo rosso (come *Diamelas a Clementina*, dedicato a sua madre), altre volte in vorticosi poemi in prosa come in *Humo*:

Deja tu comarca entre las fieras y los lirios. Y ven a mí esta noche oh, mi amado, monstruo de almíbar, novio de tulipán, asesino de hojas dulces. Así, aquella noche lo clamaba yo, de portal en portal, junto a la pared pálida como un hueso, todo llena de un miedo irrisado y de un oscuro amor. [...] ¡Oh, mi amor! -lo clamaba yo, de puerta en puerta, de muro en muro- perdí mis trenzas, estoy desnuda, se cayó el sándalo de los medallones, la luna paró sobre las chimeneas su trineo de coral. Y no vienes, hombre, rosa, crimen, corazón. Voy a quebrar las almendras, a comer alabastro amargo. Voy a matar los panales. Me has hecho imaginar inútilmente tus médulas de sándalo, tu corazón de fuego<sup>14</sup>.

Al di là della in questo caso infruttuosa *querelle* sui generi di appartenenza, una specificità tematica - non voglio e non posso parlare di contenuto - attraversa tutta la sua produzione rendendola unica e inimitabile: nelle sue opere, quinta essenza di una scrittura profondamente autobiografica ma depurata di ogni aneddotta riduttrice, si impone un panteismo che considera il principio divino come non separato dal mondo umano, ve-

12 Wilfredo Penco, *Prólogo*, in Marosa Di Giorgio, *Clavel y Tenebrario*, Montevideo, Arca, 1979, pp.7-11.

13 Jorge Albistur, *Una casi dócil maravilla*, "La Semana", 17 maggio 1985, pp. 5-6, p. 5.

14 "Humo fue publicado en 1955; como *Poemas*, se trata de una edición de autor, aunque en este caso lleva el pie de la Imprenta Dalton Hnos. SRL., de Santa Fe, Argentina". In M. Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, cit., pp. 34 e 46-47.

getale, animale, e che si esprime sensorialmente e sinesteticamente nella parola poetica. Sogno, realtà o dormiveglia, non importa; nell'inconscio della scrittrice questi luoghi e tempi dell'Io coincidono, ora come rasserenante lasciarsi assorbire dalla natura, ora come caduta in un abisso che la fa sentire estranea.

È in un testo dei primordi rimasto in ombra fino ad ora, che ritroviamo compiutamente un autoritratto di Marosa che bene esplicita il suo rapporto con il creato, nella sua accezione più inclusiva:

los seres que vivieron conmigo aquellos años - digo abuelos, padres, tía, prima, hermana, algunos ya muertos, pero, no muertos - se me mostraron siempre silenciosos e irisados. Me amaban entrañablemente y les amé -o les amé con locura. Y recuerdo también a los animales que colaboraron con nuestras vidas, que abrían cerca de nosotros, sus caras santas, sus ojos bonísimos, y aunque de ellos no resten ni los huesos, segura soy de reencontrarlos alguna vez. Por aquel entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad. Como yo era una niña, él venía a mí alegremente; jamás se me mostró austero. A veces, hasta se disfrazaba de amapola, se ponía una bonita máscara rosada, o de venado y usaba dominó velludo y color oro. Por entonces, Él me dijo que mi único destino era escribir poemas. Y yo le escuché sencillamente, sintiendo que iba a obedecerle<sup>15</sup>.

E così sarà fino alle ore finali quando, sentendosi ancora e sempre parte di un tutto, parlando con l'amico Leonardo Garet a Montevideo, fa riferimento al ritorno, che già sapeva impossibile, a Salto: "Quizás vaya convertida en mariposa". E così hanno voluto ricordarla gli amici di Salto, ponendo una lapide sulla sua tomba:

Marosa Di Giorgio Medici  
desde el 17 de agosto de 2004  
contempla el mundo  
convertida en mariposa.

In 50 anni di scrittura poetica - le prime composizioni sono databili Salto, 1953 - non si è mai tradita, non si è mai allontanata da un flusso di parole apparentemente caotico che invece racconta puntigliosamente, con dettagli precisi e sempre sottilmente concatenati, le sue visioni e il suo essere parte di quel creato. Neanche le sue composizioni narrative "erotiche" (*Misales* del 1993, *Camino de las pedrerías* del 1997, *Reina Amelia* del 1999<sup>16</sup>) rompono questa armonia: "De

15 M. Di Giorgio, *Señales mías*, in *Los papeles salvajes*, cit., p.9.

16 In *Misales* (1993) si può intravedere il punto di inizio di questo iter, con l'uso diretto di termini sessuali corredate a volte da descrizioni puntuali, anche se sempre inseriti in un contesto che non permette nessu-

niña viví en el campo y vi acoplarse a los animales. Me llamaba la atención el apasionamiento de las gatas, que tienen normalmente una expresión tan impasible y lejana. Y noté volar moscas ensambladas. Yo veía sin morbosidad alguna. Como un ángel que observase las cosas del tiempo y de la tierra. Ahora, esos recuerdos me sirven para la escritura erótica que estoy haciendo"<sup>17</sup>. Senza nessun intento blasfemo, anche la Vergine entra nelle sue immagini erotiche: "alrededor de los 8 o 9 años [...] la Virgen me hipnotizó de algún modo, con su belleza, su manto azul y escribí para la Virgen. Eso de muy niña y después fue evolucionando como una cosa más abarcadora y desembocó en los poemas eróticos de ahora"<sup>18</sup>.

Ma procediamo con ordine, ordine necessario per un lettore che disconosce il mondo di Marosa, ma che Marosa considererebbe di certo riduttivo e incomodo.

Angel Rama include Marosa Di Giorgio nell'ormai canonico *Aquí. Cien años de raros* (1966) con il racconto *La guerra de los huertos*, insieme a mostri sacri della letteratura uruguayana non-realista come Lautréamont, Horacio Quiroga e Felisberto Hernández<sup>19</sup>. E recentemente è stata inserita nella antologia *Medusario*, di Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí, una delle più importanti sillogi realizzate nel XX secolo, con numerose edizioni nei paesi di lingua spagnola (México nel 1996, Buenos Aires nel 2011, Santiago de Chile nel 2016), con un prologo di Roberto Echavarren, che definisce questa selezione poetica una vetrina di poesia neobarocca, una

na identificazione o lettura di tipo "realista" o "porno-grafica": 35 racconti in cui le immagini erotiche spingono ora verso la sfera mistica, ora verso il mostruoso. Lo stesso si può dire dei racconti erotici *Camino de las pedrerías* (1997) dove l'umano sfuma nel mondo animale, e del romanzo *Reina Amelia* (1999), l'iniziazione e la vita sessuale delle *niñas señoras di Yla* (città-mondo del tutto autonoma e autosufficiente) che vivono tra la scuola - regno dell'infanzia e del pudore - e il bosco - regno della natura orgiastica dove nulla è impossibile.

17 In L. Garet, *El milagro incesante*, cit., p. 18

18 Ibid., p. 30.

19 Nota biografica che accompagna il testo: "Marosa Di Giorgio constituye una de las revelaciones poéticas, recientes, insólitas" (Angel Rama, *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966, p.97). Assurdamente non compare, invece, nei due volumi *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, che raccolgono 21 ritratti di "Mujeres que escriben, mujeres que pintan, mujeres que actúan, mujeres que bailan, mujeres que mandan, que conspiran, que aman... que sueñan... que escandalizan..." (Blanca Rodríguez, *Prólogo*, in AA.VV., *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo, Alfaguara, 1997, p.9), mentre è inclusa in *Escritoras uruguayas: una antología crítica*, di Renée Scott, Montevideo, Trilce, 2002, pp. 91-94.

reazione tanto contro la avanguardia come contro ogni tipo di colloquialismo.

Sin dal 1960 era iniziata la lunga serie di importanti riconoscimenti: Premio del *Ministerio de Instrucción Pública* di poesia edita, con *Magnolia* (1960); nel 1979 viene inclusa nel *Diccionario* della casa editrice Planeta; nel 1980 riceve il Primo Premio del *Ministerio de Educación y Cultura* e nel 1981 il *Premio della Intendencia Municipal* di Montevideo. Nello stesso anno le viene dedicato un esteso reportage di Ramón Mérica nel giornale "El Día", edizione sia di Montevideo che di Buenos Aires, con un inserto con diciassette poesie inedite; con *Los papeles salvajes*, che raccoglie la sua produzione poetica, nel 2001 ottiene il Premio al Festival *Poesía de Medellín*, uno dei concorsi più importanti per gli scrittori di lingua spagnola. Negli anni seguenti è stata invitata in Cile, Messico, Colombia, Argentina, Brasile e Stati Uniti e nel 1993 ha vissuto alcuni mesi a Saint-Nazaire, invitata nella *Casa del Escritor Extranjero*. Nel 1980 ebbe il pensionamento anticipato per meriti artistici e fu nominata membro dell'*Academia Uruguaya de Letras*.

Ma il riconoscimento che le ha regalato le emozioni più forti è stato, alla prima edizione, il *Premio Fraternidad* assegnato dalla B'nai B'rith dell'Uruguay, una delle più grandi e antiche organizzazioni di solidarietà e protezione del popolo ebreo, consistente in un viaggio a Israele e, a scelta, in un paese europeo: Marosa naturalmente, ha scelto l'Italia. Anni dopo, avrebbe ricordato quel viaggio come un profondo e a lungo desiderato ritorno alle radici:

Cuando iba en tren camino de Toscana, ya por la campiña toscana, mi corazón repicaba y doblaba digo con alegría y con tristeza. De allí vinieron al Uruguay a América, al Uruguay al Salto, mi abuelo materno, y mi padre, y tantos otros familiares, y tantos otros italianos. Yo miraba con mil ojos; todo me parecía sagrado y creía que iba a divisar a la abuela Marianna o al abuelo Domenico, avistando sus rebaños, al borde de la antigua casa familiar de piedra. Llegué medio llorando a Florencia, Firenze, la bella. Era la hija remota que torna a la más profunda casa. Esa misma tarde, por obra y gracia del pintor uruguayo, ahora dedicado al cine Roberto Aguerre, que vive con su familia en lo alto de Firenze, partí en coche, rumbo a Carrara, a Pontremoli, a Bagnone, a Lusana, Lusana, el nido de piedra donde nació papá. Una de las primeras palabras que oí en mi vida: Lusana. Y ¡cómo se escondió!

Fue necesario cruzar la tarde de lluvia, montañas embrujadas, un país casi irreal, para dar con aquel promontorio, donde las casas, tal vez, ocho no más, y la iglesia, están enlazadas e inmóviles a través de los siglos<sup>20</sup>.

20 M. Di Giorgio, *Pasajes de un Memorial al Abuelo Toscano Eugenio Medici*, in *Escritores salteños*, n. 11, 2006, ultimo testo scritto dalla autrice (ora in *Los*

Nostalgia di mondi perduti e lontani, che spesso si sovrappongono a un quotidiano anch'esso sempre pieno di inseparabili *alegría y tristeza*, sempre presenti quando Marosa evoca i nonni, i genitori, l'Italia.

Quasi tutti i suoi libri sono dedicati ai genitori e altri familiari, come un ponte sempre teso per ricongiungere tempi e luoghi distanti: "Siempre me sentí italiana y sudamericana, a la vez. El lugar donde transcurrieron mis primeros trece años, parecía un trasplante de Toscana. Todos habían venido de allá y se conocían; eran vecinos allá y hablaban, claro está, en italiano; y fundaron las maravillosas quintas de naranjas, las quintas negras y de oro"<sup>21</sup>; "Las raíces de estas cosas son un tanto insondables, siempre. Yo veo un paisaje, una campiña de Toscana, al pie y en la ladera de los montes Apuanes. Veo a Lusana, el sitio de Pedro, mi padre. *Membrillo de Lusana* nombré a mi último libro"<sup>22</sup>.

La madre è ricordo continuo, ma frammentario, spesso tra sogno e veglia, e sempre con un angolo oscuro, misterioso. Come in *Diamelas*<sup>23</sup>:

No jugabas con nadie, ni con los dioses ni conmigo. / Yo te veía absorta, inmóvil. Y hermosísima. / [...] / Te vi tomar té... eso. Mientras ponías un ribete de humo a tus negros ojos y mimabas la cara con almendras. / Entre nosotras pasaron las glorias, las desdichas, (sobre todo), / la luz del mundo. Y la infinita luz. / Tú me mirabas, quieta, triste, tomando té. / O te bañabas con almendra [...] A estos dos seres que viajaron desde lo hondo del universo, a juntarse y a crearme, Pedro y Clementina -Clementina, Pedro, ahora aparentemente no visibles, dejo el pimpollo sacro de la rosanieve. Dejo la rosa roja de la resurrección sombría [...] Mamá, quisiera darte eso que deseabas tanto. Y no sé bien qué era. Y se te iba siempre como un cristal de color turquesa en vuelo al horizonte<sup>24</sup>.

*papeles salvajes*, cit., pp. 645-652, p. 646). Il corsivo è mio.

21 Intervista di José Luis Guarino, "El Pueblo", novembre 1990.

22 Intervista di Roberto Mascaró, "El País Cultural", 195, 30 luglio 1993.

23 Negli anni '90 scrive soprattutto in prosa, racconti e romanzi: *Misales* (1993), *Camino de las pedreras* (1997), *Reina Amelia* (1999), *Rosa mistica* (2003), *La flor de lis* (2004), mentre *Diamelas a Clementina Medici* (2000), dedicato alla madre, si riallaccia alla produzione precedente, folgoranti prose poetiche, frammenti elegiaci.

24 M. Di Giorgio, *Diamelas a Clementina*, in *Los papeles salvajes*, cit., pp. 587 e 589. Nota del curatore: "Los poemas de *Diamelas a Clementina Médici* -a excepción de catorce publicados en el "Dossier Marosa Di Giorgio" en "Diario de Poesía", n° 34, Buenos Aires, 1995 - aparecieron por primera vez en el tomo II de la tercera edición de *Los papeles salvajes*, [...]; prólogo de

Inevitabilmente, Marosa partecipa di questa irrealtà e nebulosità materna:

Me sentí atraída por las hojas. Busqué refugio en ellas. Que rápidamente, tendieron el lazo; se adueñaron, me tragaron, empezaron a comerme despacio y con furia [...]. Algunas hojas se ensanchaban para ocultar lo que estaban haciendo. Mi pequeña alma flotó por ahí. Cuando volvió mi madre no se daba cuenta, me llamó, clamó. Pasó al lado de la planta, que estaba quieta, con sus hojas anchas. Y no veía dentro de la planta, un ramo de leves huesos, un montón de sangre<sup>25</sup>.

Il padre invece costituisce un punto fermo, concreto, forse l'unico, non c'è spazio per il *desarraigo* e il sentimento della nostalgia tipici della figura storica e letteraria dell'immigrato. Nell'esprimere, quando non si impone una identificazione metafisica, la inconciliabilità dell'IO con la realtà circostante, la lontana Italia e la figura paterna sembrano offrirle sicurezza, sembrano costituire l'ultima possibilità di *arraigo*. La intermittenza della presenza paterna non squilibra questa sicurezza, che si oppone alla propria immagine in incessante ricerca di un rifugio, di una via di fuga, dell'annullamento di se stessa nella natura: "Recuerdo tu figura cruzando por la chacra, cruzando por la tarde, silueta de italiano, traje flamante, sombrero «pajilla». La cara de Toscana - ojos con luz verde - bella como ninguna. Y discreta. Papá"<sup>26</sup>. Nei suoi racconti di sogni e di infanzia sempre compare lui, "el rostro de un buen mozo de unos 40 años, bigote negro, ojos que hicieron, creo, parpadear a mi madre"<sup>27</sup>.

La fine della innocenza, e della infanzia non può non coincidere con la morte del padre<sup>28</sup>:

Papá está enfermo: Pido ayuda a mi hermana, a mi madre, mas ellas sonríen, y quedan impasibles. Papá dice: Siento un dolor muy grande. Huyo, porque en la puerta de la calle, veo visitas [...]. Corro, entro en una habitación, y hay dos o tres parejas copulando, y un joven desnudo

Silvio Mattoni. En esa ocasión, la autora decidió publicar una versión reducida del libro, dejando afuera más de cincuenta poemas que ahora se restituyen, intercalados según el orden que figura en el original manuscrito. En 2001 *Diamelas...* recibió el primer premio del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay" (p. 584).

25 M. Di Giorgio, *La falena*, cit., p. 180.

26 Ibid., p. 183.

27 Ibid., p. 256.

28 Può essere illuminante ricordare un dato biografico: la morte del padre obbligò la famiglia a vendere la *chacra* e a vivere in città, a Salto, chiudendo la tappa dell'infanzia e della vita a contatto della natura.

hace guardia. Digo: ¡Mi Dios! ¿Qué es? ¡Yo no vi nada! ¿Cómo puede suceder esto, una cosa así en el mundo? Salgo al corredor, quiero esconderme, ayudar a mi padre, mas las visitas ya avanzaron y me descubren y me nombran; yo me arrollo al pie de una puerta, para que no me localicen por los vidrios<sup>29</sup>.

Sempre, alla ricerca di un riparo, di quel creato indistinto in cui nascondersi - e in cui riconoscersi: "Y crecí en la zona de San Antonio, en Salto. Chacras, huertas, granjas fundadas por italianos. Pero las raíces repito, son insondables. Habría que ir hasta la burbuja de donde saltó el universo, a la voluntad de Dios"<sup>30</sup>.

Ed è in questo territorio, in questa "burbuja" senza ulteriori distinguo tra fantastico, "real maravilloso", utopico / distopico, fantasy, ecc., che ci dobbiamo muovere perché sono questi il territorio e la modalità di scrittura scelti da Marosa, spaziando senza fratture, in un continuum questo sì utopico, tra metamorfosi, animismo, annullamento di limiti corporali e psicologici tra essere umano, animale, natura, tra exteriorità e interiorità, tra bene e male, sublime e orribile... come *El jardín de las delicias* di Bosch dove convivono l'eterogeneo e il dissimile in una armonia in altro modo indescrivibile: nostalgia dell'indistinto infantile o utopia del *más allá*?

Si può essere - "estar" e non "ser" - *segura y asustada* contemporaneamente, come nel suo primo giorno al liceo di Salto: "El mundo ya estaba para mí en contra y yo estaba *segura y asustada*. Había ramos de naranjas, y pomelos, y ramos de limones. Las frutas no se veían sueltas, abundantes, sino atadas. Los amos de las huertas estarían festejando alguna cosa. Ellos también eran *enemigos; se sonrieron*. [...] me puse la pequeña máscara liceal"<sup>31</sup>.

Una maschera che le permetterà di vedere, anche dopo la maturità, un mondo proprio, fatto anche di *enemigos [que] se sonrieron*, o di magie operate dalla madre: "Mirada desde lejos, tu vajilla era chiquita, de muñecas. En aquellas cacerolitas picabas ají y papas del tamaño de unos pimpollos de rosa. ¿Y con eso alimentabas a los cuatro?! / Por la ventana caminaba el sol, y un día se te cayó en la olla. Hirvió hasta quedar ógido, y blanco y brillante como un huevo. / Ibas por los dormitorios mostrándolo: - ¡Cociné al sol!! Y tenías una sonrisa pícara y un poco espantada. / \*\*\* / Mamá, hoy te recuerdo hirviendo agua para lavarnos los ojos. Eras Santa Lucía. Como si tuvieras nuestros ojos en un plato. Los abrillantabas y nos los ponías en el rostro de nuevo. / Se veía entonces, ¡el mun-

29 M. Di Giorgio, *La falena*, cit., pp. 257-258.

30 Intervista di R. Mascaró, "El País Cultural", cit.

31 M. Di Giorgio, *Cumbres Borrascosas*, in *Los papeles salvajes*, cit., pp.327-342, p. 338. Il corsivo è mio.

do tan hermoso! con muchas rosas, / una paloma blanca. / E íbamos así a la escuela para que otros niños vieran también / esos brillantes ojos”<sup>32</sup>.

Marosa Di Giorgio, come tutti i “fuori luogo” o “fuori classe”, non ha “fatto scuola”, non ha avuto seguaci, imitatori, allievi...<sup>33</sup>

Ma una traccia la possiamo rin-tracciare in Ana Laura Lissardy, non solo per le comuni origini italiane ma per un percorso artistico simile, anche se in senso contrario: dopo un lungo rodaggio di scrittura sia creativa che giornalistica ma anche di studi, analisi e autoanalisi, la giovane Ana Laura, che aveva iniziato con una prosa narrativa che, seppur iporealista, narrava una storia e un percorso verso un finale inaspettato ma verosimile - *Amarillo* -, è approdata a una poesia in qualche modo *marosiana*, visionaria, di creazione di un mondo informale, senza limiti o barriere.

Ma, anche in questo caso, andiamo con ordine...

Un viaggio di ritorno alle origini significativo - il Friuli dei nonni materni - lo ha compiuto anche Ana Laura Lissardy: qui la spinta al viaggio fu il risultato di una felice coincidenza tra un desiderio sempre presente e un difficile momento lavorativo<sup>34</sup>, ma la scelta della destinazione

32 M. Di Giorgio, *Diamelas*, cit., p. 620.

33 Uruguay può comunque contare su un buon numero di scrittrici “raras”, fuori da ogni scuola o canone, da Delmira Agustini a Susana Soca a Armonía Somers...

34 In alcune lettere del 2013 (in italiano) e del 2025 (in spagnolo), quasi un racconto distopico, mi ha raccontato la sua odissea: “Sono emigrata perché lavorando nel giornale [“El Observador”] non potevo studiare (lavoravo anche 12 ore al giorno) [...] Pensavo [...] di venire in Italia a studiare un giorno. Il problema era che non avevo i soldi per venire e non riuscivo neanche a risparmiare [...]. Con la crisi economica di 2001-2002 la situazione nel giornale si complicò, licenziarono gente e, a chi come a me non avevano licenziato, le abbassarono il salario (a tutti indiscriminatamente). [...] In Uruguay c’è una legge per la quale se ti abbassano il salario tu puoi arguire di sentirti licenziato e devono per forza pagarti il licenziamento. Io mi sono appoggiata a questa legge, ho detto che mi sentivo licenziata indirettamente e hanno dovuto pagarmi per gli anni che avevo lavorato lì. Con quei soldi (che in realtà era un biglietto di aereo perché il giornale entrava in crisi economica e, invece di darmi tutto in contanti, hanno ottenuto come scambio con pubblicità con una compagnia aerea un biglietto per l’Italia; così mi hanno dato il biglietto e un po’ di soldi) sono venuta in Italia”. Si iscrive alla Facoltà di Lettere dell’Università di Udine: “Toda la experiencia italiana fue fundamental en mi formación, pero no hablo solo de lo formal de las universidades, sino de esto otro, de la vida de todos los días, de estos trabajos, de salirse de una burbuja, de la sencillez y el orgullo y la dignidad. [...] Y después toda otra parte de mi formación emocional fue mi familia de Italia, los parientes de mis nonnos en Lestans. [...]

ne, senza dubbio, ancora una volta è condizionata fortemente dai legami ancestrali:

Sono di origine non solo italiana ma friulana. I miei nonni materni erano di Lestans, un piccolo paese vicino a Spilimbergo, nella provincia di Pordenone. Come miei genitori lavoravano tutto il giorno, io sono in parte cresciuta dai miei nonni italiani ed ero molto attaccata a loro. Così, 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<sup>35</sup>.

Questa doppia nostalgia conferma quanto scritto da Mario Benedetti a proposito dell’esilio e del *desexilio* - forma estrema della emigrazione: il “ritorno” non è mai possibile, il sentimento della nostalgia cambia di oggetto ma non si esaurisce, si è destinati ad essere spaesati - senza paese, alla lettera - per sempre. Questo disagio Ana Laura Lissardy lo esprime artisticamente solo in modo indiretto, con una scrittura frammentaria che di volta in volta si adegua al contesto, al genere, al tema specifico.

Sin da giovanissima ha alternato l’attività giornalistica, collaborando con riviste e giornali di Uruguay, Spagna, Colombia, Inghilterra, Stati Uniti, Germania, Perù e Italia, l’attività docente in vari *Talleres de Escritura* a Montevideo e a Punta del Este, e recentemente in modalità virtuale anche all’estero, e la scrittura creativa.

Ha pubblicato il suo unico romanzo, *Amarillo*, nel 2006, e poi numerosi libri di giornalismo narrativo (*Vamos que vamos. Un equipo, un país*, 2011, *Contra viento y marea. Historias*

No solo por el afecto que me daban (pasaba fiestas con ellos, fines de semana, a veces me iba semanas enteras a Lestans), sino porque conocí la dignidad de la sencillez o la sencillez de la dignidad, la misma de mis nonnos”. Poi, il Master in “Scrittura e produzione per la *fiction* e il cinema” presso la Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e “la práctica final del master en una productora española que, cuando terminó la práctica me contrató. Así que empecé a trabajar en cine en España”. Questo non le permetteva però di scrivere, di terminare un romanzo, e decise di vivere sei mesi d’estate in Italia lavorando in un bar e sei mesi in Uruguay per scrivere. Lo fece per un solo anno perché nel 2009, già pronta per tornare in Italia, “me mandó llamar la entonces cónsul de Italia en Uruguay, Gaia Danese” invitandola a “abrir una oficina de prensa para las actividades culturales”: così rimase in Uruguay.

35 Lettera a me diretta, 2013.

de conquistas imposibles<sup>36</sup>, 2014), libri collettivi di cronache latinoamericane (*Hacer la América*, Argentina, 2014, *Más allá de víctimas y culpables*, Colombia, 2008); ancora, la raccolta di racconti con altri scrittori uruguaiani *Cuento contigo para vivir la lectura* (2015) e il romanzo per adolescenti *Ser Luis* (2015). Poi, per alcuni anni il silenzio e, finalmente, la svolta verso la poesia.

Scritto in spagnolo e pubblicato in Messico nel 2006, *Amarillo* è il suo unico romanzo, presentato alla Feria Internacional del libro de Guadalajara da Paco Ignacio Taibo II. Qui la frammentarietà è data da una molteplicità di focalizzazioni che la voce narrante gestisce magistralmente e con parsimonia di indizi, per cui la virata centrale ben costruita svela al lettore i sottili rapporti relazionali tra i personaggi, solo apparentemente estranei l'uno all'altro, che vagano appena riconoscibili nella nebbia della inconsistenza alla ricerca di una ragione, una spinta, un amore...:

Apretó la mano derecha con todas sus fuerzas, hasta que el puño tembló por la rigidez. Y entonces 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. Dejarse llevar por el torrente con los ojos vendados, a ciegas. 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. Únicamente 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<sup>37</sup>.

Finalmente, dopo aver toccato il fondo, colui che si rivelerà solo alla fine protagonista, trova la salvezza nella scrittura, o, semplicemente, ci conferma che sino ad ora siamo stati nel puro mondo della *ficción*: “Soy Rafael [...] Acabo de

36 Come epigrafe, versi di Fabrizio De André: “Un hombre sin utopía, sin sueño o sin ideales, es decir, sin pasión, sin impulso, sería un monstruoso animal hecho simplemente de instinto y de raciocinio; una especie de jabalí graduado en matemática pura”.

37 Ana Laura Lissardy, *Amarillo*, Ciudad de México, Grupo Editorial Cenzontle, 2006, pp. 73-82.

terminarla. Setenta mil caracteres. Te la llevo esta tarde... Perfecto. Nos vemos, chau”<sup>38</sup>.

Sarebbe fin troppo facile e banale vedere in questo vagare dei personaggi una metafora della vicenda migratoria giacché nessun indizio lascia trapelare questa identificazione. La stessa atmosfera - condizione esistenziale riconducibile più o meno direttamente alla condizione migrante? - si respira anche in un racconto, *Turn on*, scritto in italiano<sup>39</sup>, 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 condensate tipicità e tipologie della “normalità”, una normalità che appare assurda appena ti sposti di qualche migliaio di km - 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 casuale, le azioni minimaliste che si susseguono uguali e sempre diverse esaltano la dimensione della diversità rinunciando a qualsiasi pretesa di globalità e omogeneità: anche qui, assenza totale di qualsiasi indizio di sentimento o spaesamento collegati a una situazione migrante concreta, e viceversa coincidenza assoluta di essere e stare.

Il grande successo dell'ultimo libro di questa prima tappa “narrativa”, *Ser Luis* (un *ente de ficción* intervista e intreccia la sua vita con quella del campione del calcio uruguaiano Luis Suárez) le ha imposto un momento di riflessione:

me di cuenta de que estaba escribiendo por el reconocimiento y había perdido ese impulso creador que me hacía escribir de niña. Me prometí no publicar más ni periodismo ni libros hasta no volver a encontrar eso de la infancia. Y así lo hice, rechazando propuestas de libros incluso. Por cinco años escribí solo para mí y, después de cinco años, en 2020, empezaron a aparecer versos y la poesía de mi infancia. Desde entonces solo escribo poesía (además de algún ensayo o crítica cinematográfica o literaria que me han encargado). Encontré en la poesía mi lugar, pero hoy sé que mi poesía tiene las características que tiene porque antes pasé por todos esos lugares de la narrativa, las historias de vida, el periodismo<sup>40</sup>.

Del 2023 è il primo frutto complesso e corposo di questo lungo processo, la raccolta poetica *Agua*; sue poesie sono pubblicate in rinomate riviste latinoamericane, tra cui la cilena “Altazor”, sono di prossima pubblicazione due nuovi libri

38 Ibid., p. 83.

39 L'autrice ricorda che è stato pubblicato nella rivista friulana “Il Friuli”. Io ne ho copia dattiloscritta.

40 Lettera del marzo 2025.

di poesia, “uno a giugno in Spagna e Cile (e sarà disponibile in tutto il mondo) che presenterò a Madrid e Barcelona a settembre, e l’altro esce nella seconda metà dell’anno in Cile con un’altra casa editrice”<sup>41</sup>.

In *Agua* troviamo poesie rarefatte, molto lontane dal narrativismo e dal prosaismo oggi in voga, che rinviano, anche qui, a una costante ricerca di autodefinizione attraverso proficue e suggestive contraddizioni:

Necesito romperme antes de la luz del día. / Patear las estacas del palafito, / venirme abajo, / ser barro diluyéndome en el río. / Pero soy piedra que se hunde, / no se rompe. / Cuarzo, sílice, / grano de arena, / y esa fortaleza es todo lo que me derrumba<sup>42</sup>.

Si tratta di una serie di poemi “a catena”, con rinvii intratestuali e un processo graduale verso la rarefazione, potremmo osare dicendo verso la identificazione della voce poetica con l’acqua stessa, in quell’ideale panteismo così caro a Marosa.

L’inizio ci invita a essere spettatori di una scena realista, concreta e ingannevolmente prosaica: una donna seduta al bar sulla sponda di un fiume riflette su una parola dettata durante una visita dal medico, relativa a un suo possibile tumore. Ben presto, come il fiume, le sue parole, ora fluide ora burrascose, incominciano a scorrere libere dalle strettoie del prosaismo mentre lo scenario concreto dell’incipit inizia a sfumare e la prosa piana e realista di quei frammenti declina verso versi di varia estensione, visionari e allucinati, anche se di tanto in tanto come un memorandum versi “pacificati” e prosaici ci invitano a ritornare alla concretezza della scena iniziale: “Estoy condenada a vivir como la que se sienta / en una cafetería y no recuerda nada”<sup>43</sup>.

Nel testo svaniscono limiti cronologici e geografici, ora Ana è bambina e si trova nel deserto di Atacama, sempre in un contraddittorio intreccio: “Tengo cinco años y pronto / empezaré a recordar. / Pronto, empezaré a olvidar. / Y solo seré hebras enredadas”<sup>44</sup>.

Indietro nel tempo, alla ricerca forse dell’Eden perduto o dello stato prenatale indistinto, portando con sé una goccia d’acqua, forse l’ultima, l’unica che può germogliare nel deserto e ridare la vita.

L’acqua, spesso presente nei suoi testi, non è solo simbolo poetico, diafana e pura: è portatrice di vita ma anche di morte, come in un recente

articolo in cui è alveo che ci protegge o ci sovrappone, intreccia paure infantili e orrori della storia, è nascita e morte:

Río Marañón, Perú. / El vientre materno. / Mujeres kukama miran el agua ennegrecida. / Miran esa mancha negra de petróleo. Y saben que ahora vendrán epidemias, peces muertos, hambre.

Huérfanos de agua. / \*\*\* / Por muchos años nadé sin sumergir la cabeza en el agua por miedo -ahora lo sé- a volver a casa. El terror de lo que hemos perdido<sup>45</sup>.

Anche in un articolo-denuncia, di chiaro spirito ecologista, Ana Lissardy non rinuncia a una possente prosa poetica e a sentirsi parte di quel mondo sull’orlo dell’abisso per il quale, forse, una goccia d’acqua o una parola poetica hanno ancora il potere di dare la vita e allontanare il buio dell’abisso e del nulla.

41 Ivi.

42 Ana Lissardy, *Agua*, Montevideo, Versolari Ediciones, 2023, p. 34, edizione curatissima con quarta di copertina scritta da Raúl Zurita.

43 Ibid., p. 21.

44 Ibid., p. 24.

45 Ana Lissardy, La última orilla, “Revista Humboldt”, 2024, <https://www.goethe.de/prj/hum/es/dos/was/25939120.html>.

Maria Gabriella Dionisi

## NOEMÍ FERRARI DE NAGY<sup>1</sup>, UN PONTE TRA ITALIA E PARAGUAY



### 1. VOCI ITALIANE NELLA TERRA DEI GUARANÍ<sup>2</sup>

I dati Istat relativi al bilancio demografico della popolazione italiana all'estero, aggiornati al 2022, attestano che in Paraguay - un paese storicamente e geograficamente tagliato fuori dalle rotte più battute dell'America Latina - il numero dei nostri connazionali è di 13.020 unità, ma i discendenti diretti e indiretti sono 300.000. Tali cifre, ad oggi più o meno inalterate, appaiono esigue comparate con quelle esponenziali delle nazioni immediatamente limitrofe; tuttavia, i risultati ottenuti nei vari campi del sapere dagli italiani fin

1 Nel corso del lavoro utilizzeremo l'antroponimo spagnolizzato, essendo il più ricorrente, pur esistendo articoli in cui si firma Noemí Nagy, Noemi Ferrari o Noemi Ferrari Nagy.

2 La prima a riunire dati sui nostri connazionali è stata Josefina Plá, di cui parleremo più avanti. Il lavoro (incompleto) è rimasto inedito fino a 2015, quando è stato dato alle stampe dalla casa editrice Servilibro con il titolo *Italianos en el Paraguay*. Sul tema sono stati stampati anche due repertori promossi dall'Ambasciata italiana: *El bosque de la memoria. La comunidad italiana en el Paraguay* (Asunción, Artes Gráficas Esmeralda S.R.L., 1993), una sorta di catalogo della mostra fotografica organizzata del 1990; e *Gli italiani in Paraguay* di Jorge Rubiani del 2011. Odoardo Bussini e Riccardo Torresi nel numero del primo semestre del 2010 della rivista "Altretalie" hanno pubblicato *L'emigrazione italiana in Paraguay: una piccola ma significativa presenza* (pp. 110-139). In seguito, Eduardo Ammatuna, di origine scilitanica, ha pubblicato un corposo *Compendio de la inmigración italiana* (Asunción, Arandurá editorial, 2018) in edizione bilingue spagnolo/italiano, diviso in parti in cui ha riunito dati, documenti, testimonianze di vita e ha ricostruito alcune storie familiari. A questo ha aggiunto altri studi più dettagliati, tutti scaricabili in <https://italiaparatos.com>. All'argomento ha dedicato anche un romanzo *Del sur al sur. Del Mediterraneo al Mediterraneo* (Asunción, Arandurá editorial, 2006), in cui racconta la storia di sofferenza e sradicamento di chi, alla fine dell'800 aveva attraversato il mare in cerca di fortuna per ritrovarsi in una terra ugualmente afflitta da problemi ancestrali.

dal primo arrivo nel XVIII secolo<sup>3</sup> e proseguiti a ritmo lento ma costante in quelli successivi<sup>4</sup> ci inducono ad alcune riflessioni sulla loro presenza.

Questa divenne più incisiva a partire dagli anni '70 dell'800, con la fine della Guerra de la Triple Alianza combattuta contro Argentina, Uruguay e Brasile, per l'impellente necessità di ricostruire materialmente e moralmente una società annihilata dalla sconfitta. In risposta alla richiesta di investimenti e manodopera specializzata straniera - attraverso un programma governativo di immigrazione sintetizzato in una legge promulgata *ad hoc* a sostegno di quanti volessero fondare colonie - giunsero isolatamente o in piccoli gruppi emigranti provenienti da varie regioni della Penisola<sup>5</sup>. I primi arrivati - a giudicare da quanto nel 1907 affermava Ettore Gazzaniga, allora incaricato d'affari in Paraguay - erano stati soprattutto "operai manuali, di limitata cultura, se non del tutto analfabeti" che, "dimenticato perfino il proprio dialetto, appresero

3 Il momento iniziale della penetrazione dell'elemento italico nella zona risale al periodo gesuitico, attraverso l'attività dei Padri gesuiti Angelo Camillo Pietrigrassa, Giuseppe Bressanelli e Giovan Battista Primoli che lavorarono come architetti e scultori nelle *Reducciones*. Nello stesso campo operarono nella seconda metà del secolo XIX Alessandro Ravizza e Andrea Antonini che hanno lasciato la loro chiara impronta in edifici e monumenti della capitale.

4 I dati demografici ufficiali relativi ai vari secoli sono frammentari e spesso presentano enormi discrepanze con i rapporti consolari perché buona parte degli archivi furono distrutti nel corso della guerra della *Triple Alianza* e durante le numerose rivoluzioni interne che hanno scosso il Paese per decenni. Nel censimento del 1846 erano gli stranieri più numerosi ad Asunción. Le stime indicano in circa 3.000 gli italiani alla fine del 1881, 7.000 nel 1901, 9.000 nel 1911 e 5.211 nel 1924.

5 Inizialmente provenivano dal Veneto e dal Piemonte; poi dal Mezzogiorno, soprattutto dalla Sicilia.

lo spagnolo e il guaraní<sup>6</sup> senza diffondere in alcun modo il pensiero italiano. Quelli che li seguirono presentavano caratteristiche assolutamente diverse. Infatti, col sopraggiungere

di vari provetti commercianti ed industriali, medici, ingegneri, agrimensori, farmacisti ed altri professionisti che, per le migliori condizioni economiche e sociali della repubblica, trovarono nella capitale e negli altri centri facile e remunerativo l'esercizio professionale ed alti impieghi governativi, la colonia [si trasformò rapidamente], acquistando sempre maggiore coscienza di sé<sup>7</sup>.

A questa borghesia medio-alta, concentrata prevalentemente ad Asunción, unico centro culturalmente attivo, non bastava più la sola Società italiana di Mutuo Soccorso<sup>8</sup> fondata l'8 settembre 1871, o la Società Femminile Italiana di Beneficenza Margherita di Savoia costituita il 12 novembre del 1893. In un paese in cui le istituzioni culturali e l'istruzione pubblica muovevano i primi passi (è del 1889 la fondazione della Universidad Nacional), gli immigrati sentirono impellente il bisogno di partecipare alla creazione di organismi in grado di colmare tali carenze. Rappresentanti di spicco della comunità italiana entrarono a far parte del corpo docente della neonata Facoltà di Medicina e Chirurgia, aprirono scuole e laboratori per l'apprendimento delle varie arti figurative e allo stesso tempo sostennero iniziative per lo sviluppo della musica e del teatro. Accanto a personalità come quella di Silvio Andreuzzi, ex-garibaldino arrivato nel 1873, organizzatore del "teatrino della *Cancha Sociedad*, convegno serale della buona società della capitale, [in cui] si respirava aria pura d'italianità [per la presenza di] sentenze di poeti e pensatori italiani sui muri, e in circolo i busti dei principali fautori del Risorgimento nazionale"<sup>9</sup>, troviamo altre "il cui merito maggiore fu quello di avere iniziato studi e ricerche nel campo scientifico, con gli scarsi mezzi personali, nel periodo in cui tutta la popolazione era intenta alla ricostruzione della nuova vita nazionale"<sup>10</sup>. Operando in tutti gli ambiti del-

la vita civile, ricoprendo anche importanti cariche politiche, essi furono pienamente attivi in una delicata fase di rinnovamento, sia rivitalizzando "l'economia del Paese, nel campo della cantieristica, dei trasporti, dell'industria e del commercio"<sup>11</sup>, sia sollecitando la conoscenza del nostro patrimonio musicale. Già nel 1874, il nuovo governo guidato da Juan Bautista Gill aveva ingaggiato il baritono<sup>12</sup>, compositore e direttore italiano Luigi Cavedagni per organizzare serate allietate da promettenti cantanti<sup>13</sup>. Il crescente entusiasmo per le manifestazioni culturali, fino a quel momento ritenute ininfluenti per lo sviluppo dell'intera collettività, stimolò negli anni seguenti la creazione della Sociedad del cuarteto<sup>14</sup> per la realizzazione di concerti e per l'insegnamento strumentale, a cui seguirono nel 1889 la Sociedad filarmónica e nel 1890 l'Orquesta Nacional. Infine, il 10 luglio del 1891 fu inaugurato il Teatro Nacional che favorì l'arrivo di compagnie d'opera italiane. A dare nuova spinta all'apprendimento delle tecniche di esecuzione e composizione contribuì nel 1895 la fondazione dell'Instituto Paraguayo, che si proponeva di avvicinare i giovani alle varie arti. L'incarico di dirigere la sezione musicale fu affidato a un italiano: il violinista Nicolino Pellegrini che dal 1893 ebbe un ruolo di primo piano e impose i modelli italiani<sup>15</sup>.

Meno apprezzabile appare invece per lungo tempo l'interesse per la diffusione delle nostre lettere giacché la letteratura paraguayana viveva le sue prime esperienze in notevole ritardo rispetto alle nazioni vicine e i pochi tentativi di creazione letteraria rimanevano casi isolati, soffocati da impellenze politiche molto più coinvolgenti. Anche la pubblicistica in italiano ottenne risultati effimeri, non solo per la ridotta sopravvivenza delle varie testate edite ad Asunción tra il 1886 e il 1930 ma anche per il loro taglio meramente informativo. Infatti, se "La colonia italiana", di stampo cattoli-

6 Ettore Gazzaniga, *Il Paraguay e l'emigrazione italiana*, in *Emigrazione e Colonia. Raccolta di rapporti di R. R. Agenti diplomatici e consolari*, Roma, Tipografia dell'Unione ed., 1909, p. 438.

7 Ibid., p. 439.

8 Tra le sue finalità, si legge nello Statuto, oltre a "la ayuda reciproca, material y moral" c'era la "promoción de la instrucción y de la cultura italiana de los socios y de sus hijos".

9 Adamo Lucchesi, *Nel Sudamerica. Alto Paraná e Chaco 1875-1905*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1936, p. 308.

10 Ibid., p. 309.

11 Fiorello Ficorilli, *Dante Alighieri - Paraguay*, in *L'italiano in America Latina*, a cura di Vincenzo Lo Cascio, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 444.

12 Nel 1900 si esibì durante la serata in omaggio a Giuseppe Verdi.

13 L'aspetto più interessante del suo operato fu, oltre alla composizione di alcune canzoni, l'impegno profuso nel recupero di spartiti della musica popolare spesso di autori ignoti, ancor oggi ampiamente eseguita per accompagnare le danze tradizionali, che riunì nell'*Album de toques populares paraguayos*. Pubblicato a Buenos Aires nel 1877, include 400 composizioni e fu presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1889.

14 La società filarmonica aveva tra i soci fondatori molti italiani, tra cui l'antropologo Guido Boggiani.

15 Nel suo lavoro, a partire dal 1912, fu affiancato dal maestro Salvatore Dentice con cui fondò la Banda de músicos e la Escuela de aprendices de la policía de la capital.

co e colonialista, diretta da Alfonso Tagle, riportava notizie spicciole sulla madre patria e sui connazionali stabilitisi in Paraguay, ancor più la “Rivista italiana” di De Stefano Paternò era strettamente funzionale all’esperienza promossa dal suo direttore: la fondazione della Colonia Trinacria. Di natura simile appaiono la rivista “Italia” (1912) e il settimanale “Il Corriere italiano”, stampato tra il 1927 e il 1930, a cui si era aggiunto nel 1928 “L’italiano”. In tutte, nonostante i buoni propositi, prevalse una chiara funzione propagandistica di carattere economico, escludendo qualsiasi articolo di tipo culturale.

Ne consegue che l’istituzione maggiormente impegnata nella diffusione e nella conservazione della lingua italiana<sup>16</sup> prima e della letteratura poi fu la scuola elementare “Regina Elena” fondata nel 1895 e divenuta scuola parificata legalmente riconosciuta dallo Stato paraguayano nel 1912. In essa, raccontava con entusiasmo nel 1922 il nazionalista ed ex-fumano Corrado Zoli, era possibile

vedere riuniti centinaia di fanciulli italiani e paraguayani: e [...] udire cantare i nostri inni nazionali, e recitar versi italiani e spagnuoli, e parlarvi della storia e della geografia d’Italia colla stessa disinvoltura come di quella del Paraguay. [Ma soprattutto si poteva constatare] lo sforzo amorevole [...] delle dame e delle patronesse e dell’autorità consolare per conservare, diffondere e tener alta [...] un po’ di sana cultura italiana, pur lottando contro innumerevoli difficoltà e soprattutto contro i mezzi limitati<sup>17</sup>.

Quando la scuola passò sotto la gestione della Società Dante Alighieri nel 1928, si affermò maggiormente il concetto di “promozione culturale” diffusosi in quegli anni a sostegno della propaganda fascista. I programmi miravano non solo a mantenere inalterata l’identità culturale dei figli degli immigrati, ma anche a risvegliare l’interesse per l’Italia in quanto nazione imperiale in espansione. Tale organismo, pur tra alterne vicende<sup>18</sup>, oltre ad assicurare una costante presenza di corsi di lingua italiana liberi ed integrativi, si assunse il compito di insegnare - come si legge in una mis-

16 In quegli anni la domanda di apprendimento era cresciuta notevolmente e corsi di lingua italiana venivano impartiti anche in istituzioni estranee alla Dante Alighieri, come l’*Instituto Paraguayo*. Tale Ente annoverava tra i suoi soci onorari molti italiani che avevano raggiunto alte posizioni sociali.

17 Corrado Zoli, *Sudamerica. Note ed impressioni di viaggio*, Roma, Sindacato Italiano Arti Grafiche, 1927, p. 329.

18 La Società Dante Alighieri in Paraguay iniziò le sue attività nel 1929, ma nel 1934 la scuola fu ceduta allo Stato Italiano, per le pressioni esercitate dal Governo fascista. Fu poi chiusa nel 1941 per la rottura delle relazioni diplomatiche tra i due paesi e poi riaperta alla fine del conflitto mondiale.

siva inviata alla sede di Roma dal Presidente del Comitato di Asunción in data 18 maggio 1934 - “la nostra Storia e la nostra Civiltà, ai nostri figli e ai figli di tutti coloro che nutrono stima ed affetto per la nostra grande Patria”<sup>19</sup>. Ma molto più immediato e incisivo risultò il lavoro svolto nei decenni successivi dallo stesso Ente, attraverso conferenze, concerti, trasmissioni radiofoniche, rassegne cinematografiche promosse e sostenute da una friulana<sup>20</sup> che, come vedremo, divenne un punto di riferimento per quanti volevano conoscere la cultura della nostra Penisola, per poi essere apprezzata anche come scrittrice e poeta<sup>21</sup>.

## 2. GOCCE DI SANGUE ITALIANO NELLE VENE

Se nei primi decenni del XX secolo il legame con la madre patria fu mantenuto dagli immigrati attraverso la conservazione della lingua e di alcuni usi e costumi<sup>22</sup>, col passare del tempo e il consolidamento delle posizioni raggiunte nella nazione di accoglienza, le nuove generazioni hanno allentato tale vincolo<sup>23</sup>, rielaborando questa eredità e superandola. Se è vero che i discendenti di seconda e terza generazione dei nostri connazionali in Paraguay vantano un posto importante anche tra gli esponenti del mondo culturale in generale e letterario in particolare, è altrettanto vero che nella maggior parte delle loro opere non trapela mai un senso di appartenenza rivendicato o anelato, per-

19 Le informazioni sull’attività della Dante Alighieri di Asunción sono tratte dal carteggio e dai rapporti annuali redatti dai Presidenti in carica e conservati nell’Archivio Storico della Sede Centrale di Roma.

20 Da ricordare il prezioso lavoro svolto contemporaneamente da Irene Borello Amodèi che organizzò la Biblioteca a lei poi intitolata e da Giuliana Ivaldi Ficorilli, per anni coordinatrice e lettrice, nominata Commendatore della Stella della Solidarietà Italiana il 25 marzo del 1963 per il contributo dato alla diffusione della lingua italiana.

21 Pur essendo presente nelle antologie e nelle storie della letteratura, non è stato ancora realizzato uno studio critico sulla sua opera.

22 Cfr. Maria Gabriella Dionisi, *Espaguetis, ravioles y la rueda de tereré*, in *L’alimentazione come patrimonio culturale dell’emigrazione*, a cura di Silvana Serafin e Carla Marcato, “Oltreoceano”, 4 (2010), pp. 171-182.

23 Oggi le varie associazioni di discendenti sono impegnate a mantenere vivo questo legame con manifestazioni culinarie e folcloriche, in alcuni casi sostenendo anche l’edizione di volumi su vari aspetti della presenza italiana in Paraguay come è accaduto con *Ritorno in Paraguay* (Zafferana Etnea - Catania, Algra editore, 2020) di Rosa Comitini. Il romanzo, tradotto in spagnolo l’anno seguente (Asunción, Arandurá editorial, 2021), è la storia romanzata della nonna dell’autrice - emigrata nel 1897 per dar vita alla Colonia Trinacria - e del suo visionario fondatore, Giuseppe Di Stefano Paternò.

ché l'Italia è diventata con il passare del tempo poco più di una definizione geografica, un riferimento letterario colto, un tratto familiare rappresentativo solo di una linea di continuità con il passato, una immagine tramandata e depositata in fondo al cuore. Tale atteggiamento è riscontrabile anche tra accreditate autrici la cui origine è chiaramente leggibile nel cognome ereditato da antenati giunti nel Paese tra la seconda metà dell'800 e la prima del '900, come le poetesse Carmen Casartelli<sup>24</sup> e Gladys Carmagnola<sup>25</sup>, o la scrittrice María Luisa Bosio<sup>26</sup>, solo per citare le più note.

Lo stesso distacco ha caratterizzato anche l'opera di Lucía Scoscería de Cañellas l'unica scrittrice contemporanea nata in Italia, a Finale Ligure in provincia di Savona nel 1945 ed arrivata all'età di sette anni con i genitori a Encarnación. In questa città al confine con l'Argentina, dove è vissuta fino alla sua scomparsa nel 2008, si è dedicata all'insegnamento dal 1965 al 1992. In seguito ha pubblicato romanzi, racconti e raccolte poetiche<sup>27</sup>, focalizzando la sua attenzione su quanto la circondava, "con apasionada convicción, [per riscattare] en la literatura la memoria de su comunidad, [per penetrare] en la condición humana de sus personajes [e andare] al encuentro de la realidad que transcurre en la ciudad de Encarnación o si se quiere, en el departamento de Itapúa"<sup>28</sup>.

Tale adesione e immedesimazione con il territorio adottivo ha escluso dal suo universo

24 Carmen Casartelli nasce nel 1950 in una famiglia di intellettuali. Il bisnonno Pietro fu tra i promotori nel 1882 dell'istituzione di una scuola italiana, anticipatrice della Dante Alighieri. I fratelli Víctor e Mario sono affermati poeti. Attiva animatrice culturale ha partecipato a incontri poetici nelle scuole, ha organizzato letture pubbliche e scritto articoli sui maggiori organi di stampa. Nel 1997 la silloge *Migajas de algún cielo* ha ricevuto una menzione d'onore al premio Roque Gaona.

25 Gladys Carmagnola (1939-2015) è tra le più accreditate poetesse paraguayane. Cofondatrice della Sociedad de Escritores del Paraguay e della E.P.A. (Escritoras Paraguayas Asociadas) è stata membro dell'Academia paraguayana de la lengua española. Pluripremiata, nel 1996 ha vinto il Premio Municipal de Literatura con la raccolta *Un sorbo de agua fresca*.

26 María Luisa Bosio (1924-2022) è autrice soprattutto di racconti. I suoi antenati, Giovanni e Pietro Bosio arrivarono all'inizio del '900.

27 Ha pubblicato varie raccolte di racconti (*Cuentos de Lucía, Simplemente relatos, Decisiones, Para contar en días de lluvia, Sobredosis de cuentos, T-quiero.com*); alcune sillogi (*Desnudando el alma, Poemas de Lucía, Poemas sin tiempo*) e 3 romanzi (*El lapacho, Historias de amor, Amelia*). Nel 1995 ha curato la *Antología poética de Itapúa, recopilación de poemas de poetas de la zona de Itapúa*.

28 Rudi Torga, *Prólogo* a Lucía Scoscería de Cañellas, *Decisiones*, Encarnación, Editorial El Mercurio, 1998, pp. 5-6.

creativo la narrazione dell'emigrazione, dello sradicamento spesso presente in modo evidente o latente in quanti hanno vissuto in prima persona tale esperienza. Pertanto in tutta la sua corposa produzione è molto difficile trovare tracce di un legame con la terra natia lasciata al di là dell'Oceano.

Esistono però alcune prove narrative di donne che hanno cercato di contribuire alla conoscenza della vita prima e dopo l'emigrazione, scritte sul filo del ricordo e con inserimenti di materiali vari. Sono testimonianze dirette, "la suma de los recuerdos acumulados a lo largo de [la] vida", come dichiara, nelle *Palabras preliminares* del romanzo *Cuando estoy lejos de ti... Relatos y recuerdos*, Mirella Cossovel del Cuellar emigrata nel 1947, quando aveva solo dieci anni.

Nel testo racconta la sua vita tra Rovigno e Pola, il viaggio verso un continente sconosciuto e la formazione di una propria famiglia in una nuova patria. Diviso in due parti, nelle prime duecento pagine si dilunga sulle penurie durante la seconda guerra mondiale seguite al bombardamento di Pola, sui tentativi paterni di ricominciare dopo le esperienze della guerra e del campo di concentramento, sulla decisione di emigrare per sfuggire alle truppe titine e alle foibe. Nelle sessanta pagine finali descrive invece la traversata, la risalita lungo il fiume Paraguay e la progressiva integrazione in una società accogliente seppur destinata a cadere sotto il giogo di un governo dittatoriale.

In questa lunga ricostruzione, il ricordo del passato non ha mai il sapore del rimpianto: al contrario. Con serenità scopre, quando ritornerà in Italia dopo trentotto anni per compiere una sorta di pellegrinaggio nei luoghi della sua prima infanzia, di essere diventata "una turista más paseando por las calles", e di desiderare solo di "pasar los últimos años de su vida [...] en Asunción"<sup>29</sup>.

Di ugual natura sono *Memorias de una siciliana* (auto-pubblicato nel 2017) scritto da Giovanna Arcidiacono Sorbello all'età di novantotto anni, che crea un collage di aneddoti e quadretti dell'infanzia nell'isola mediterranea segnata dai profumi dei pranzi preparati dalla madre e della sua vita ad Asunción iniziata nel 1951.

3. "LA PATRIA [...] SE CONTINÚA EN LA HERENCIA DE LA SANGRE Y DE LA CULTURA, BAJO CUALQUIER CIELO"<sup>30</sup>

Espressione invece del forte e mai reciso legame con l'Italia è Noemí Ferrari de Nagy che giunse trentenne in Paraguay per stabilirvisi con il marito e il figlio.

29 Mirella Cossovel del Cuellar, *Cuando estoy lejos de ti... Relatos y recuerdos*, Asunción, Arandurá editorial, 2016, pp. 261-263.

30 Noemí Ferrari de Nagy, *El mangual*, Asunción, Patria, 1978, p. 14.

Nata nel 1914 a Gemona del Friuli, trascorse la sua infanzia e prima giovinezza a Udine per trasferirsi poi a Roma dove si laureò in Letteratura italiana nel 1937 con una tesi intitolata *Il petrarchismo in Ungheria*<sup>31</sup> dimostrando già una grande attitudine per la traduzione, la critica letteraria e la comparatistica<sup>32</sup>. Nella Città Eterna conobbe e sposò Arturo Nagy<sup>33</sup>, uno dei brillanti giovani che, grazie agli accordi con la nazione magiara firmati da Mussolini<sup>34</sup> stava approfondendo la conoscenza della lingua e della cultura italiana<sup>35</sup> e al contempo impartiva lezioni di lingua ungherese. La coppia si trasferì poco dopo a Bologna dove Nagy aveva avuto un incarico di lettore di Lingua e letteratura all'università felsinea. In quegli anni Noemí iniziò a collaborare con la rivista *di scienze, lettere ed arti* italo-ungherese "Corvina"<sup>36</sup> su cui pubblicò, tra gli altri, nel 1939 l'articolo *Traduzioni di liriche di Michele Vörösmarty e Una leggenda friulana di Attila* nel 1940.

I bombardamenti dell'aviazione anglo-americana costrinsero i coniugi a lasciare la città e a cercare riparo a Ronchis di Faedis, una piccola

31 Il relatore fu il filologo Eugenio Koltay-Kastner, che nel 1935 copriva la cattedra di lingua e letteratura ungherese dell'Università di Roma ed era direttore dell'Accademia ungherese dell'Urbe.

32 Già nel 1936 aveva pubblicato il testo di una sua conferenza dal titolo *Da un viaggio nella nuova Romania e Ungheria* (Udine, Stab. Tip. Friulano, 1936).

33 Nato a Budapest il 28 settembre del 1914 era laureato in filosofia, ma i suoi interessi si spostarono sulle relazioni culturali tra Italia e Ungheria soprattutto in campo teatrale come dimostrano i due articoli apparsi su "Corvina": *Attori italiani a Budapest dal 1856 in poi* (in due puntate agosto e dicembre del 1939) e *Elementi ungheresi nella commedia dell'arte* (1942). Collaborò alla rivista in modo continuativo dal 1939 al 1943.

34 Il "Patto di amicizia" fu stipulato nel 1927; il 16 febbraio 1935 fu firmata una convenzione in base alla quale, con uno scambio reciproco di docenti, il Governo italiano confermava la cattedra di Storia e letteratura ungherese della Regia Università di Roma e ne istituiva un'altra presso la Regia Università di Bologna. A sua volta il Governo magiara assegnava per contratto una cattedra di Cultura italiana nella Università Pietro Pàzmány di Budapest. Cfr. Ivan Vitez Nagy: *La Convenzione Culturale fra Ungheria e Italia*, "Corvina", 5, (1936), pp. 10-50.

35 Con la Legge XIII del 1927 il Governo ungherese aveva istituito a Roma presso l'Accademia d'Ungheria un Internato, chiamato *Collegium hungaricum*, per futuri professori e studenti universitari che volessero perfezionarsi nello studio della letteratura e della lingua italiana.

36 Nel 1920 sorse a Budapest la Società ungherese-italiana Mattia Corvino, la prima istituzione del dopoguerra nel campo della cooperazione italo-ungherese che contava su una rivista, "Corvina", l'unica in lingua italiana edita in Ungheria.

comunità rurale distante una decina di chilometri da Udine, in cui erano ancora vive le antiche tradizioni e la lingua friulana<sup>37</sup>. La nascita del figlio Ladislao, le difficoltà a trovare una nuova collocazione in una Italia piegata dalla guerra, afflitta dalla disoccupazione e dalla scarsità di approvvigionamenti li spinse nel 1947 ad emigrare, come molti, in Argentina, incoraggiati dall'intensa campagna di propaganda diffusa sui maggiori organi di stampa e sostenuta apertamente dal nostro governo.

Di breve durata fu però il soggiorno a Buenos Aires, meta di migliaia di disperati in fuga dall'Europa. La vita in un paese in fermento, guidato da Juan Domingo Perón, fu solo una parentesi. La decisione di spostarsi più a nord, verso la semi-sconosciuta regione dei guaraní<sup>38</sup> fu presa nel 1949 e il 31 dicembre dello stesso anno arrivano ad Asunción del Paraguay.

In una città meno caotica e dispersiva, in cui i circoli culturali erano molto disponibili ad accogliere tutti gli stimoli provenienti dall'esterno e con una comunità italiana interessata a mantenere in vita le proprie istituzioni, i due giovani cominciarono a stringere relazioni con quanti si stavano prodigando per rinnovare lo stagnante mondo delle lettere. Iniziarono così a mettere al servizio della comunità le conoscenze e le competenze acquisite in Italia: Noemí si dedicò all'insegnamento della lingua italiana, il marito avviò importanti indagini sugli aspetti meno noti della cultura<sup>39</sup> del Paese che li aveva accolti<sup>40</sup>, spesso legati a storie e personaggi ungheresi e italiani<sup>41</sup>.

37 In quegli anni Arturo Nagy raccolse le informazioni necessarie per scrivere il saggio *Folklore friulano*, pubblicato a Buenos Aires sugli *Anales de la Sociedad filológica friulana*, 9 parte 3, (1948), pp. 99-176.

38 Secondo i dati forniti dalla Direzione Generale di Statistica e Censimento, entrata in funzione nel 1942, tra il 1940 e il 1949 arrivarono 238 italiani. Nel decennio successivo il numero salì a 369.

39 I lavori su italiani presenti nel paese per scopi scientifici furono proposti sulle pagine dei più importanti quotidiani come accade per *Andanzas de Mantegazza en Asunción* uscito sul "Dominical ABC" il 13 ottobre del 1968.

40 A tal fine fondò la Editorial del Centenario specializzata, come si legge nella Prefazione al primo volume, nella pubblicazione di "textos significativos acerca del Paraguay" per far conoscere la vera storia del Paese e smantellare "algunas opiniones más o menos fluctuantes [che avevano determinato] las actitudes con respecto a este país, y fueron sedimentando un cierto conocimiento de nuestras realidades, o [...] una fantástica concepción de las mismas". (*Paraguay imagen romántica 1811-1853*, a cura di Arturo Nagy e Francisco Pérez Maricevich, Asunción, Editorial del Centenario, 1969, p. 5).

41 Alcuni dei suoi articoli comparsi fino al 1970 su riviste e quotidiani nazionali sono stati riuniti nel

In tal modo entrambi mantennero saldi i rapporti con l'Italia attraverso il continuo lavoro di ricerca dei punti di connessione letterari e artistici tra le due realtà. Il 2 agosto del 1956 Noemí pubblicò sul "Messaggero veneto", nato nel 1946 come giornale di Udine e della Venezia Giulia, un articolo su Guido Boggiani, *Un ulisside<sup>42</sup> nel Chaco paraguayano*. Stando in Paraguay si era resa conto di quanto fosse forte l'interesse per l'etnografo e apprezzato pittore che in quella terra aveva provato prima la gioia della scoperta e poi vi aveva incontrato la morte<sup>43</sup>. Il ricordo del giovane "ebro e folle d'immensità" cantato da D'Annunzio nelle *Laudi* era infatti ancora vivo in entrambe le sponde dell'Oceano, per essersi sempre diviso tra l'Italia e le terre abitate dagli indios Chamacoco e dai Caduvei a cui dedicò i suoi studi e che immortalò nei suoi disegni<sup>44</sup>.

L'articolo anticipò di poco quanto negli anni successivi sarebbe stato fatto per celebrarlo e le diede le credenziali giuste per far parte della Commissione incaricata di organizzare la *Semana de Boggiani* (26-31 maggio del 1958), durante la quale i resti mortali dell'antropologo furono spostati dal Museo Nacional de Bellas Artes di Asunción alla tomba eretta in suo onore nel Cimitero italiano de la Recoleta. E poi di partecipare nel 1978 a un altro evento commemorativo voluto dalla Sociedad Margherita de Savoia e dalla Dante Alighieri in cui presentò una relazione intitolata *Boggiani l'Ulisside*.

La consapevolezza dell'importanza dello scambio tra le due culture la portò a sviluppare

libro *La princesa de Salerno y otros relatos* (Asunción, Editorial del Centenario, 1971).

42 Così viene definito Guido Boggiani da Gabriele D'Annunzio nel XV poemetto del Primo libro delle *Laudi del cielo del mare e della terra e degli eroi* (Fratelli Treves, Milano 1903): "Un Ulisside egli era./ Perpetuo desio della terra/ incognita l'avidò cuore/ gli affaticava, desio/ d'errare in sempre più grande/ spazio, di compiere nuova/ esperienza di genti/ e di perigli e di odori/ terrestri" (ibid., p. 203). I versi recuperano immagini del viaggio in Grecia compiuto dal poeta nel 1895 in compagnia di alcuni illustri giovani dell'epoca, tra cui Boggiani di cui tesse le lodi, dolendosi della sua prematura morte.

43 "Veduto avea splendere nuove/ stelle in un cielo incurvato/ su selve più vaste che tutta/ l'Ellade,/ su fiumi più larghi/ che gli Ellesponti e gli Euripi,/ nel Continente australe,/ tra fosche incognite stirpi/ dall'anima ancóra constretta/ nell'inviluppo terrestre/ come gli iddii primitivi/ dell'Ellade erano ancor misti/ agli elementi del Cosmo" (ibid., p. 202).

44 Le ricerche sviluppate durante i suoi lunghi soggiorni - dal 1888 al 1893 e dal 1896 sino alla sua morte misteriosa e improvvisa nel 1901 nel corso di una tragica spedizione nel Chaco - e presentate con conferenze e pubblicazioni in italiano e in spagnolo fecero conoscere nel mondo le culture aborigene e le ricchezze naturali del Paese.

una intensa opera di diffusione dei grandi autori della nostra tradizione classica e contemporanea, sia durante le sue lezioni di lingua italiana impartite al Colegio Dante Alighieri dal 1957 al 1970, sia attraverso le pagine della prestigiosa rivista "Alcor" diretta da Rubén Bareiro Sagüer<sup>45</sup> e Julio César Troche<sup>46</sup> dove nel 1961 pubblicò *El teatro italiano moderno*<sup>47</sup> in cui presenta autori già molto noti ai cultori delle belle lettere (Gabriele D'Annunzio, E. Luigi Morselli, Dario Niccodemi, Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti) e quanti avevano visto rappresentate le loro opere in Argentina (Eduardo De Filippo, Ugo Betti, Silvio Giovannetti ecc.), dilungandosi su tematiche e tecniche della loro produzione. A questo primo lungo articolo fece seguito nel 1962 *Reflexiones sobre la cultura italiana de hoy*<sup>48</sup>, un breve resoconto della situazione editoriale nel nostro paese, considerata molto effervescente e proiettata verso un futuro luminoso; e nel 1963 *La medusa* in cui riporta l'intervista fatta a un gallerista romano sulla situazione dell'arte contemporanea<sup>49</sup>. A marzo dello stesso anno, in occasione del Primo Centenario della nascita di D'Annunzio, fu dato alle stampe un suo articolo sul poeta abruzzese. Allo stesso modo, nell'anniversario della nascita di Dante Alighieri nel 1965 tenne una Conferenza dal titolo *Dante y Bonifacio VIII*, poi inserita nella "Revista del Ateneo Paraguayo"<sup>50</sup>. In quegli stessi anni si avvicinò anche alla traduzione per realiz-

45 Rubén Bareiro Sagüer (1930-2014) è stato poeta, narratore e critico letterario. Dopo aver ricevuto nel 1971 il Premio Casa de las Américas a Cuba per la raccolta di racconti *Ojo por diente*, fu accusato dalle forze governative paraguayane di castro-comunismo e fu arrestato alcuni mesi più tardi. Visse per molti anni in esilio a Parigi.

46 Il primo numero, con il nome "Cuenco", uscì a dicembre del 1955, un anno e quattro mesi dopo insediamento di Alfredo Stroessner come immediata risposta ad un governo reazionario. Dall'aprile del 1956 la testata si chiamò "Alcor". Proposta in formato lenzuolo, inizialmente aveva cadenza mensile, poi bimestrale e infine trimestrale. L'ultimo numero, il quarantasettesimo, è del primo trimestre del 1969. Con il proposito di far conoscere le nuove correnti e tendenze della letteratura contemporanea, la rivista ospitò articoli scritti dai nomi più illustri della cultura nazionale ed estera. Tra questi ultimi spiccano quelli di Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e Mario Benedetti. Aperta ai giovani autori, favorì la pubblicazione di inediti, diede spazio a tutte le arti e contava su illustratori di grande fama come Carlos Colombino, Olga Blinder, ecc.

47 "Alcor", n. 15, novembre-dicembre 1961, p. 5, e n. 16, gennaio febbraio 1962, p. 5.

48 "Alcor", n. 17 marzo aprile 1962, p. 4.

49 "Alcor", n. 22 gennaio-febbraio 1963, p. 3.

50 Asunción, settembre 1965, vol. II, 1-2.

zare la *Pequeña antología de la lírica italiana del siglo XII* (1960) e una nuova versione *Dei Sepolcri* [*Carmen de los Sepulcros*<sup>51</sup>] (1966) di Ugo Foscolo, entrambi stampati in edizione critica bilingue dal Fondo editorial de la Facultad de Filosofía de la UNA.

D'altra parte, da quando nel 1958 la lingua italiana era stata riconosciuta "lingua straniera del programma ufficiale" nelle scuole secondarie al pari dell'inglese e del francese, si stava dando una maggiore visibilità a tutti gli aspetti del nostro paese, nonostante la dittatura di Alfredo Stroessner tendesse a isolare il Paraguay dal resto del mondo: dal 1962 "tutti i martedì alle 20,15" la *Radio Nacional del Paraguay* - si legge nella relazione inviata il 22 maggio da Salvatore Amodei, Presidente della *Sociedad Dante Alighieri*, alla sede centrale di Roma - trasmetteva un programma della durata di trenta minuti intitolato *Caleidoscopio italiano*, nel corso del quale oltre ai concerti si fornivano informazioni sull'arte, la storia e la geografia. Inoltre fu realizzato un ciclo di trasmissioni intitolato *La lírica italiana de nuestro siglo*, con letture e commento di testi in italiano e spagnolo. Tra gli autori proposti figuravano D'Annunzio, Sergio Corazzini, Marino Moretti e Corrado Govoni, a cui si aggiungevano a interventi sul futurismo e sulle attività de "La Ronda" e de "La Voce".

Il suo attivismo a favore della diffusione della nostra letteratura non passò inosservato e il 21 marzo del 1967 Noemí fu nominata Cavaliere della Stella della Solidarietà Italiana<sup>52</sup>, onorificenza istituita nel 1947 per premiare non solo quanti avevano contribuito alla ricostruzione dell'Italia nel primo dopoguerra ma anche gli italiani all'estero impegnati nella promozione e nel rafforzamento dei rapporti di amicizia e collaborazione con la Penisola<sup>53</sup>.

Ma furono gli anni '70 a segnare emotivamente e professionalmente la sua vita e a consolidare la sua duplice identità, la sua capacità di restare legata ai due luoghi del mondo cui sentiva di appartenere. Il 23 agosto del 1970 morì prematuramente il marito con cui aveva condiviso la passione per la ricerca e per lo studio. La perdita le fece mettere in discussione la possibilità di vivere da sola con il figlio<sup>54</sup> ad Asunción; ma troppe cose la legavano al Paraguay e decise di rimanere

in quella che considerava una nuova patria, seguendo l'esempio della scrittrice e poetessa canaria Josefina Plá<sup>55</sup>, referente assoluta per molti giovani intellettuali, di cui era divenuta amica<sup>56</sup> e alla quale l'accumunava non solo la condizione di straniera ma anche l'amore per una terra che le aveva accolte e in cui avevano potuto realizzarsi ed esprimersi.

Da quel momento si dedicò totalmente al lavoro: nel 1975 ricoprì l'insegnamento di Lingua italiana alla Facultad di Filosofía e nel 1979 le fu assegnata la cattedra di Storia della letteratura italiana alla Universidad Nacional e la direzione del relativo corso di laurea<sup>57</sup>. Contemporaneamente cominciò a pubblicare testi narrativi e raccolte poetiche.

Era un periodo di fermento per la scrittura delle donne, fino ad allora relegate in secondo piano, e che proprio Plá aveva avviato: superando il realismo romantico-sentimentale e lo storicismo idealizzante, di tema eroico e nazionalista dominante nel Paese, aveva iniziato ad affermare nelle sue opere una nuova prospettiva critica, ad assegnare maggior spazio ai risvolti psicologici dei personaggi e ad aprirsi a modelli narrativi diversi.

Sulla sua scia Ferrari trovò una propria cifra espressiva e quando nel 1972 pubblicò *Rogelio. Cuentos y Recuerdos*<sup>58</sup>, la raccolta fu subito apprezzata perché presentava alcune caratteristiche nuove, più moderne, vivificate dalla frequentazio-

55 Josefina Plá (1909-1999) era nata a Isla de los lobos nelle Canarie. Dopo il matrimonio con il pittore e ceramista Julián de la Herrería, lo seguì in Paraguay nel 1927 e vi rimase anche dopo la sua morte avvenuta nel 1937.

56 A dimostrazione del legame stabilitosi tra le due "straniere", merita di essere menzionato l'interessante racconto *El perro* scritto da Josefina Plá nel 1959 e dedicato a Ferrari. I personaggi sono tutti italiani (Luigi, Tonio e Giuseppe) e vengono rappresentati nelle ore precedenti all'imbarco per emigrare in America. Grazie anche all'inserimento di espressioni italiane e dialettali, questa narrazione di un sogno infranto prima ancora di cominciare ci restituisce vivida la condizione di chi era costretto ad abbandonare il proprio paese e gli affetti più cari. Allo stesso modo nella prima pagina della raccolta *Las huellas y otros cuentos* di Ferrari si legge "dedico estos cuentos a Josefina Plá, amiga cordial y maestra generosa en mi lucha con el lenguaje de la nueva patria, mientras un trabajo intenso y creciente iba separándonos, pero no permitiendo el olvido. Con gratitud Noemí" (Asunción, Industrial Gráfica Comuneros, 1990, p. 6).

57 A sostenere l'istituzione della cattedra di Storia della letteratura italiana e la relativa la nomina di Ferrari a titolare sarà il Presidente della Dante Alighieri Angelo Secchia, come si evince da una lettera del 7 maggio 1979 scritta da Honorio Campuzano, direttore dell'*Instituto superior de lenguas* di tale Ateneo.

58 Pubblicata ad Asunción dalla Editorial del Centenario nel 1972.

51 Esistono varie traduzioni di questo testo tra cui quella di Marcelino Menéndez Pelayo che tra il 1878 e il 1906 ne propose tre diverse versioni.

52 La denominazione dal 2011 è Ordine della Stella d'Italia.

53 Cfr. sito del Quirinale relativo a *Le onorificenze della Repubblica Italiana*.

54 Nato il 7 agosto del 1943, Ladislao Nagy Ferrari è stato docente alla UNA. Ha fondato nel 2008 la *Universidad de Desarrollo Sustentable* di cui è stato Rettore fino alla sua scomparsa l'11 giugno del 2023.

ne continua con i testi dei grandi autori italiani, come verrà rilevato tempo dopo:

Su origen italiano le permitió aportar a la narrativa paraguaya, especialmente a la femenina, una sustancia intimista actualizada. Los cuentos de *Rogelio* [...] son aproximaciones a la débil alma humana para subrayar sus vicios y virtudes. Sus personajes no son estereotipos, sino modelos individuales de comportamiento, que no obstante se repiten en otros seres humanos. [Inoltre in alcuni casi inseriva] un narrador femenino y en primera persona, algo generalmente eludido por buena parte de las narradoras anteriores, que preferían la omnisciencia de la narrativa realista tradicional<sup>59</sup>.

Tali elementi verranno riproposti anche nel romanzo *El mangual* del 1978, con cui vinse il Premio Municipal de Cultura, e nei nuovi racconti di *Las huellas y otros cuentos* del 1990<sup>60</sup>.

Piacque molto la sua scrittura lineare e curata che mirava a scandagliare l'animo umano, a ricreare situazioni della realtà che la circondava, permettendo al lettore in molti casi di osservare da nuove prospettive il mondo infantile, a guardare al presente con serenità e lucidità, senza rimpianti, senza angosce. In questa rappresentazione del "qui e ora" c'era poco spazio per riferimenti espliciti all'Italia e all'emigrazione in generale. Così, l'unico caso in cui inserisce maggiori elementi su questi aspetti è in *El mangual*.

In questo romanzo breve di sole cinquantasei pagine il protagonista, i cui genitori "abbandonarono la patria pensando salvar[le] de una tremenda catastrofe"<sup>61</sup>, descrive velocemente l'esperienza del viaggio, di "una odisea sin fin" conclusasi in una terra lontana, ricca di sogni ma povera di possibilità. Le difficoltà economiche e relazionali generano in lui un profondo senso di inutilità che crede di poter superare con un gesto di rivolta contro un progetto di sfruttamento speculativo di un vasto territorio incontaminato. La salvezza della natura e degli abitanti della zona diventano lo scopo, la missione che giustifica la sua esistenza, anche se questo comporta l'uccisione del promotore di tale devastazione con un colpo di mazzafrusto. Ma gli interrogativi irrisolti della sua vita sono e restano molti: il rispetto o meno della giustizia, le ragioni della violenza e della sopraffazione, il concetto di patria:

¿cual es nuestra patria? ¿El país donde hemos nacido [...] o el de nuestra formación, de nue-

stra actividad, de nuestro dar y recibir, y, muy posiblemente, de nuestra muerte? Hablando de este problema, algo siempre duele, adentro, como una herida nunca bien cicatrizada<sup>62</sup>.

La serie di domande non risulta casuale se pensiamo a quanto era diventato improvvisamente concreto per Ferrari il dolore per la patria lontana: il 6 maggio del 1976 la terra aveva tremato in Friuli. Altre scosse si susseguirono nei mesi seguenti e quelle del 15 settembre interessarono direttamente Gemona. Il paese in cui era nata fu tra i comuni più colpiti, rasi al suolo dall'*Orcolat*, dal mostro carnico che secondo la leggenda causa i terremoti. La natura tanto amata le aveva mostrato un altro volto, era diventata un Orco che tutto ingoia. Si risvegliò in lei forte un senso di appartenenza generato dalla paura di "perdere la memoria delle nostre radici [...] i sussurri delle origini"<sup>63</sup>, che restò cristallizzato per sempre nei versi composti sull'onda dell'emozione e pubblicati sul numero 264 del mensile "Friuli nel mondo"<sup>64</sup> nell'agosto di quell'*annus horribilis* con il titolo *La Patria*:

Un'anziana animosa gridava:/ "Appena uscita la Patria!/ Patria del Friuli!"<sup>65</sup> E andava/ quasi correndo,/ sotto il braccio i giornali,/ d'estate, d'inverno,/ ogni giorno./ "Patria" era il Friuli./ Per me era la vecchia casa/ dei nonni materni; il duomo/ grande, solenne, antico,/ col San Cristoforo altissimo,/ di pietra, sulla facciata;/ erano i resti del castello,/ che dalla collina guardavano tutta la piana;/ era l'enorme muro/ dell'orto/ aggrappato al monte.../ Patria severa,/ come intagliata nel sasso,/ come segnata dal marchio/ dell'eternità./ Adesso/ è in frantumi. La terra/ trema e sussulta./ Chissà/ che smisurato travaglio/ sconvolge caverne/ e correnti/ giù nel profondo./ È strano/ come ora ritorni il grido/ dimenticato da tempo./ La giornalaia grigia,/ vestita di grigio passa/ quasi correndo, e annuncia/ il nome del suo giornale.

Alla composta descrizione delle azioni del passato, dal ritmo cadenzato, si sovrappone l'immagine di un drammatico presente di distruzione. La solida certezza dell'esistenza di un mondo creduto eterno e indistruttibile cade in frantumi, come il duomo, il castello, il crocifisso di pietra...

62 Ibid., p. 6.

63 Noemí Ferrari de Nagy, *È sparito il silenzio*, in Ead., *Flos Lyricus. Antologia poetica bilingue*, a cura di Giancarlo Ricci, Udine, Gianfranco Angelico Benvenuto Editore, 1983, p. 51.

64 Fu fondato nel 1952 da Chino Ermacori dopo i suoi viaggi in Argentina e negli Stati Uniti con il proposito di mettere in relazione gli emigranti friulani sparsi nel mondo e mantenere saldo il legame con la regione di provenienza. L'anno successivo nacque l'omonimo Ente.

65 Il quotidiano fu stampato dal 1877 al 1931.

59 *Narradoras Paraguayas (Antología)*, a cura di José Vicente Peiró e Guido Rodríguez Alcalá, Asunción, Expolibro, 1999, p. 99.

60 La raccolta include i 16 racconti di *Rogelio. Cuentos y Recuerdos* più otto nuovi.

61 N. Ferrari de Nagy, *El mangual* cit., p. 18.

I ricordi sgorgano incontenibili e si trasformano in poesia. *La Patria* - che nelle sillogi *Flos lyricus* del 1983 e *Espectro solar*<sup>66</sup> del 1984 sarà riproposta in una versione leggermente diversa e con il titolo *Gemona del Friuli* - gli aveva aperto la strada per la scrittura in versi in cui finalmente lascia trape- lare il suo legame con l'Italia.

Nel 1977 fu dato alle stampe ad Asunción *Antología poética bilingüe*, che comprende ventiquattro liriche nate in italiano e proposte anche nella versione spagnola. La traduzione di metà di queste fu realizzata da Ferrari, l'altra metà dai più apprezzati poeti coevi (Josefina Plá, José Luis Appleyard<sup>67</sup> e Francisco Pérez Maricevich<sup>68</sup>), a dimostrazione del credito umano e intellettuale che aveva saputo conquistarsi. Nel prologo Ferrari chiarisce le ragioni della scelta di utilizzare sia la lingua madre sia quella ospitante:

Qualsiasi persona trapiantata dalla sorte in un paese di lingua diversa dalla propria, anche se riesce a imparare e a usare con facilità quella della patria di adozione, tornerà sempre alla lingua materna [soprattutto] quando compone una lirica. Nel suo sforzo di liberazione, il sentimento trova spontaneamente la via d'uscita nella lingua che dalla nascita è venuta crescendo con l'individuo [...]. Pubblicare queste brevi composizioni nel loro doppio aspetto può sembrare un atto di esagerata ambizione, ma l'idea è nata dal desiderio di un'offerta che, per giustizia, non può essere unica<sup>69</sup>.

Le era infatti ben chiaro che, come afferma Adrián Bravi, "quando si cambia voce anche le parole assumono un altro timbro, una nuova tonalità"<sup>70</sup>, perché il vivere in un'altra patria

produce uno sdoppiamento nell'ospite che parla: da una parte, gli dà la possibilità di trovare una distanza rispetto alla lingua che lo ospita, riesce a vederla da fuori, capisce quante parole non trovano una diretta traduzione e quante altre gli aprono altri orizzonti linguistici;

66 Noemí Ferrari de Nagy, *Espectro solar*, Asunción, Editorial Araverá, 1984. La silloge è divisa in quattro epoche e copre l'intero arco temporale della sua produzione, dal 1976 al 1984.

67 José Luis Appleyard (1927-1998) è stato un poeta, drammaturgo e narratore. Ha ricevuto, tra gli altri, nel 1994 il Premio Municipal per la silloge *Desde el tiempo que vivo* e nel 1997 il Premio Nacional de literatura con la raccolta poetica *Cenizas de la vida*.

68 Francisco Pérez Maricevich (1937-2022) è considerato uno dei maggiori critici letterati del Paraguay. Ha pubblicato racconti e poesie. Importanti i suoi studi sul bilinguismo spagnolo-guaraní.

69 N. Ferrari de Nagy, *Antología poética bilingüe* cit., pp. 5-6.

70 Adrián N. Bravi, *La gelosia delle lingue*, Macerata, Eum, 2017, p. 47.

dall'altra, è questa stessa distanza a dargli la possibilità di entrare nella lingua, magari con pudore e in punta di piedi, ma entrarci, capirla, smarrirci dentro<sup>71</sup>.

Le poesie riunite nel volume erano state scritte

en la soledad y en la ausencia, [y] parecen recapitular, atrayéndolos a la suave luz de la memoria, los instantes e instancias vividos, las experiencias asumidas, las aventuras venturosas del sueño en la realidad y de la realidad en el sueño. [...] con sabio don de la forma, nos proponen, junto a una visión de lo vivido, un modo de sentir [...] que es al mismo tiempo un comprender de la realidad en sus múltiples transfiguraciones<sup>72</sup>.

È il sentimento a prevalere in ognuna, soprattutto in quelle dedicate al marito. Ma la vena intimista lascia spazio spesso alla inquietudine filosofica, al senso profondo di solitudine, per lei simile alla "sofferenza di naufrago perduto"<sup>73</sup>. Unica ancora di salvezza è la memoria del tempo passato, dell'amore per la natura. In *Ricordi*, trascinata da un "vento pieno d'aroma di abeti/ e di larici appena tagliati/ e di funghi e di erbe alpine"<sup>74</sup>, la mente vola verso Seeboden am Millstattersee e Ronchis de Faedis, i due piccoli paesi separati da un confine politico ma eternamente uniti nella rievocazione di un'estate lontana, che "affiora sempre, filo rilucente/ nel tessuto già lungo di una vita"<sup>75</sup>. Oppure è un vago profumo del mare, il grande assente nella terra della sua maturità in quell' "isola senza mare"<sup>76</sup> a cui era rimasta ancorata per sempre, a svelarle quale era stato il suo *Primer amor*, a vivificare il suo presente:

Descubro ahora que mi amor primero/ fue el mar, su libre inmensidad cambiante,/ la caricia vital de su respiro./ Amor creciente en cada despedida,/ doloroso placer, misterio y encanto./ Por el azul sin fin parpadeaban/ vagas promesas, parecían correr/ vagos reclamos. En el fresco abrazo/ de las olas salobres fui feliz./ Ahora

71 Ibid., p. 43.

72 Francisco Pérez Maricevich, *Noemí Ferrari de Nagy o la poesía como rescate*, in Noemí Ferrari de Nagy, *Antología poética bilingüe* cit., pp. 59-60.

73 N. Ferrari de Nagy, *Solitudine*, in *Flos Lyricus...* cit., p. 63.

74 N. Ferrari de Nagy, *Ricordi*, in *Antología poética bilingüe* cit., p. 56.

75 Ibid., p. 54.

76 La definizione fu utilizzata da Juan Bautista Rivarola Matto come titolo per un romanzo e si riferisce alla confinata territorialità geografica e al contempo alla marginalità concreta e simbolica dei suoi abitanti.

que es recuerdo solamente,/ ese mar que yo amé  
sigue donando/ algo de sí a mi obra sin descan-  
so,/ a la atmósfera nueva de este mundo/ que me  
voy construyendo día a día<sup>77</sup>.

Nel 1983 Giancarlo Ricci, allora docente di Lingua e letteratura spagnola nell'Università di Udine, curò la versione ampliata<sup>78</sup> del volume per farne una edizione italiana con il titolo *Flos Lyricus, antologia poetica bilingue*<sup>79</sup> e collocò Ferrari de Nagy tra i poeti dell'emigrazione friulana e più precisamente tra quelli che avevano realizzato una "letteratura di integrazione", sottolineando come in lei

la memoria, perno intorno a cui girano quasi tutte le sue liriche, non è mai ossessiva come in tanta poesia a sfondo esistenzialistico; non è mai un inferno o una dannazione che ci costringe a rievocare l'irrevocabile, ma è abbandono e punto di forza che alimenta il coraggio di vivere e di essere nel presente<sup>80</sup>.

In questo processo di formazione e crescita continua - di cui i saggi, i testi narrativi e le raccolte poetiche rappresentano le tappe - la scrittura, soprattutto quella in versi, mostra una chiara volontà di indagare il mondo che la circonda e comprenderlo in un atto di tenace curiosità estesa al di là dei confini geografici. E ciò l'ha resa ambasciatrice di entrambi i mondi in cui ha vissuto.

Quando nella primavera del 1979 si recò a Udine, accettò l'invito del presidente della Camera di Commercio a tenere una Conferenza per illustrare le innovazioni e le prospettive di sviluppo del Paraguay. Il commento pubblicato giorni dopo su "Friuli nel mondo" con il titolo *La profesora Noemi Ferrari torna dal Paraguay in Friuli* ci restituisce la fotografia di una donna che non aveva nascosto "la struggente nostalgia per la terra d'origine e particolarmente per la sua Gemona squassata dal terremoto" mentre stringeva tra "le mani [...] una foto sbiadita di tanti anni fa con la bella casa del centro storico che rallegrò la sua infanzia [...] rimasta soltanto nel suo cuore"; ma che al contempo era animata dal desiderio di far "conoscere un nuovo Paraguay avviato a mete di sicuro progresso" decantando le "imponenti opere pubbliche già costruite e molte altre avviate a soluzione", tra cui spiccava la grande "centrale

idroelettrica che avrebbe potuto far fronte a tutte le richieste di industrializzazione del Paese"<sup>81</sup>.

Questo sentirsi figlia e interprete di due mondi ha contraddistinto tutta la sua vita, terminata il 18 giugno del 1992, e le ha permesso di attraversare tutto il Novecento, di conoscere le guerre europee e la trenta cinquennale dittatura di Alfredo Stroessner, senza cedere mai al rimpianto e alla disillusione. La sua esistenza segnata da dolori è stata però ricca di successi e riconoscimenti umani e professionali, l'ultimo dei quali è del 7 settembre 2023 quando nella sede distaccata della Dante Alighieri a Fernando de la Mora, a poca distanza dalla Capitale, è stato a lei intitolato il nuovo Auditorium. Un'esistenza che lei stessa riassume nei versi della poesia *Mi vida*

Un eucalipto de torcidas ramas/ era refugio/  
en las horas quemantes del verano,/ entre dos  
grandes nubes/ de adelfas: una blanca, una  
rosada./ Encogida, allá arriba, entre sus bra-  
zos,/ leía - vivía - novelas de piratas/ y cuando  
levantaba la mirada,/ los millares de ojos/ del  
mar sereno e inmenso me guiñaban,/ cómplices  
de mis sueños de aventuras./ Llegó la realidad  
y fue otra cosa./ Me golpeó muy duramente: a  
veces/ casi hasta la muerte. Sin embargo/ salí  
templada como buen acero/ que probó fuego y  
agua. Entonces supe/ cuán indefensa era aquella  
niña./ Aquella niña - pájaro - pirata/ que hoy,  
mujer, vive su lento ocaso/ serena, armada<sup>82</sup>.

77 N. Ferrari de Nagy, *Primer amor*, in *Flos Lyricus...* cit., p. 26.

78 Include sette poesie in più.

79 In questa edizione non sono indicati i traduttori paraguayani. Le poesie aggiunte erano state pubblicate nella rivista letteraria "Hoy" e nel supplemento culturale del quotidiano "La Tribuna" tra il 1978 e il 1980.

80 Giancarlo Ricci, *Noemí Ferrari e la poesia d'emigrazione*, in N. Ferrari de Nagy, *Flos Lyricus...* cit., p. 12.

81 Il riferimento è alla costruzione del bacino idroelettrico più grande del mondo, realizzato dopo il Trattato di Itaipú, stipulato tra Paraguay e Brasile nel 1973. A dispetto delle affermazioni entusiastiche di Ferrari, le conseguenze di tale opera a livello paesaggistico e sociale furono devastanti. Cfr. Maria Gabriella Dionisi, *L'acqua in Paraguay: tra vita, morte e possibili rinascite*, in *Acqua e migrazioni*, "Oltreoceano", 22 (2024), pp. 175-185.

82 N. Ferrari de Nagy, *Mi vida* in *Espectro solar* cit., p. 29.

Vincenzo Russo

D'AMORE E D'ANARCHIA:

ZÉLIA GATTAI E LE MEMORIE DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA IN BRASILE



Per Jorge e Zelia avevamo provato una simpatia immediata; a Rio diventammo intimi. Non pensavamo più, alla nostra età e dopo aver visto dissolversi tanti legami, poter conoscere ancora la gioia di una nuova amicizia. Figlia di un comunista ucciso da alcuni poliziotti, e comunista anch'essa, Zelia aveva incontrato Jorge durante una campagna elettorale; egli l'aveva conquistata, non senza difficoltà, contro un marito che lei non amava più; da quindici anni formavano una coppia felice e piena di vita. Zelia doveva alla sua origine italiana una natura e una freschezza giovanili; aveva molto carattere e comunicativa, uno sguardo acuto, la lingua pronta; trovai molto tonica la sua presenza anzi è una delle poche donne con le quali abbia riso. Simone de Beauvoir<sup>1</sup>

1. SONO NATA, CRESCIUTA E HO VISSUTO PARTE DELLA MIA ADOLESCENZA IN UNA GRANDE CASA ANTICA: UNA DOPPIA MITOLOGIA ISCRITTA NEL NOME

Zélia Gattai è una scrittrice brasiliana di origine italiana di seconda generazione. Nata a São Paulo nel 1916 in quell'Alameda Santos, "parente povera dell'Avenida Paulista", appartiene alla prima stirpe dei Gattai nati sul suolo americano. I nonni paterni Francesco Arnaldo Gattai e Argia Fagnoni vi erano giunti dalla Toscana nel 1890 con i loro cinque figli: Rina, Guerrando, Aurelio, Ernesto (futuro padre di Zélia), e Jena (che sarebbe morta con pochi mesi di vita, dopo la traversata atlantica, nel porto di Santos). I nonni materni, originari di Pieve di Cadore, Eugenio Da Col e Domenica Giuseppina Pierobon erano anch'essi sbarcati a Santos nello stesso anno con cinque figli di età compresa fra gli 8 e i 2 anni: Gigio, Angelino, Margherita, Angelina (futura madre di Zélia), Carolina (che sarebbe morta qualche mese dopo l'arrivo in Sud America).

I primi erano diretti verso lo stato del Paraná a popolare la Colonia Cecilia, fondata quell'anno dall'anarchico Giovanni Rossi, ispirata agli ideali di un socialismo positivista e di un frainteso amore libero, difesi e teorizzati in vari scritti da Cárđias, pseudonimo appunto di Rossi<sup>2</sup>. I secondi, invece, diretti verso la fazenda di Cândido Mota nello stato di São Paulo impiegati nella raccolta del caffè in sostituzione della manodopera nera di schiavi e liberti a cui la Lei Áurea del 1888 aveva concesso, almeno giuridicamente, la libertà.

Una volta *nonno* Eugênio disse che le storie delle nostre famiglie, i Gattai e i Da Col, erano simili ma completamente diverse. Tutti risero e gli diedero addosso: "Come può essere una cosa del genere, *nonno*? Simili ma completamente diverse?"

Il nonno si spiegò meglio: "Sia noi che loro siamo italiani, no? Solo che loro sono toscani e noi veneti. Molto diversi, vero? Loro erano anarchici e noi cattolici. Più diversi di così, si muore. Il loro viaggio aveva uno scopo politico: volevano cambiare il mondo. Il nostro aveva uno scopo economico: volevamo guadagnare dei soldi. Loro non hanno cambiato il mondo e noi non abbiamo fatto i soldi. Abbiamo viaggiato sulla

- 2 Giovanni Rossi (1856-1943), anarchico, agronomo e scrittore, nel 1886 fondò a Brescia il giornale "La sperimentale" dedicato all'ideazione di colonie sperimentali alla cui realizzazione lavorò sia in Italia che in America del Sud. Tra i suoi volumi: *Una comune socialista*, Livorno, Tip. Favillini, 1891 e *Cecilia. Comunità anarchica sperimentale. Un episodio d'amore alla colonia "Cecilia"*, Livorno, Tip. S. Belforte, 1893. Sulla Colonia Cecilia molti studi sono emersi negli ultimi decenni. Si vedano almeno: Rosellina Gosi, *Il socialismo utopistico. Giovanni Rossi e la colonia anarchica Cecilia*, Milano, Moizzi Editore, 1977; Isabella Felici, *La Cecilia. Histoire d'une communauté anarchiste et de son fondateur Giovanni Rossi*, Lyon, Atelier de création libertaire, 2001; Elena Bignami, *In viaggio dall'utopia al Brasile. Gli anarchici italiani nella migrazione transoceanica (1876-1919)*, Bologna, Bononia University Press, 2017.

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *La forza delle cose*, tr. it. di B. Garufi, Torino, Einaudi, 1995 (1ª edizione 1966), pp. 505-506.

stessa nave. Il *Città di Roma*. Avevamo cinque figli e anche loro ne avevano cinque”. Nonno Eugênio fece una pausa e, con la voce rotta, disse: “Questo viaggio ha rubato una figlia a noi e una a loro: Hiena e Carolina”<sup>3</sup>.

Questa breve, doppia genesi familiare del viaggio migratorio - che recupera il sostrato regionale anche come versione narrativa delle differenti migrazioni provenienti dall'Italia<sup>4</sup> - ci viene narrata in due libri di memorie *Anarquistas, graças a Deus* (1979) e *Città di Roma* (2000)<sup>5</sup> che Zélia Gattai pubblica a distanza di anni come tasselli di una vasta opera di *life writing* che occuperà l'autrice per circa tre decenni. In vero, i due libri del 1979 e del 2000 pur pubblicati in contesti socio-politici e culturali molto distanti<sup>6</sup>, sono stati letti dalla storiografia critica come un unico palinsesto memoriale della prima emigrazione italiana in Brasile in cui la biografia della narratrice - dalla culla fino alla giovinezza negli anni Trenta dello *Estado Novo* di Getúlio Vargas con l'arresto e la successiva morte del padre Ernesto - si lega al resoconto delle vicissitudini delle famiglie Gattai e Da Col. Il *récit de vie* annette dunque il racconto che va dai momenti che precedono la partenza dall'Italia fino alla costituzione della famiglia dell'autrice: la memoria familiare tradotta in scrittura autobiografica diventa paradigma esemplare da cui trarre le conquiste e le sconfitte, le crisi e le vittorie di una intera comunità migrante *paulista*

3 Zélia Gattai, *Città di Roma*, Milano, Sperling&Kupfer, 2006, pp. 21-22.

4 Non sarà oggetto della nostra analisi, ma la rappresentazione dei diversi gruppi regionali d'italiani emigrati a San Paolo da parte di Zélia Gattai risente fortemente di un discorso gerarchizzante e discriminatorio per cui l'emigrazione del Sud Italia sarebbe inferiore rispetto a quella del Centro-Nord.

5 Useremo sempre le edizioni italiane pubblicate nella collana “Continente desaparecido” di Sperling&Kupfer: *Anarchici grazie a Dio*, tr. it. di Y. Giannini (2002), e *Città di Roma*, tr. it. di B. Frumento (2006).

6 Nel 1979, in occasione del debutto letterario di Zélia, il Brasile è ancora sotto la morsa del regime militare che, installatosi quindici anni prima, ha ucciso, torturato e perseguitato migliaia di oppositori e che proprio in quell'anno decide di promulgare, sulla scia di una lunga campagna di proteste, la *Lei da Anistia* che concede una amnistia generale tanto ai militanti politici accusati di reati contro lo Stato che ai militari che hanno perpetrato violenza e morte ai danni degli oppositori. Nel 2000, quando Zélia pubblica *Città di Roma* e ha già collezionato vari volumi di memorie, il Brasile è una democrazia piena che sotto la spinta riformatrice del presidente Fernando Henrique Cardoso è, nonostante le cicliche crisi dell'economia, in forte crescita, come testimonia l'invenzione proprio in quegli anni dell'acronimo BRIC (Brasile, Russia, India, Cina) per indicare economie mondiali emergenti.

tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Non sarà troppo originale affermare allora che la scrittura autobiografica di Zélia Gattai, soprattutto quella che emerge in *Anarchici, grazie a Dio* e in *Città di Roma* possa essere letta anche come uno straordinario strumento di elaborazione e rappresentazione di identità collettive e individuali in particolare per interpretare “a contropelo” certe versioni della storiografia ufficiale sull'emigrazione italiana in America Latina. Lo “scrivere di sé” ha significato per Zélia quasi naturalmente scrivere della propria famiglia legandone i destini dentro uno schema evolutivo quasi meccanicistico: una sorta di *pre-life writing* in cui gli antenati che sono partiti rappresentano l'inizio della storia (e del *plot* narrativo) che incrocia la Storia del mondo, o almeno di due mondi rappresentabili - in un gioco di sistole e diastole - come “piccolo” (la provincia italiana finesecolo) e “grande” (il continente-Brasile) e della loro forzata relazione. Come sempre, il “prima” della narrazione giustifica il “dopo”. L'antefatto familiare spiega e illumina il “dopo” biografico di Zélia. In questo senso, il suo archivio autobiografico trasmesso in una scrittura che gioca volutamente il paradosso della letteratura (tanto che nell'edizione italiana, il titolo *Anarchici, grazie a Dio* è seguito dall'esplicativa e pur ambigua dicitura “Romanzo”) ambisce a stratificare il repertorio di memorie della Nazione brasiliana che all'emigrazione otto-novecentesca ha consegnato le retoriche e le fantasie di una identità plurale (il cosiddetto *mosaico brasiliano*) anche a discapito della rimossa e conflittuale eredità coloniale.

Eppure, se volessimo cedere alla tentazione anagrafica, come del resto fa Antonella Roscilli nel suo volume<sup>7</sup>, potremmo aggiungere al nome di Zélia Gattai il cognome del marito, dello scrittore Jorge Amado: *amado* che in portoghese è anche aggettivo-participio dalla profonda valenza simbolica<sup>8</sup>, iscrivendo nel nome di Zélia Gattai Amado che è stata dal 1945 compagna e moglie del più noto e tradotto scrittore brasiliano del Novecento<sup>9</sup>

7 Antonella Rita Roscilli, *Zélia Gattai Amado e l'emigrazione italiana in Brasile*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2024.

8 Si veda a questo proposito l'articolo di Ettore Finazzi-Agrò, *O espelho do Amado: Jorge e Zélia entre ficção e memória*, “Rassegna Iberistica”, 72 (2001), pp. 15-21.

9 Sulla formula del “più noto scrittore del Brasile” si legga il gustosissimo appunto milanese di Jorge Amado quando racconta che: “Davanti alla vetrina di una libreria, nella grande galleria del centro di Milano, Zélia, eccitata, mi segnala un libro: ‘Guarda!’. Vedo un esemplare dell'edizione di *Terre del finimondo*, il mio primo libro tradotto in italiano, sull'attraente copertina è riprodotta una ceramica di Picasso. ‘Guarda la locandina!’, esclama Zélia agitatissima. La locandina non è una vera e propria locandina, ma

- Jorge Amado - una seconda e non complementare mitologia d'autore. Una mitologia racchiusa nel doppio cognome: da un lato, le origini italiane della famiglia Gattai segnata dalla prima emigrazione in Brasile, dall'altro l'amore e la vita coniugale e professionale accanto a Jorge Amado per molti decenni raccontati da Zélia in memoriali come *Um chapéu para viagem* (1982), *Senhora dona do baile* (1984), *Jardim de inverno* (1988), *Chão de meninos* (1992) e soprattutto *Crônica de uma namorada e A Casa do Rio Vermelho*<sup>10</sup>.

Se è vero che l'opera memorialistica di Zélia Gattai si iscrive, come del resto ha riconosciuto la storiografia critica nazionale, in una costellazione letteraria di scrittori come Graciliano Ramos, Pedro Nava, Darcy Ribeiro in cui l'ibridazione discorsiva tra letterario e biografico rimanda alla dialettica tra memoria individuale e collettiva ma anche a questioni socioculturali cruciali per il ventesimo secolo brasiliano, la nostra lettura dei due testi di Zélia privilegerà l'analisi non tanto della rappresentazione di una certa, specifica - verrebbe da dire "eccezionale" - famiglia di emigranti italiani a San Paolo tra due secoli solo per ravvisarne lo scarto tra documento storico e finzione letteraria di cui la memoria di Zélia si nutre sin dall'invenzione del viaggio delle famiglie Da Col e Gattai sulla stessa nave *Città di Roma*: analizzeremo piuttosto le strategie discorsive con cui la letteratura memoriale di Zélia costruisce il ritratto di sé e della famiglia - così poco propensa ai documenti - perché il biografo, come ha insegnato Bachtin, ritrae caratteri ed è costretto a ritirarsi "nei vaghi lumi dell'immaginazione"<sup>11</sup>. Insomma, anche per studiare le memorie di Zélia Gattai, ri-

soltanto un cartoncino rettangolare che posto sotto il volume definisce l'autore come 'Il più noto scrittore brasiliano'. Zélia legge a voce alta, ripete: 'Il più noto'. Proseguiamo soddisfatti. Più avanti, un'altra libreria, ci fermiamo davanti alla vetrina pensando di trovare *Terre del Finimondo*. Invece vediamo la traduzione di un libro di Érico Veríssimo. *Ho visto i gigli del campo*, se ben ricordo. Sotto l'esemplare, c'è una locandina, ovvero un cartoncino rettangolare che definisce l'autore: 'Il più noto scrittore brasiliano'. Io e Zélia ci mettiamo a ridere, ci diamo una ridimensionata. Nell'edicola dell'angolo compro una cartolina, l'affranco come si deve e la spedisco a Érico a Porto Alegre, raccontandogli quello che è successo: 'Per cinque minuti e venti metri sono stato il più noto, poi ti ho ceduto il primato'<sup>12</sup> in Jorge Amado, *Navigazione di cabotaggio. Appunti per un libro di memorie che non scriverò mai*, tr. it. di Irina Bajini, Milano, Garzanti, 1994, pp. 17-18.

<sup>10</sup> Di questi libri esiste la traduzione italiana di *Un cappello per il Viaggio*, Milano, Frassinelli, 1985; *Cronaca di una innamorata*, Roma, Cavallo di Ferro, 2005 e *La Casa di Rio Vermelho. Una vita con Jorge Amado*, Milano, Garzanti, 2002.

<sup>11</sup> David Watkins, *Infamia e biografia. Per una genealogia delle forme di vita*, Verona, Neri Pozza, 2023, p. 39.

corriamo all'analisi almeno in parte delle strategie del "patto" testuale che Philippe Lejeune<sup>12</sup> ha studiato e al loro funzionamento (voce narrante, oggetto del racconto, etc) così come a certi indizi che il paratesto ha disseminato per intendere il rapporto e la tensione fra il nome proprio dell'autore e quello del narratore-personaggio.

## 2. RIEVOCO QUI TUTTO UN SECOLO DI PERSONE E DI AVVENIMENTI: MEMORIE DI FAMIGLIA, MEMORIE DELLA MIGRAZIONE

Ciò che i lettori si aspettavano nella biografia era probabilmente diverso da ciò che si aspettavano dalla storia politica. Volevano informazioni sull'educazione, sugli amori e sul carattere dei loro eroi. Ma queste cose si possono documentare meno facilmente delle guerre e delle forme politiche. Se dunque i biografi volevano conservare il loro pubblico, dovevano ricorrere all'immaginazione.

Arnaldo Momigliano<sup>13</sup>

La scoperta della memoria familiare in Zélia Gattai si presenta, sin da subito, come la rivendicazione di una controscoria dell'emigrazione italiana che iscrive la doppia vicenda migratoria dei Gattai e dei Da Col come modelli distanti, eppure esemplari, di una comunità anche immaginata come la prima generazione di italiani in Brasile. La costruzione memorialistica compiuta da Zélia non è scevra da silenzi, distorsioni, adattamenti o riconfigurazioni storiche come lo è, del resto, ogni scrittura del sé quando pretende di restituire il passato biografico non potendo evitare gli artifici, le interpretazioni, i lapsus, le rimozioni. La versione memorialista di Zélia riscatta certi vissuti e certi contesti la cui complessità e la cui totalità sfuggono, comunque, a ogni rievocazione narrativa. "L'autobiografia infatti mantiene sempre un precipitato irriducibile di costruzione del sé: l'individuo reale non può entrare nella pagina scritta tutto intero, e perciò subisce una serie di processi che lo trasformano nell'immagine della propria autorappresentazione, e questa è fortemente condizionata da codici letterari, che sono codici storicamente e culturalmente determinati"<sup>14</sup>.

Se, come è stato notato<sup>15</sup>, è improbabile che

<sup>12</sup> Cfr. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

<sup>13</sup> Arnaldo Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, tr. it. di Guido Donini, Torino, Einaudi, 1973, p. 85.

<sup>14</sup> Sergio Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2024, p. 9.

<sup>15</sup> Isabella Felici, *A verdadeira história da Colônia Cecília de Giovanni Rossi*, Campinas, Unicamp, 1998, pp. 9-65.

il viaggio che accomuna i Da Col e i Gattai sulla stessa nave *Città di Roma* sia davvero avvenuto nel 1890 perché i Gattai viaggiarono nel marzo del 1891 sulla nave *Vittoria* insieme a altre famiglie di anarchici italiani provenienti da Firenze, Poggibonsi, La Spezia e Milano, la “coincidenza” costruita dalla memoria di Zélia va interpretata come il gesto narrativo di chi aspira a raccontare il *munus* (il dovere, il dono) che a quella *communitas* di migranti italiani tocca di raccogliere nel tempo presente del Brasile tra fine Ottocento e inizi Novecento<sup>16</sup>.

La “coincidenza” di far viaggiare sulla stessa nave funziona in Zélia come momento essenziale di una strategia narrativa perché, da un punto di vista dell’investimento emotivo, il lettore viene convinto e coinvolto dal racconto delle drammatiche condizioni di viaggio e delle tragiche perdite dei figli che segnano l’approdo brasiliano. Inoltre, il racconto di partenza, viaggio e approdo “in comune” permette a Zélia di strutturare un antefatto che giustifica la successiva conoscenza delle due famiglie avvenuta solo successivamente nella São Paulo dell’emigrazione italiana. L’unione familiare dei Gattai e dei Da Col avvenuta tramite il matrimonio del meccanico e pilota Francesco Gattai e dell’operaia Angelina Da Col che funge da genealogia della stessa autrice/narratrice deve essere descritta come una sorta di ossimoro (la figura che accosta concetti contrastanti) sociale e politico: un ossimoro possibile e dicibile solo in un luogo “altro” come il Brasile o ancor di più São Paulo, la città delle mille occasioni nell’immaginario migrante. L’anarchismo dei Gattai e il cattolicesimo dei Da Col, con tutte le tradizioni di pensiero e di prassi che esse implicano, troverebbero una sintesi possibile solo nella vicenda migratoria di cui Zélia sarebbe frutto e risultato. Non è un caso, che il titolo stesso *Anarchici, grazie a Dio* sfrutti retoricamente quella che alla fine dell’Ottocento nel Vecchio Mondo era una contrapposizione ideologica impossibile da eliminare. La formula “simili, ma... completamente diverse” o “simile ma differente” che Zélia strategicamente usa sia in *Città di Roma* che in *Anarchici grazie a Dio* salda il racconto speculare delle vicende migratorie legate alle due famiglie che in momenti-chiave del testo emergono da voci narranti diverse: il racconto orale delle memorie è affidato di volta in volta a testimoni delle “origini” (papà Ernesto, zio Guerrando, nonno Eugênio, zia Margarida) che la narratrice rievoca dalla posizione inedita di ascoltatrice-bambina (“papà decise di raccontare come i Gattai erano arrivati in Brasile. L’aveva già raccontato altre volte, ma per

me sarebbe stata la prima”<sup>17</sup>) in una dimensione che oggi potremmo definire di restituzione della post-memoria. Di fatti, tutto il racconto di Zélia è intriso di post-memoria se a essa attribuiamo il significato, sulla scorta della concettualizzazione di Marianne Hirsch<sup>18</sup>, di quell’esperienza di chi conserva le memorie grazie alle storie e alle immagini con cui è cresciuto e che hanno avuto una forza così potente da trasformarsi in ricordo.

La vicenda migratoria originaria dei Gattai viene sintetizzata nel testo in meno di dieci pagine: al di là dello schema canonico del *plot* (la vita in Italia - la decisione di partire - la rottura data dal viaggio transatlantico - l’approdo in Brasile - la nuova vita) che si ripeterà anche per la famiglia Da Col, ciò che è estremamente originale rispetto alla vulgata retorica della migrazione italiana in Sud America alla fine del XIX secolo è la pulsione utopica che infiamma Francesco Arnaldo Gattai. Il nonno di Zélia, spinto dalla lettura del libretto *I comuni in riva al mare*<sup>19</sup> in cui l’autore, Cárdis, pseudonimo del dottor Giovanni Rossi immaginava la fondazione di un’ideale Colonia Socialista Sperimentale in un paese dell’America latina, aveva convinto sua moglie Argia e se stesso a lasciare l’Italia.

Nel libretto che tanto aveva affascinato mio nonno, Cárdis immaginava [...] una società senza leggi, religioni e proprietà privata, dove la famiglia avesse una dimensione più umana e assicurasse alle donne gli stessi diritti civili e politici degli uomini. Cárdis andava ancora più in là: nelle ultime pagine del suo studio, del suo progetto, lanciava un appello perché si facessero avanti tutte le persone, d’accordo con le sue teorie, che volessero accompagnarlo in una qualsiasi parte della terra, per quanto distante fosse, per sperimentare le idee sostenute nel libro. Finalmente Francesco Arnaldo Gattai aveva trovato qualcuno, dinamico e intelligente, pronto a realizzare il sogno suo e di altri suoi compagni, anch’essi seguaci di Bakunin e Kropotkin, di andare alla ricerca di “una via nuova per l’umanità affamata, miserabile, insanguinata, forse dimenticata da Dio” [...] Mentre sua moglie Argia allattava

17 *Anarchici*, p. 152.

18 Sulla post-memoria si legga il classico di Marianne Hirsch, *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell’Olocausto e la post-memoria*, in *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, IV, *Eredità, rappresentazione, identità*, a cura di Marina Cattaruzza et al., Torino, UTET, 2006, pp. 385-431.

19 Il titolo del libro di Giovanni Rossi è in verità *Una comune socialista, uno schizzo semi-veridico* a firma di Cárdis pubblicato nel 1878 e poi ristampato nel 1881, nel 1884 (con prefazione di Andrea Costa) e nel 1891.

16 Il riferimento al concetto di *communitas* come si trova in Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della Comunità*, Torino, Einaudi, 2006.

il figlio, le lesse il prezioso documento. Che ne pensava di quel progetto? Voleva sapere la sua opinione. Dovevano accettare l'invito del dottor Giovanni Rossi? Avevano quattro figli, uno ancora lattante<sup>20</sup>.

La storia della Colonia Cecilia che Zélia Gattai accoglie in *Anarquistas, graças a Deus* è la versione più accattivante e diffusa perché aureolata da una dimensione quasi leggendaria: come è stato notato, essa si è diffusa in Brasile a partire dal romanzo di Afonso Schimdt *A Colônia Cecília* del 1942<sup>21</sup>. Si narra che Giovanni Rossi nella sua battaglia per la creazione di un'utopica colonia nel Nuovo Mondo abbia incrociato a Milano il maestro brasiliano Carlos Gomes che stava scrivendo la partitura dell'opera *O Escravo* da rappresentare in prima assoluta al Teatro La Scala per l'attesa visita dell'Imperatore del Brasile D. Pedro II nella città italiana.

Carlos Gomes parlò a Giovanni Rossi della sua terra, al di là del mare, piena di bellezze naturali e delle sue ricchezze. Il musicista parlava della grandezza del suo paese, con emozione e nostalgia. Cárdis lo ascoltò, affascinato. Quella era la terra che cercava, ideale per la realizzazione del suo sogno. Non c'era dubbio. Accantonò immediatamente il progetto ancora abbozzato, di tentare in Uruguay. Il Brasile lo chiamava. [...] Cárdis decise di scrivere una lettera all'Imperatore del Brasile. Non aveva mai avuto un debole per gli imperatori, ma se quello in particolare, avesse volut interessarsi del suo progetto...<sup>22</sup>.

Molti ettari di terra, incolta e deserta, fra Palmeira e Santa Barbara nello stato del Paraná vennero concessi a Giovanni Rossi dall'imperatore del Brasile Pedro II che promise anche aiuto e appoggio all'impresa (senza sapere che nell'anno stesso della partenza dei primi pionieri dall'Italia, l'imperatore sarebbe stato depresso a favore della Repubblica).

Già da tempo in contatto con Giovanni Rossi, tra i primi candidati a partire si presentò il nonno di Zélia, Francesco Arnaldo Gattai, che insieme alla sua famiglia e al gruppo di idealisti "che fra poco avrebbero fatto parte di una comunità di principi purissimi, la Colonia Cecilia, si ammassarono nella stiva della *Città di Roma*, vicino alla caldaie"<sup>23</sup>.

La traversata transatlantica si svolge in condizioni bestiali e infami: gli orrori vissuti (la

malnutrizione dell'ultima figlia dei Gattai, Jena, si aggraverà tanto che a Santos morirà a soli due anni) e testimoniati dallo Zio Guerrando che li racconta con commozione e trasporto sono paragonati dalla narratrice all'Inferno di Dante, con una reminiscenza letteraria che appare scontata ma che costituisce l'immaginario e la formazione intellettuale dei primi Gattai nati in Brasile, sempre sospesi tra due lingue (e gli inevitabili dialetti), tra due spazi, tra due mondi anche culturali. I due libri di memorie di Zélia Gattai sono anche una sorta di inventario delle letture bilingui della famiglia Gattai, rappresentante di quella media borghesia di emigranti italiani in cui nel giro di tre generazioni essa si era trasformata: accanto alla preziosa *Divina Commedia*, conservata come una reliquia, in casa circolano i drammi anarchici di Piero Gori e i classici della letteratura portoghese come Eça de Queirós e Guerra Junqueiro e i romanzi francesi di Zola e Victor Hugo. La stampa e la pubblicistica anarchica su certi temi prediletti come il caso di Sacco e Vanzetti integrano la biblioteca familiare.

Il racconto dell'approdo al porto di Santos ricalca le narrazioni canoniche delle umiliazioni che i migranti subiscono dalla macchina burocratica della frontiera: l'ufficio immigrazione, la sanificazione dei corpi e degli abiti, le attese, la nudità imposta, l'arbitrio delle ispezioni. La ripartenza per il Paraná di nuovo in nave e poi il trasferimento su un carrozzone a quattro ruote dalla costa verso l'interno alla volta dell'utopia che - in quel momento - cessava di esserlo per farsi luogo, diventano narrativamente uno dei momenti decisivi di *Anarquistas, graças a Deus*:

In cima a una collina, in mezzo ai pini, si scorgeva, issata su di una altissima palma, una grande bandiera rossa e nera. Era la bandiera della Colonia Cecilia che salutava l'arrivo dei suoi pionieri. Vedendo la bandiera, nonno Gattai guarfò giù ed esclamò: "Eccoli là!". C'era l'accampamento: una grande capannone eretto vicino a un torrentello, alcune piccole baracche in costruzione, uomini che si affacciavano di qua e di là, un pezzo di terra già pulito, pronto per la semina, vicino a un boschetto.

Nonna Argía guardò nella direzione indicata dal marito. I suoi occhi perduti nel vuoto non vedevano nulla. La sua allegria, la sua speranza, il suo entusiasmo erano rimasti laggiù, sepolti insieme al corpicino della figlia. Durante tutto il viaggio, non aveva proferito una sola parola, nessuna recriminazione, nessuna accusa. Non aveva sparso una lacrima, era completamente apatica. Il marito, controllando il proprio dolore per la morte della figlia, cercava di distrarre la moglie, indicandole mille cose, durante il lungo e faticoso viaggio, per la strada. Ma senza risultato.

Avvistato il carro della famiglia Gattai, la gente dell'accampamento gli andò incontro. I Gattai furono alloggiati, provvisoriamente, nel capan-

20 *Anarchici*, pp. 152-153.

21 Isabelle Felici, *La colonia Cecilia: fra leggenda e realtà*, "Rivista storica dell'anarchismo", 3, 2 (1996), pp. 103-109.

22 *Anarchici*, p. 154.

23 *Anarchici*, p. 156.

none costruito dal gruppo arrivato prima. [...] “E fu così che la famiglia Gattai arrivò in Brasile” con questa frase, papà diede per conclusa la sua storia. Tuttavia eravamo rimasti così impressionati, che volevamo sentirne di più. Papà, accortosi della nostra emozione, cercò in tutte le maniere di rasserenare l’ambiente. [...] Ma io non ero soddisfatta, volevo altre notizie. Che cosa era accaduto della Colonia Cecilia? “Si resse ancora per alcuni anni, con gran fatica e molto lavoro, ma tutto finì nel nulla, non ce la fece”<sup>24</sup>.

Anche le vicende della famiglia materna dei Da Col (“La nostra famiglia non capiva niente di politica. Eravamo gente di chiesa, tutti cattolici”) sono strutturate attraverso un identico schema narrativo che prevede certe tappe obbligatorie: la vita in Italia (in questo caso, la rottura è data non dalla pulsione ideologica frutto della lettura di un libretto anarchico ma dalle ristrettezze economiche che iniziavano a comparire con l’aumento della famiglia):

Vivevamo una vita tranquilla là nel Cadore. Il nonno era boscaiolo, campava tagliando alberi. Era un lavoro pesante, ma lui ce la faceva [...] La famiglia Da Col stava aumentando. Cominciavano a sorgere difficoltà economiche. Il lavoro era tanto ma il salario del nonno non bastava. [...] Fu allora che cominciarono a circolare le voci sull’arrivo dei rappresentanti brasiliani dei fazendeiro del caffè, che promettendo mari e monti, ingaggiavano varie famiglie perché andassero a lavorare nella fazenda [...] Fu così che presero la grande decisione: *nonno* Eugênio e *nonna* Pina, come molte famiglie, avevano seguito la corrente e avevano firmato i contratti<sup>25</sup>.

La traversata in mare, la preoccupazione per la salute di Carolina, le preghiere e le nenie cantate in dialetto veneto per far addormentare i figli:

Il nonno venne dall’Italia con tutta la sua famiglia, assunto come un colono per raccogliere il caffè in una *fazenda* a Cândido Mota, nell’entroterra di San Paolo. Nonna Pina trascorse tutto il viaggio pregando, chiedendo a Dio di permettere loro di raggiungere vivi quella nuova terra. Aveva veramente il terrore che uno dei suoi figli morisse in alto mare e fosse gettato in pasto ai pesci. Carolina risentì molto del viaggio e del cibo pesante sulla nave, e quindi si ammalò, ma sbarcarono tutti vivi nel porto di Santos. La famiglia fu assunta tramite connazionali del Cadore, precedentemente arrivati in Brasile. Dicevano di vivere felici qui e inviavano lettere allettanti in Italia: “Vieni! Il Brasile è la terra del futuro, la ‘terra della cuccagna’... pagano bene i coloni, facilitano i viaggi...” Con i Da

Col, sulla stessa nave, viaggiarono altre famiglie della regione, tutte con la stessa aspettativa di vita migliore, in questo paese ricco di promesse. A Santos li attendeva il personale della *fazenda*, che li condusse su un carrozzone dove stavano stipati come bestiame in un vagone merci.

L’arrivo in Brasile pieno di speranza ma anche la prima resa di conti con la realtà: nessun Eden, nessun paese della *cuccagna* li attendeva.

Arrivati a destinazione, ben presto Eugênio Da Col si rese conto che non esisteva quella tanto decantata “cuccagna”, quell’abbondanza così ben pubblicizzata. Tutto ciò che aveva immaginato non era altro che una fantasia; le informazioni ricevute non corrispondevano alla realtà: ciò che esisteva, in realtà era lavoro duro e arduo che iniziava prima dell’alba: uomini e bambini lavoravano lo stesso numero di ore. Raccoglievano il caffè sotto il sole cocente, accompagnati da tre figli più grandi, sotto la supervisione di un odioso caposquadra. Vivevano in condizioni pietose e guadagnavano quel tanto per non morire di fame in Brasile. La schiavitù era già stata abolita in Brasile, ma nella *fazendas* continuava ad esistere. Una volta li informarono che avrebbero dovuto incontrarsi all’ora di pranzo, per non perdere tempo di lavoro, accanto a un albero frondoso, ma arrivati nel luogo previsto per l’incontro, i coloni si trovarono di fronte a un quadro deprimente: un lavoratore afrobrasiliiano legato all’albero. In un primo momento Eugênio Da Col non capì nulla di quello che stava succedendo, o di quello che sarebbe successo, finché non vide avvicinarsi il caposquadra con una frusta in mano. Sarebbe stata mai possibile una cosa del genere? Erano stati dunque convocati per assistere al pestaggio dell’uomo? Non c’erano altre spiegazioni. Per quello? Era chiaro: i nuovi arrivati dovevano imparare come comportarsi; chi non avesse rispettato la linea, non avesse obbedito ciecamente al caposquadra, avrebbe ricevuto la stessa ricompensa che stava per ricevere il nero. Un esempio da non dimenticare. Lui era legato, sudava e aspettava la punizione che non avrebbe tardato. Tutti lo guardavano in silenzio. All’improvviso il caposquadra alzò il braccio, la larga cinghia di cuoio in aria, pronto per la punizione. Quindi era davvero così? Arrabbiato, accecato dalla rabbia, il giovane colono Eugênio Da Col non resistette. No, lui non avrebbe assistito impassibile ad un atto così vile e feroce. Gli fu impossibile contenersi! Con un rapido balzo, si lanciò contro il carnefice strappandogli la frusta dalle mani. Colto di sorpresa, di fronte all’audacia dell’italiano, il caposquadra si tirò indietro, perplesso. La frusta, la sua arma, garante della sua tracotanza, era in possesso del “carcamano”; valeva la pena reagire? Stravolto, fuori di sé, inveendo contro il caposquadra nel suo dialetto delle Dolomiti, il ribelle chiese ai suoi compagni di unirsi a lui per difendere l’afrobrasiliiano. Tutti lo guardavano in silenzio. Forse non capivano le sue parole, i suoi gesti?

24 *Anarchici*, pp. 159-160.

25 *Città di Roma*, pp. 23-24.

Certamente sì, ma nessuno si azzardava a ribellarsi con decisione. Cattolico convinto, Eugênio fece ciò che gli dettava il cuore, seguendo i principi della religione cattolica...All'improvviso, come per magia, l'uomo africano si ritrovò liberato dalle corde che lo immobilizzavano all'albero. Il caposquadra era terrorizzato. Chi aveva sciolto i nodi? Di certo il capellone non era stato, era lì davanti a lui, gesticolando, gridando frasi incomprensibili, minaccioso, con la frusta in mano... La cosa migliore fu sparire al più presto, velocemente: "quei bruti potevano reagire contro di lui. Ci voleva prudenza". Quello stesso pomeriggio, la famiglia Da Col fu messa in mezzo alla strada, chiusero il cancello agli "immondi ribelli". Vennero licenziati senza neppure ricevere la paga per il lavoro svolto. Dissero che "gli dovevamo le spese di trasporto da Santos alla fazenda..." E questo è tutto. La famiglia si incamminò verso la strada deserta e infinita, portando con sé i fagotti di vestiti e alcuni averi, nonché il loro onore, coraggio e fede in Dio<sup>26</sup>.

La cacciata dalla fazenda di Cândido Mota in seguito alla ribellione di Eugênio induce la famiglia Da Col a riprendere il viaggio e a spostarsi verso San Paolo dove comunque l'arrivo è segnato dalla tragica morte di Carolina. Eppure, ancora una volta San Paolo - come era successo per i Gattai - rappresenta un secondo inizio, un'occasione per ricominciare:

Quando arrivarono nella capitale, il lavoro non mancò al competente boscaiolo di Perarolo - trasformatosi in falegname in Brasile -, lavora-

tore come se ne trovano pochi. Persino i bambini, i suoi figli, via via che crescevano, dovevano trovarsi un lavoro e ognuno si guadagnava da vivere. La mamma a sette anni andò a lavorare in una fabbrica di calze. Lei raccontava sempre che aveva il compito di muovere una manovella "avanti e indietro, arrivavo a casa, la sera, con il braccio che mi faceva male, in uno stato pietoso". Quello che guadagnava serviva a comprare il pane per la famiglia<sup>27</sup>.

### 3. SUCCINTE CONSIDERAZIONI IN FORMA DI CONCLUSIONE

Il memorialismo di Zélia Gattai va letto, come ho cercato di dimostrare, non solo all'interno della costellazione letteraria del Brasile novecentesco ma anche dentro la stessa mitologia d'autore o d'autrice, che coscientemente o incoscientemente, è stata anche una auto-mitologia che ha segnato le forme del racconto e le traiettorie biografiche della stessa Zélia. Forse varrebbe la pensa che un giorno si approfondisse meglio quanto di studiato e di meditato ci sia stata dietro l'elaborazione di una memoria familiare che ha giustificato questa doppia mitologia. Resta il fatto che i due libri come *Anarquistas, graças a Deus* e *Città di Roma*, anche per la loro immediata accessibilità dettata da una singolare chiarezza e da un entusiasmo narrativo, costituiscano oggi un cammino privilegiato per rileggere, al di là del noto e dello stereotipato della complessa vicenda migratoria italiana in Brasile, alcuni percorsi originalissimi di lotta non solo per la sopravvivenza materiale ma anche per una società più giusta.

26 *Anarchici*, pp. 161-164.

27 *Città di Roma*, p. 41.

## EL TRAZADO DE UNA HUELLA: LA ESCRITURA POÉTICA DE MACARENA GARCÍA MOGGIA, CLAUDIA JARA BRUZZONE Y LUISA AEDO AMBROSETTI



### 1. BREVÍSIMO RECORRIDO BIO-BIBLIOGRÁFICO DE LAS AUTORAS

El ensayo se detiene en la producción poética de Macarena García Moggia, Claudia Jara Bruzzone y Luisa Aedo Ambrosetti, puestas en ese orden de aparición siguiendo un criterio meramente cronológico referido a la fecha de publicación de los conjuntos poéticos en los que se centrará el análisis: *Aldabas* (2016), *Luz de estrellas muertas* (2022) y *Zurcir poema* (2024). Macarena García Moggia (Viña del Mar, 1983), autora del primer poemario, es docente universitaria, investigadora, directora de la editorial independiente Mundana y traductora<sup>1</sup>. Componen su producción literaria la novela *Maratón* (2017), *La transparencia de las ventanas. Ensayos sobre la mirada* (2022)<sup>2</sup> y *Ensayos de una casa* (2025), además de diversos artículos académicos también enfocados en la exploración de las imágenes del mundo que se obtienen a través de la mirada enmarcada por umbrales, como puertas y ventanas, y que despiertan específicas experiencias estéticas y sensibles. Sus indagaciones las lleva a cabo siempre desde una perspectiva transdisciplinaria que oscila entre la historia del arte y la literatura, porque según sus propias palabras: “a mí lo que me interesa es entender ciertos asuntos de la vida. No así tanto las disciplinas por separado ni menos sus especializaciones. A mí lo que me importa es la manera en que nos arreglamos para estar aquí. Por eso me quedo, desde un inicio, más cerca de la poesía”<sup>3</sup>.

1 En 2022, tradujo la plaquette *Algunas palabras* de la poeta milanesa Antonia Pozzi.

2 Ganador del Premio Municipal de Literatura de Santiago y de la Academia Chilena de la Lengua, siendo la primera obra ensayística en recibir este último galardón.

3 Verónica Salazar, *Macarena García Moggia gana premio de la Academia Chilena de la Lengua por La transparencia de las ventanas*, “Fundación la Fuente”, (2023), <https://www.fundacionlafuente.cl/entrevistas/macarena-garcia-moggia-gana-premio-de-la-academia-chilena-de-la-lengua-por-la-transparencia-de-las-ventanas/>.

Aunque su producción escrita es en su mayoría ensayística, académica y narrativa, en ella también se lee un tono poético que, ciertamente, encuentra su pleno despliegue en *Aldabas*, conjunto de poemas que ensayan la manera de decir lo que ocurre en el silencio de los espacios vacíos percibidos desde una mampara.

Desde otra vereda artística se sitúa la obra de Claudia Jara Bruzzone (Valdivia, 1986), poeta crecida en Chaitén y egresada como profesora de Castellano y Comunicación por la Universidad de la Frontera. Transcurre gran parte de su vida entre la Región de Los Lagos y la Región de la Araucanía, zonas que han sido fundamentales en su construcción identitaria, imaginaria y en su modo de habitar otros lugares: “cada experiencia pasa por el cedazo de ese sur que cargo”<sup>4</sup>. Exhiben esta impronta sus primeros conjuntos poéticos: la plaquette *Cartografía de la ausencia* (2015) y *Desove* (2018); en cambio, *Luz de estrellas muertas* (2022), su última obra y sobre la cual se concentrará este ensayo, desarrolla un universo imaginario desterritorializado y con un cierto tono despersonalizado, aunque no por esto menos íntimo y afectivo. Actualmente reside en Valparaíso, ciudad donde publicó su más reciente conjunto poético, y junto a Cristóbal Gaete, dirige en Temuco el taller de periodismo literario “Revisando la frontera”, el cual busca ofrecer un espacio para la crítica literaria de textos producidos en Wallmapu y contrarrestar “La falta de medios críticos locales y la escasa circulación de nuestras obras [que] han mantenido nuestro trabajo en la periferia nacional”<sup>5</sup>.

4 Ernesto González Barnert, *Entrevista a Claudia Jara Bruzzone: Con Luz de estrellas muertas, busqué internarme en el imaginario que se ha construido en torno a estas actrices hollywoodenses*, “Cultura. Fundación Neruda”, (2022), <https://cultura.fundacionneruda.org/2022/08/entrevista-a-claudia-jara-bruzzone-con-luz-de-estrellas-muertas-busque-internarme-en-el-imaginario-que-se-ha-construido-en-torno-a-estas-actrices-hollywoodenses/>.

5 Jara Bruzzone en la página web del Ministerio

No es casual que el litoral central de Chile sea nacionalmente conocido como el de los poetas por haber sido lugar de residencia y de sepultura de autores de renombre mundial como Vicente Huidobro, Nicanor Parra y Pablo Neruda. El carácter excluyente de tal etiqueta queda en evidencia desde el momento en que eclipsa el reconocimiento de poetas mujeres que actualmente residen en esa zona y llevan allí una intensa actividad literaria. Junto a las poetas recién nombradas, Luisa Aedo Ambrosetti (1982) forma parte de ese grupo de creadoras y promotoras culturales que hace de la reflexión territorial uno de los pilares fundantes de su visión poética y existencial. Nacida en San Antonio, una ciudad puerto al sur de Valparaíso, es profesora de filosofía, magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana y doctora en Literatura por la Universidad de Playa Ancha. Fue incluida en la antología de poesía latinoamericana *Te quiero mi cielo* (2019) y en la antología feminista *Poesía en toma* (2019) surgida en el contexto chileno de las movilizaciones feministas del año 2018; en solitario, ha publicado *Desierto marino* (2018), *Desmarejada* (2021) y *Zurcir poema* (2024).

A partir de este vistazo preliminar, es posible notar circunstancias vitales de las tres poetas que convergen en ciertos puntos: además de coincidir en el hecho fortuito de ser autoras chilenas con apellidos maternos italianos, son profesoras, nacidas en una misma generación, residentes en regiones, cultivadoras de géneros literarios diferentes a la prosa cuyo protagonismo en la producción escrita latinoamericana actual es innegable, con subjetividades que convergen en su inclinación por el factor espacial, la experiencia histórica femenina y en una manera particular de abordar la experiencia sensible del mundo que, como se verá más adelante en el análisis de los tres conjuntos poéticos, halla su forma principalmente en la figura virtual de la huella. Además, los posicionamientos que asumen las autoras - que, refiriéndose a la escritura de Aedo Ambrosetti, el poeta sanantonino, Roberto Bescós, llama “de la orilla” -, desembocan en sensibilidades huidizas, liminales, volcadas hacia el rastreo de las huellas de lo invisible que se va (des)dibujando tras el paso de las cosas, como del viento que pasa por las puertas en *Aldabas*, de las estrellas fugaces de *Luz de estrellas muertas* o de los dolores disipados en todo el cuerpo y alma que se intentan suturar sin hallar el origen de la herida en *Zurcir poema*.

## 2. LA HUELLA

El trazado de un rastro es uno de los puntos en los que convergen poéticas tan disímiles como las de *Aldabas*, *Luz de estrellas muertas* y *Zurcir poema* y sobre el cual se concentra este ensayo, porque los particulares efectos estéticos que deja la lectura de las

obras se pueden localizar en su inclinación compartida por inscribir la evanescencia del residuo, aunque mediante diferentes imágenes, procedimientos y significados, determinados por una manera particular de procesar la experiencia que dejó la marca de la huella. Por este motivo, es posible situarlas dentro de lo que podríamos llamar una poética de la huella, que consistiría en la elaboración de una escritura que trabaja directamente con la indefinición de los restos que deja una experiencia sensible. Aunque con muy dispares procedimientos de lenguaje y efectos estéticos, las obras que se examinarán llevan a cabo una escritura que se vuelve medio y sustancia de la huella, ya sea dejando intacta su indefinición o tratando de conferirle una forma poética, especialmente por medio de la selección de campos semánticos específicos para connotarla.

En el caso de *Aldabas*, la experiencia del vacío que visita a quien se encuentra en un lugar deshabitado determina la elección de códigos espaciales para reflejar la huella de lo que ya no está, tales como: puertas, ventanas y espacios interiores que parecieran haber sido recién abandonados y que, al quedar expuestos hacia una inmensidad que se deja apreciar gracias a la ausencia, se funden con espacios abiertos, también marcados por el signo de la ruina como huella de lo que ya no está presente. Por su parte, *Luz de estrellas muertas* se sirve del código cósmico para captar el mundo interior de emblemáticas celebridades de la edad de oro de Hollywood. Las alusiones frecuentes a las estrellas, a la fugacidad, al polvo estelar, a la oscuridad y a la luz construyen un campo semántico que pone en evidencia una interioridad que solo puede ser captada a destellos, como susurros inmediatamente sofocados por el estruendo de la farándula; en suma, como una interioridad que es ella misma huella de la subjetividad silenciada por los mandatos de la industria y de la colonialidad del género. En cambio, *Zurcir poema*, como anuncia su título, emplea códigos provenientes de los saberes textiles para expresar el sentido de reparación de la vida de la voz lírica trizada por la violencia heteropatriarcal que le ha infringido una herida insanable y ramificada no solo en su propia carne, sino en todo el cuerpo social. Por lo tanto, las puntadas, las costuras, los hilos y el hilo negro funcionan como el trazado material y simbólico de la huella dolorosa que es la herida provocada por la violación, el feminicidio y la revictimización. Las figuras textiles, así como las metáforas espaciales y cósmicas, permiten la aprehensión de unidades reales del sentir que, en el caso de *Zurcir poema* corresponden a un dolor que se individualiza en la imagen de una herida “cosida a la rápida”<sup>6</sup>. En *Aldabas* y *Luz de estrellas muertas*, se reconocen huellas que son acaso más difíciles

de rastrear porque no las funda un acontecimiento abiertamente violento como los tematizados en *Zurcir poema*; sin embargo, la materialización discursiva de lo invisible sigue siendo la brújula con la que se intenta detener las reverberaciones de lo que aconteció, incluso cuando parecieran estar camino a desvanecerse.

Este primer acercamiento a la variedad de formas con que la huella aparece en los poemas hace parte de los propósitos de este ensayo, volcados a identificar el repertorio de códigos y las reservas de imágenes poéticas que la connotan, así como a examinar los procedimientos de lenguaje que vuelven visibles los efectos residuales de las experiencias de la ausencia, del silenciamiento de la subjetividad y de las violencias machistas abordadas en *Aldabas*, *Luz de estrellas muertas* y en *Zurcir poema*, respectivamente.

A su vez, estos objetivos podrían ayudar a arrojar luz sobre una posible ontología de la huella, no siempre del todo clara debido a su imprecisión, a que está siempre al borde de borrarse y en contacto con la virtualidad de algo que ya ocurrió, porque lejos de reflejar miméticamente el acontecimiento que le dio origen, solo plasma de manera desdibujada algunas de sus múltiples versiones posibles. En este sentido, la huella actúa como un fenómeno que, si bien no posee una densidad propia, tampoco es idéntica a la sustancia del evento que la deja marcada, puesto que aparece como una unidad de sentido que reproduce de manera aproximada uno de los tantos significados potenciales de un acontecimiento.

Desde esta óptica, es posible situar la huella en el ámbito de la virtualidad y comprenderla a través de lo que se ha reflexionado sobre ese ámbito. Así, por ejemplo, si “lo virtual tiene sus propias determinaciones”, es decir, no actualiza una cantidad infinita de contenidos y lo hace bajo ciertas circunstancias, la huella también posee sus propias condiciones para materializar solo algunos de los aspectos de un evento. En el caso de los poemarios, esas condiciones se relacionan con la necesidad de aferrar lo que se fuga de la actualidad de las experiencias que tematizan, fuga que desde luego se hace coincidir con la figura nunca fija de la huella. En realidad, pareciera ser que esa necesidad subyace en el acto mismo de escribir, como bien puede inferirse de las palabras de Georges Perec: “Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco,

un rastro, una marca o algunos signos”<sup>8</sup>. Por lo tanto, la escritura, al menos la que se despliega en los tres poemarios, correspondería al gesto de captar la huella de su referente poético, huella que es, al mismo tiempo, la manifestación de una de las varias virtualidades disponibles de ese referente.

Asimismo, la huella puede ser pensada como un significante dispuesto a serlo de cualquier acontecimiento que marque una discontinuidad en la trayectoria temporal debido a la fuerza con la que irrumpe, como lo hacen, aunque con intensidades tan diferentes, la experiencia de la ausencia, la apreciación de las vidas de las primeras celebridades de la industria del entretenimiento y la violencia de género. Por esta razón, es posible encontrar a la huella bajo múltiples formas, ya sea en la figura de espacios deshabitados, ruinas o como el aire que pasa por las puertas de *Aldabas*; encarnada en el código cósmico de *Luz de estrellas muertas*; o como significante del dolor mediante el repertorio textil en *Zurcir poema* con el que se expresa el intento de coser provisoriamente una herida. Por lo tanto, el ser de la huella es múltiple y, aunque guarda una estrecha relación con el ámbito de la virtualidad, “ampliamente tratada en términos imprecisos y no bien definidos, es decir, como todas las cosas que no son actuales”<sup>9</sup>, en los poemarios adquiere una materialidad que se percibe de forma concreta, palpable y presente, aunque siempre envuelta en un cierto halo de intangibilidad, cuya ambigüedad es la que incentiva, a fin de cuentas, la búsqueda de la imagen poética que pueda representarla.

A partir de estas ideas, el ensayo concluye con una reflexión sobre las operaciones literarias que las obras llevan a cabo para reconocer la huella de lo que dejó una experiencia sensible. Al respecto, se plantea que la impresión, entendida como momento afectivo profundamente íntimo y al mismo tiempo atravesado por “un flujo de intensidad impersonal”<sup>10</sup>, es la que predispone a un estado de apertura que permite el reconocimiento de la huella y que la cristaliza según la manera en que fue percibida en un determinado “compuesto espacio-temporal”<sup>11</sup>. Hacia el final del ensayo se propondrá que impresiones despersonalizadas son las que le otorgan a la huella existencia, al “aislar[las], inmovilizar[las] en lo que dura el destello de un relámpago”<sup>12</sup>.

7 Keith Ansell-Pearson, *The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze*, “MLN”, 120, 5 (2005), pp. 1112-1127: 1118. Las citas directas de este filósofo han sido tomadas de la traducción hecha por Tomás Flores Estay para el Colectivo Pliegue.

8 Georges Perec, *Especies de espacios*, trad. de Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2001, p. 140.

9 K. Ansell-Pearson, *The Reality of the Virtual* cit., p. 1112.

10 Rosi Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 208.

11 Ibid., p. 188.

12 K. Ansell-Pearson, *The Reality of the Virtual* cit., p. 1122.

Una plena atención hacia los detalles del devenir de la realidad externa define el carácter despersonalizado de las impresiones que se registran en los poemas. En *Aldabas*, se verá que esa concentración volcada hacia el afuera favorece la captación de la huella por medio de la escucha de la ausencia, cuyas reverberaciones se perciben incrustadas en la materialidad de unos espacios domésticos deshabitados y en los que la voz poética en ocasiones se llega a disolver. En *Luz de estrellas muertas*, la despersonalización se pone en evidencia ya desde la tarea de documentación previa sobre las vidas de las estrellas de Hollywood que da pie a la voz lírica para desarrollar sus figuraciones sobre las divas. La tarea de exhumación de sus interioridades constituye un gesto reivindicativo y una operación radicalmente imaginaria, porque reconstruye desde diferentes focalizaciones el punto de vista íntimo de las actrices. Así, se recoge una perspectiva omnisciente, en la sección “Plano objetivo”; una que reproduce la voz de las famosas en primera persona, en “Plano subjetivo”; y una testimonial que coincide con la mirada del paparazzi, en “Plano voyeur”. Esta reconstrucción multidimensional se realiza a partir de los datos que proporcionan las huellas impresas en el imaginario colectivo de las celebridades y que son procesadas de tal manera que permiten arrojar siempre algo nuevo de ellas. *Zurcir Poema*, por su parte, opera una despersonalización desde el momento en que hace aparecer el rastro como una herida que, si bien es padecida en la propia carne, también se disemina hacia otros cuerpos expuestos a la violencia de género. Por ello, es posible identificar diferentes voces líricas que irrumpen principalmente en los cierres de los poemas, entre barras y con otra tipografía, pero también en algunos poemas que recuperan específicas experiencias femeninas dentro de la sociedad heteropatriarcal. En definitiva, los conjuntos poéticos registran la huella trascendiendo las meras impresiones y circunstancias individuales que la capturan y poniendo en práctica operaciones de despersonalización con las que se abre paso al reconocimiento de la huella, la cual actúa además como la marca destellante de la memoria de una experiencia que siempre es en alguna medida compartida.

En resumidas cuentas, las huellas que se configuran en los poemarios pueden definirse como expresiones de las excedencias de la experiencia sensible o como los efectos residuales de un acontecimiento. Por lo tanto, la huella no es una inscripción inmediata de una “eventidad”<sup>13</sup>, sino de sus resonancias captadas desde una cierta distancia espacio-temporal de modo intermitente mediante impresiones que capturan algunos de

sus sentidos posibles. En *Aldabas*, esa distancia se puede observar desde el momento en que la voz lírica se enfrenta a unos espacios en los que pareciera que algo recién ocurrió y donde su único huésped pareciera ser la memoria; en *Luz de estrellas muertas*, la distancia temporal y espacial respecto a las celebridades hollywoodenses es la posición desde la cual se aprehenden las reverberaciones de sus intimidades borroneadas; mientras que en *Zurcir poema*, la herida como huella comienza a adquirir contornos definidos una vez que la(s) hablante(s) lírica(s) se repliegan hacia su propio cuerpo como para refugiarse provisoriamente de la hostilidad del mundo y encontrar un marco de comprensión del dolor. Por lo tanto, si la huella no es una marca instantánea ni actual de una eventidad, es posible situarla en el dominio de lo virtual como intensidad latente que llega a materializarse cuando la captan impresiones despersonalizadas, desprendidas de una mismidad, atentas a los flujos del afuera y originadas desde posiciones de distanciamiento espacio-temporal.

#### 2.1. LA HUELLA DE LA AUSENCIA

*Aldabas* es breve conjunto de poemas que, mediante el verso corto y libre de hermetismos rebuscados, exhibe una inclinación hacia una poética negativa con la cual se asume la conciencia de un vacío fundamental a partir del desentrañamiento de objetos, espacios y situaciones de la cotidianidad. Es tentadora la relación que se podría establecer entre esta escritura atravesada por la ausencia y la que ha desarrollado Claudio Bertoni, aunque la desesperación a la que se arrojan sus últimas publicaciones, sobre todo *Miércale* (2020), dando manotazos melancólicos de ironía ante la inminencia de la manifestación del vacío más radical - es decir, la muerte<sup>14</sup> -, las alejan de la dirección que toma la asimilación del vacío en *Aldabas*: una que prefiere invocar los restos de una ausencia sin llorarla, con una intensa concentración hacia lo que sucede afuera y que vuelve perceptibles las huellas invisibles. Si “existe más de una nada”<sup>15</sup> y entonces diferentes maneras de afrontarla, García Moggia escoge adentrarse en ella sin aspavientos, más bien con el gesto de quien detiene el rumor circunstante para prestar atención a aquellas presencias sutiles que, apareciendo en su plena existencia, interrumpen la indiferenciación del vacío. Uno de los versos más expresivos en este sentido

14 Esta idea se encuentra desarrollada en mi capítulo *La (im)posibilidad de asir y decir en Miércale* (Claudio Bertoni, 2022) y su expresión como ironía melancólica, en *Sorriso amaro: reflexiones sobre el humorismo en América Latina (1990-2023)*, editado por Andrea Pezzè y Federico Cantoni, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2025, pp. 181-195.

15 Felipe Cussen, Marcela Labraña y Megumi Andrade, *Poéticas negativas*, “Literatura y Lingüística”, 37 (2018), pp. 137-161: 138.

13 Paul Bains, *Subjectless subjectivities*, in *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, editado por Brian Massumi, London-New York, Routledge, 2005, pp. 101-116: 104.

es: “silencio: vuela una pelusa” que cierra un poema sobre promesas y despedidas “con los ojos nublados”<sup>16</sup>, interrumpiéndolas como quien se seca las lágrimas de golpe para ver mejor, o bien, como haciendo silencio para abrir paso a la estela dejada por la intensidad de ese momento en fuga. El gesto de llamar al silencio genera efectos performativos que aquietan el flujo del tiempo y generan una expectativa que hace posible la actualización de alguna virtualidad, si se presta mucha atención.

Las representaciones del rastro son frecuentes en *Aldabas*, seguramente porque en sus poemas persiste la imagen de espacios interiores recién abandonados<sup>17</sup> en los que todavía resuenan los ecos de las presencias que lo habitaban y de las nuevas existencias que se hacen notar después. El título del libro sugiere el ingreso en una casa que en los poemas encontramos vacía, pero al mismo tiempo, una entrada que también puede ser hacia un afuera y que descubrimos imbricado no solo a los espacios cerrados, que al estar deshabitados revelan su inmensidad - “bajo techo / la intemperie / de la espera [...]”<sup>18</sup> -, sino también al cuerpo de quien transita por los umbrales - “el pecho suena / como el desierto”<sup>19</sup> -. Por lo tanto, *Aldabas* está compuesto de entradas y salidas continuas, recopiladas por una vocación coleccionista de diferentes modos de ingreso, algunos hacia la posibilidad más imprevista - “abre la puerta / los ojos cerrados / da un paso en falso / cae”<sup>20</sup> - otros hacia su negación definitiva - “abre la puerta / pero el viento / la cierra en su cara”<sup>21</sup>. En definitiva, estos tránsitos reflejan experiencias estéticas de espacios liminales que siguen siendo desarrolladas en posteriores publicaciones de la autora: *La transparencia de las*

*ventanas: ensayos sobre la mirada* (2022) y *Ensayos de una casa* (2025), textos que además profundizan sobre la captación del mundo por medio de umbrales que enmarcan la mirada. Respecto al primer ensayo, Vicente Undurraga comenta que “aunque las ventanas son el centro, este libro es elusivo al asumirlo o reconocerlo”, “trataba sobre todo de la luz [...] del aire, del viento”<sup>22</sup>; una similar interpretación se puede aplicar a *Aldabas*: las puertas no son su único objeto, sino también las huellas de las presencias que las cruzan.

Estas huellas aparecen en los poemas como la continuación del acontecimiento que las generaron, aunque bajo formas que no lo reproducen fielmente, sino con una de las tantas posibilidades que llevaba contenidas en su virtualidad. Por este motivo, en *Aldabas* la experiencia de la ausencia puede dejar huellas no necesariamente dolorosas y diseminarse en otros efectos de sentido; en ocasiones, dejando indicios contundentes de la falta - “abre la puerta: / una mano cortada / en el umbral”<sup>23</sup> o, en otras, sugiriendo una experiencia estética más imprecisa, pero de la que emana una huella que irremediamente nos remueve y que solo podemos referir a través de la descripción aproximada de lo que la detona. Así lo muestra el poema “el cuello mojado de sudor / un vaso de agua entre las manos / el viento cálido del poniente”<sup>24</sup> al revelar la imposibilidad de aludir directamente el efecto particular que produce ese instante, pero la factibilidad de seguir reproduciendo su potencia por medio de concisas descripciones referenciales que, a fin de cuentas, actúan como deícticos de la huella.

El impedimento de poder referirla es explicado en los siguientes términos por Guillermo Rivera: “El fantasma de la ausencia se vuelve inenarrable, y lo que leemos son poemas articulados desde esa zona, desde esos momentos, donde no podemos hablar”. Esta reflexión también coincide con “la idea de la poesía como un ‘no decir’”. No la adhesión que suele producir la palabra que enumera, o cuenta, sino aquella revelación que la palabra aislada, cargada de silencio puede originar”<sup>25</sup>. Adoptando estas poéticas, *Aldabas* pone en práctica la mayoría de las veces procedimientos que solo indican la huella de lo que ya no está sin llegar a nombrarla directamente. Además de las descripciones con las que se intentan definir los efectos que genera un instante arrobador, se observa la recurrencia de otro procedimiento lingüístico singular que también apunta hacia la conservación de la imprecisión de la huella. Este

16 Macarena García Moggia, *Aldabas*, Santiago de Chile, Edicola Ediciones, 2016, p. 13.

17 Uno de los poemas que permite inferirlo es: “la silla no es cómoda / la cama: blanda / suficiente / en el clóset cabe la ropa / la cocina enciende / el hervidor / eléctrico no / no siempre / la ducha: caliente / jabón: hay luz / por la tarde / se fue” (García Moggia 18). La enumeración de objetos domésticos crea la imagen de alguien que entra a una casa deshabitada y revisa lo que dejaron en ella sus antiguos habitantes. Debido a que todavía hay luz, agua caliente, jabón, un hervidor que funciona, pareciera ser que es una casa recién desocupada y de manera definitiva, como hace pensar la intensidad del verbo final. Además, estos objetos familiares aparecen volviendo el espacio conocido en uno que genera una cierta extrañeza, porque como bien nota Guillermo Rivera, se presentan envueltos en “una complejidad para [la] que no fueron hechos, y es, precisamente, esta asociación la que nos adentra -como lectores- en un ámbito familiar y extraño a la vez” (párr. 3).

18 M. García Moggia, *Aldabas* cit., p. 44.

19 Ibid., p. 25.

20 Ibid., p. 54.

21 Ibid., p. 60.

22 Vicente Undurraga, *Viento por las ventanas*, “Barbarie. Pensar con otros”, (2022), <https://www.barbarie.lat/post/viento-por-las-ventanas>.

23 M. García Moggia, *Aldabas* cit., p. 65.

24 Ibid., p. 43.

25 Hugo Gola, *Prosas*, Córdoba, Alción, 2007, p. 20.

consiste en sutiles desvíos sintácticos que, como advierte Henrickson, llevan “a una obvia deriva inconclusa, dando la sensación de un bosquejo que no quiso llegar a una relación necesaria de forma y contenido”. Dos poemas destacan en este sentido: “se sube / la falda / cotidiana / la vida / tu muerte / cada vez / que” y “duerme / no sueña contigo / solo olvida / ni con nadie / este día / que se va / con las dos / la noche”<sup>26</sup>. En ambos casos, el poema mismo es la huella: en el primero, el rastro se reproduce en su forma siempre inacabada y abierta a asumir otros contornos con la conjunción final “que”, cuya función original es unir oraciones, pero en este poema articula los versos previos con la nada. En el segundo ejemplo, la huella se halla encarnada en la aparición destellante y aleatoria de los versos, los cuales dan esparcidamente las pistas necesarias para captar el sentido del olvido y del paso de tiempo, principalmente por medio de las palabras “olvida”, “se va” y “noche”.

La conciencia de la indecibilidad no se agota en su expresión como merodeo alrededor de lo que evoca la huella a través de la descripción, de deícticos o de la desestructuración sintáctica del verso; también se observa en su condensación en unidades de sentido identificables como resultado de la búsqueda de “un vocabulario para aquello que es imperceptible pero cuya fuga de la percepción no puede sino ser percibida, mientras se esté vivo”<sup>27</sup>. En *Aldabas*, diferentes códigos lingüísticos funcionan como símbolo de la huella. Además de las referencias a objetos familiares en desuso, a espacios deshabitados y al aire, la huella también se rastrea en los datos de la realidad que se captan con los sentidos, en particular, con el olfato y el tacto. De esta manera, los olores y las percepciones hápticas se suman al amplio campo semántico con que se connota la huella, como se puede leer en el siguiente poema: “recuerda / el olor de su pelo / la última vez que la vio [...]”<sup>28</sup>, donde el segundo verso reúne toda la intensidad de la memoria de la mujer ausente. En cuanto al tacto, el siguiente poema muestra la huella quizás en una de sus manifestaciones más concretas y materiales: “de pie la cachetada / que el doctor / le dio al nacer”<sup>29</sup>. Si uno de los principales referentes del poemario son los ingresos y salidas, dentro de ese contexto la cachetada adquiere una nueva connotación: la de constituirse como el rastro contundente del primer umbral que se atraviesa a partir de ese primer golpe que nos arroja a la vida. La mano del doctor es la de quien golpea una aldaba para hacer que

alguien se asome por una puerta que, en este caso, es la de nuestra propia piel y, nosotros, sus primeros habitantes que acuden al llamado del mundo exterior.

Este poema se encuentra en la tercera sección del libro, “Aldabas”, donde se hace particular énfasis en los tránsitos entre el afuera y el adentro, ámbitos que llegan a confundirse debido a sus asiduos atravesamientos. Las dos primeras secciones, “Zaguán” y “Patio Interior”, juegan con la idea de un lento ingreso hacia una casa. Para Henrickson, esa entrada paulatina corresponde, en última instancia, al “acceso desde lo cotidiano a una *sabiduría fatal*”<sup>30</sup> como si se tratara de un ritual que no busca habilitar un nuevo umbral a otra realidad, sino que adentrarse a ella para llegar a descifrarla. La voz lírica avanza por los espacios abiertos y cerrados tratando de comprenderlos, pero a cambio solo puede acceder a sus huellas, a las cuales se aferra “recarga[ndo] la visibilidad de los objetos y la significación de los actos performáticamente”<sup>31</sup>, aunque siempre queda un margen de silencio, algo que no logra pasar de la virtualidad a la actualidad con la palabra.

## 2.2. LA HUELLA DE LA COLONIALIDAD DEL GÉNERO Y DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA PROVOCADA POR LAS VIDAS DE ESTRELLAS HOLLYWOODENSES

Si *Aldabas* pareciera edificarse desde un entendimiento negativo del lenguaje, es decir, desde su insuficiencia para representar exhaustivamente la realidad al apostar por la sugerencia y la evasión del referente, dejándolo esbozado como con brochazos lingüísticos; en *Luz de estrellas muertas* predominan operaciones que no evitan el abordaje directo de su tema central: las estrellas femeninas del cine estadounidense del siglo pasado. Ante el mismo problema de la insuficiencia de la palabra, los textos de Jara Bruzzone adoptan una postura diferente a la de *Aldabas*, una que escoge seguir insistiendo en las posibilidades comunicativas del lenguaje y, por lo tanto, en vez de callar lo que no se puede decir, elige seguir enunciándolo y con una escritura que no se limita al poema, sino que también integra la prosa poética, epígrafes y una rica red intertextual de referencias del mundo cinematográfico. Ello podría explicar la predilección de *Luz de estrellas muertas* por una poesía más bien discursiva que prefiere recurrir a todos los recursos del lenguaje -incluso aquellos que se suelen pasar por alto en la escritura poética contemporánea como, por ejemplo, los mecanismos de cohesión y coherencia (signos de puntuación, conectores,

26 M. García Moggia, *Aldabas* cit., rispettivamente pp. 46 e 26.

27 Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*, “Cultural Critique”, 31 (1995), pp. 83-109:97. Traducción del inglés mía.

28 M. García Moggia, *Aldabas* cit., p. 17.

29 Ibid., p. 63.

30 Carlos Henrickson, *Aldabas*, de Macarena García Moggia: *Una poética del Misterio*, “Proyecto Patrimonio”, (2017), <http://www.letras.mysite.com/chen171117.html>.

31 Ibid.

marcadores, conjunciones, mayúsculas iniciales, etc.)- para aspirar a decir de manera articulada el efecto del rastro dejado por las protagonistas del poemario: Ava Gardner, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Hattie McDaniel, Linda Lovelace, Candy Darling, Dorothy Dandridge, Edie Sedwick y Valerie Solanas.

La huella proviene tanto de los estremecimientos de las propias celebridades como de las experiencias estéticas de la autora que obtiene al aproximarse a sus biografías. La fascinación por estas vidas comienza a temprana edad, pero no será hasta el 2017 cuando la poeta sentirá las ganas viscerales de lanzarse a escribir sobre estas vidas, luego de ser operada por la misma enfermedad que padeció Marilyn Monroe, como descubrirá después. Esta coincidencia la llevará a decidirse por desentrañar su personal experiencia estética inspirada por estas vidas “fugaces, mundanas, kamikazes al filo de desaparecer”<sup>32</sup>, acaso como un ejercicio de desciframiento del misterio que le suscitan sus intimidades catapultadas por la sobreexposición de la industria cinematográfica estadounidense; pero también como uno de reescritura de estos mitos impregnados de colonialidad del género, en un contexto actual igualmente atravesado por la violencia de género y por la disolución de la intimidad a la que inducen las redes sociales. Respecto a esta última idea, es interesante la relación que la autora llega a vislumbrar entre mito y huella -“el mito es huella”<sup>33</sup>. Aunque no ahonda demasiado en esta certera correspondencia, su intuición arroja luz sobre la manera en que los cuerpos de estas mujeres se convierten en los depositarios más conocidos de los mandatos de género, llegando a convertirse en símbolos míticos de un deber ser femenino oprimente y oprimido, como lo revela un paparazzi que, tratando de fotografiar a Grace Kelly, se da cuenta que nunca abandona el gesto mecánico de la sonrisa: “Un rostro, una cárcel, pienso”<sup>34</sup>. Llega a la misma conclusión con Linda Lovelace: “Un cuerpo, una cárcel, pienso”<sup>35</sup>. De esta manera, ellas mismas se convierten en las

huellas que plasman los pilares ideológicos del capitalismo estadounidense. La reactualización de esos mitos-huellas funciona como un indicio de la vigencia de la colonización de las mujeres, de la guerra, del racismo y del clasismo<sup>36</sup>. En definitiva, la huella desde la que parte *Luz de estrellas muertas* es de la colonialidad.

Vamos conociendo el impacto de esa herida inicial sobre las protagonistas por medio de un poemario estructurado en tres secciones que, remitiéndose al código cinematográfico de los planos, transitan “desde el cerco sicológico con que la fama rodea a las personas, asediándolas al punto de conducir las a la autodestrucción, hasta costumbres que algún día fueron normales y hoy son del todo inaceptables, como la segregación racial”<sup>37</sup>. El texto empieza estratégicamente con las caras más emblemáticas de la pantalla grande - Gardner, Monroe, Hepburn y Kelly -, porque plantean el problema que todas comparten: ser las primeras en soportar “la génesis de la intimidad sobre explotada que vemos hoy y muchas no fueron capaces de sobrellevarlo”<sup>38</sup> y en representar emblemáticamente el clásico topos sobre “la imagen involuntaria de quien se marchita y se transforma en un recuerdo distorsionado de lo que fue”<sup>39</sup>. Condensan estas ideas los siguientes versos del poema “Orugas” dedicados a Ava Gardner: “Se diría que Ava fue una romántica / que se fascinó por el exotismo de esta España / en pleno maltrato, / buscando en la juerga / una luz de interioridad”<sup>40</sup>. Estas líneas evocan la imagen de la celebridad que en medio de la fiesta en la que es el centro de atención se aparta de todos al recordar instantáneamente las *rêveries* de un lugar propio que, a costa de la fama, ha tenido que dejar a un lado. Yendo tras las huellas de ese mundo interior, Ava “abraza la soledad del exilio”<sup>41</sup>, rompiendo definitivamente el estereotipo de la estrella hollywoodense frívola y ajena a los asuntos delicadamente intensos de la vida interior.

Al “Plano Objetivo”, le sigue el “Plano Subjetivo” que, como anticipa el título, es la sección donde se aprehende “aquello particular de cada actriz, su propia constancia”<sup>42</sup> y la que pre-

32 Valentina Labbé, *Todas íbamos a ser estrellas*, “Plataforma Crítica”, (2022), <https://www.plataformacritica.balmacedartejuven.cl/2022/07/21/todas-ibamos-a-ser-estrellas/>.

33 Ernesto González Barnert, *Entrevista a Claudia Jara Bruzzone: Con Luz de estrellas muertas, busqué internarme en el imaginario que se ha construido en torno a estas actrices hollywoodenses*, “Cultura. Fundación Neruda”, (2022), <https://cultura.fundacionneruda.org/2022/08/entrevista-a-claudia-jara-bruzzone-con-luz-de-estrellas-muertas-busque-internarme-en-el-imaginario-que-se-ha-construido-en-torno-a-estas-actrices-hollywoodenses/>.

34 Carla Jara Bruzzone, *Luz de estrellas muertas*, Valparaíso, Bogavantes, 2022, p. 72.

35 Ibid., p. 74.

36 V. Labbé, *Todas íbamos a ser estrellas* cit.

37 Leonardo Sanhuesa, *Divas de Hollywood aterrizan en Chile con sus luces y sombras*, “Las Últimas Noticias”, 24 de abril de 2023, p. 30.

38 E. González Barnert, *Entrevista a Claudia Jara Bruzzone* cit.

39 V. Labbé, *Todas íbamos a ser estrellas* cit.

40 C. Jara Bruzzone, *Luz de estrellas muertas* cit., p. 13.

41 Ibid., p. 14.

42 Pablo Ayenao, *El amor es tensión Apuntes sobre Luz de estrellas muertas* (Editorial Bogavantes, 2022), de Claudia Jara Bruzzone, “Proyecto Patrimonio”,

fiere enfocarse en las “estrellas opacas, que por diversas razones fueron famosas pero cuya fama siempre estuvo alambrada por diversas dificultades que hoy serían un escándalo”<sup>43</sup>. Se trata de celebridades que tuvieron que lidiar sobre todo con el peso del racismo - Hattie McDaniel, Dorothy Dandridge -, la misoginia - Linda Lovelace - y la transfobia de la época - Candy Darling. Como una forma de restituirles la posibilidad de hablar por sí mismas sin máscaras, sus voces son las únicas que en el poemario aparecen en primera persona. En este segundo capítulo, la huella continúa siendo la imagen poética a través de la cual se emprende la búsqueda de una dimensión personal de las celebridades en un mundo que las quiere solo como arquetipos femeninos. Hattie McDaniel, por ejemplo, se despoja del personaje que le ha asignado la industria cinematográfica, el de la empleada doméstica racializada, al volcarse hacia un trabajo de reconocimiento de las huellas de la esclavitud marcadas a fuego en su piel: “Han llamado *Mammy* a mi cuerpo / ese nombre reviste la carne / bajo los látigos / que padecieron mis abuelos”<sup>44</sup>. El cuerpo aquí es también rastro del colonialismo y de toda su violencia, idea que a lo largo del poema “*Mammy*” sigue desarrollándose bajo la forma del vestigio, como el eco de la memoria que cierra los últimos versos: “A lo lejos, los cantos de mi tierra, / mis ancestros me llaman”<sup>45</sup>.

La tercera sección del libro, titulada “Plano Voyeur”, recoge las apreciaciones de los paparazzi en los momentos previos a disparar el flash sobre las actrices. Estas apreciaciones están formuladas por medio de un registro similar a la prosa poética con la que se busca “ir al hueso”<sup>46</sup> capturando lo inefable de cada celebridad ya no con la cámara fotográfica, sino con el lenguaje. A modo de anotaciones rápidas mientras se espera el momento exacto para sacar la foto, este capítulo termina de dar una visión tridimensional de las artistas, esta vez desde una perspectiva externa que corre el velo sobre lo que ni las propias celebridades saben de sí mismas, capturando lo que se fuga de ellas, sus huellas. Además, es un capítulo que, remitiéndose a lo fotográfico y a su afán por capturar el fulgor de un momento, subraya el tema de la fugacidad desarrollado a lo largo de todo el libro, así como el de la cancelación de los límites entre

la vida pública y privada: “existe belleza en poder atrapar el momento en que el gesto traspasa la voluntad, superando los márgenes de lo personal para volverse público, entonces la intimidad del sentimiento único y privado, se pervierte al punto de la proyección”<sup>47</sup>. En suma, el paparazzi es la última figura del libro que condensa la vocación por aferrar la huella que se escapa, misión que, tal como concluye Dafne Meezs en su presentación del libro, coincide con la del quehacer poético, en la medida en que ambos exploran la manera en que está fundida “la máscara con la carne, o con el maquillaje o el tallaje, como vemos en el poema de Grace, donde la cara es como una cárcel”<sup>48</sup>. En suma, la fotografía se configura también como huella palpable del momento en fuga.

### 2.3. LA HUELLA COMO HERIDA PROVOCADA POR LA VIOLENCIA DE GÉNERO

En *Zurcir poema*, el cuerpo también contiene el rastro, exhibiéndolo como una herida fresca ocasionada por el acoso sexual, el abuso, la violación y el cuestionamiento de la víctima por parte de las instituciones y de sus pares. En general, dentro de la obra poética de Luisa Aedo Ambrosetti el tratamiento del cuerpo y del territorio como dos ámbitos indisolubles es una constante. Esta correspondencia también se distingue en *Zurcir poema*, aunque se presenta con variaciones respecto a los poemarios anteriores, específicamente en el modo de entender el territorio, en el tono adolorido y en los campos semánticos que se eligen para registrar las marcas de ese dolor.

Si en *Desierto marino* y en *Desmarejada* se identifica un claro referente geográfico, en *Zurcir poema* el territorio central es el cuerpo donde se van inscribiendo a modo de mapa trazado con cicatrices las diferentes violencias de género por las que pasa una mujer en las diferentes esferas y momentos de su vida. Por este motivo, la voz poética puede ser una sola como también corresponderse con varias otras que expresan sus experiencias cuando son niñas, en sus relaciones de pareja, de amistad, familiares o con el poder. La diseminación de la violencia machista en todas las etapas de la vida de una mujer y en todos los ámbitos de la vida social hace que el poemario traiga al centro de la atención un sentido de desazón por la imposibilidad de hacer una real justicia mientras la sociedad siga basándose en estructuras heteropa-

(2022), [http://www.letras.mysite.com/paye120722.html?fbclid=PAZXhobgNhZW0CMTEAAady7-QVWUobkx4L7gqKFG7OoUR78Kivum3WM-1Q9xYxx857y5PSiC7MtXaGY1Q\\_aem\\_\\_e\\_lNkYbyr\\_2jUWJstM3Hg](http://www.letras.mysite.com/paye120722.html?fbclid=PAZXhobgNhZW0CMTEAAady7-QVWUobkx4L7gqKFG7OoUR78Kivum3WM-1Q9xYxx857y5PSiC7MtXaGY1Q_aem__e_lNkYbyr_2jUWJstM3Hg).

43 L. Sanhuesa, *Divas de Hollywood* cit.

44 C. Jara Bruzzone, *Luz de estrellas muertas* cit., p. 41.

45 Ibid., p. 42.

46 V. Labbé, *Todas íbamos a ser estrellas* cit.

47 C. Jara Bruzzone, *Luz de estrellas muertas* cit., p. 73.

48 Dafne Meezs, *Presentación de ‘Luz de estrellas muertas’ de Claudia Jara Bruzzone, ‘Elipsis, poesía y literatura desde el sur’*, (2022), [https://elipsisliteratura.wordpress.com/2022/09/10/presentacion-de-luz-de-estrellas-muertas-de-claudia-jara-por-dafne-meezs/?fbclid=PAZXhobgNhZW0CMTEAAad3SAIjDYcfS3hEfnRf3dDZQqcW\\_qTO12p8HBIfyV2EXH1kbDHcuRX-7Gevxw\\_aem\\_\\_EnIArkMmkGd1YptMfw5-jg](https://elipsisliteratura.wordpress.com/2022/09/10/presentacion-de-luz-de-estrellas-muertas-de-claudia-jara-por-dafne-meezs/?fbclid=PAZXhobgNhZW0CMTEAAad3SAIjDYcfS3hEfnRf3dDZQqcW_qTO12p8HBIfyV2EXH1kbDHcuRX-7Gevxw_aem__EnIArkMmkGd1YptMfw5-jg).

triacales. Alejandra Pinto Soffia comparte esta reflexión cuando observa que en los versos “ya nada está sano / nada ha sido reparado”<sup>49</sup> y que hay una “constatación del daño por default, de lo roto por el devenir de los siglos, de lo insano como movimiento del capital, de lo irreparable por lo vertiginoso de la urgencia y las respuestas de las matrices productivas”<sup>50</sup>. La omisión de nombres de lugares y las escasas representaciones espaciales responden justamente a la idea de omnipresencia y de lo irremediable de dichas estructuras de opresión, de manera que la transversalidad de la violencia de género en todos los territorios también se refleja en la elección de evadir la colocación de la voz poética en referentes geográficos específicos. Aunque solo el poema “Fiscalía” menciona de pasada el nombre de una ciudad, Valparaíso, el resto del conjunto da señales generales de un ambiente urbano que podría ser uno cualquiera de Chile.

A este cambio sustancial de la perspectiva con que se aborda el espacio habitado, se le suma el del tono con el que se transmite la precariedad de las vidas de la(s) mujer(es) del poemario. Si, por ejemplo, en *Desmarejada*, los poemas son “creadores de una luz sutil, temblorosa, [...] como una luz naciente desde el fondo del agua” pese a sus tintes “agónicos, catárticos, [como] cantos oscuros, fragmentos de cuerpo que trae la marea, golpes de ola dentro de la carne”<sup>51</sup>, en *Zurcir poema* predomina un tono que prefiere escarbar la herida sin proporcionar atisbos claros de esperanza. Antes de empezar a buscarla, el conjunto poético emprende la valiente tarea de encarar el dolor sin subterfugios, explorando sus diferentes matices, formas y efectos sobre el cuerpo. Es más, se distinguen en los poemas una fase inicial del procesamiento del trauma que muchas veces es eludido porque genera incomodidad en un conjunto social que se niega a admitir sus responsabilidades en la continuación de la violencia de género.

El otro quiebre que efectúa *Zurcir poema* en relación a *Desierto marino* y *Desmarejada* se halla en el repertorio de figuras poéticas con las que se transmiten las experiencias sensibles de la voz lírica. Si en las primeras obras esos códigos provenían del mundo marino, en *Zurcir poema* corresponden al universo textil. Los hilos, las puntadas, el acto de coser y remendar son los códigos principales del libro, cuyos sentidos asociados a la reparación, a la unión de elementos disgregados y

a la reconstrucción de tramas rasgadas ayudan a localizar el propio desgarramiento y suturarlo. Por este motivo, entre todas las aglomeraciones de conceptos posibles para contar “una historia desde los dolores más universales, hasta los dolores más particulares de la experiencia”<sup>52</sup>, la poeta escoge las metáforas textiles como hilo conductor.

Además, la plataforma metafórica que ofrece el trabajo textil representa modos de conocimientos no verbales estrechamente ligados al cuerpo y a la capacidad de entenderlo mediante una conciencia afectiva. Uno de los factores que contribuye a desarrollar ese tipo de conciencia es el movimiento repetitivo que implica cada quehacer textil y que favorece un estado de concentración que lleva a quien cose, zurce, borda o teje hacia el repliegue de la imaginación. Por ello no es casual que la costura, el bordado o el tejido adopten fines terapéuticos en contextos traumáticos como los del periodo dictatorial en Chile o del llamado Conflicto armado interno de Colombia, considerando que, como reconoce Tania Pérez-Bustos en su ensayo sobre gestos textiles, estos devuelven la posibilidad de “componer la vida cotidiana, hacer que la memoria habite el cuerpo mientras este sana”, al mismo tiempo que enseñan “lo profundamente políticos que son todos esos pequeños gestos”<sup>53</sup>. En el caso particular de *Zurcir poema*, las alusiones a la costura adquieren una función restauradora intermitente, como quien retoma una costura inconclusa y luego de dar algunas puntadas, la vuelve a dejar pendiente. Por ello, no siempre encontraremos en los poemas una alusión directa a las figuras textiles, pero cuando aparecen, se realiza también un regreso momentáneo al propio cuerpo despojado de su ser por la experiencia extrema de la violación. Este procedimiento se advierte en la mayoría de los versos que cierran sentenciosamente los poemas entre barras y con otra tipografía, dando el efecto de irrupción de una voz diferente y consciente de la relación inextricable entre cuerpo, texto y textil. Entre los versos finales que dan clara cuenta de esta relación, se encuentran: “/La palabra se dedica largas horas de la noche a coserse a sí misma cerca de tu cuerpo/”; “/La palabra expulsa su bilis a este mundo infesto allí donde la zurcida se pierde/”; “/La palabra aflora entre la fiebre mientras se cose los sentidos”<sup>54</sup>.

Palabra, costura y cuerpo quedan entrela-

49 L. Aedo Ambrosetti, *Zurcir Poema* cit., p. 22.

50 Alejandra Pinto Soffia, *Hilvanar la trama del daño en ZURCIR poema*, *Palabra Editorial* (2024) de Luisa Aedo Ambrosetti, “Proyecto Patrimonio”, (2024), <http://www.letras.mysite.com/laedo311024.html>.

51 Natalí Aranda, en *La ciudad que no es - Conversaciones sobre cultura y ciudadanía en San Antonio*, (2021), <https://www.youtube.com/watch?v=IdqYwBlFMN4&t=4901s>.

52 Juan Olivares Meza, *Violencia contra el cuerpo de las mujeres, un flagelo difícil de enfrentar y “Zurcir”*. Luisa Aedo Ambrosetti presenta su nuevo libro, (2024), <http://www.letras.mysite.com/laedo311024.html>.

53 Tania Pérez-Bustos, *Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2021, p. 23.

54 L. Aedo Ambrosetti, *Zurcir Poema* cit., respectivamente pp. 18, 22 e 26.

zados por la necesidad de restaurar la continuidad de un sentido fracturado, cuya fisura se deja percibir ya no como una simple huella de la que se puede hacer caso omiso, sino como una mancha monstruosa e ilegible, porque lo que la genera, la agresión sexual, es un acto en sí mismo ininteligible, incluso para los perpetradores, como lo confirmara Rita Segato en sus investigaciones antropológicas sobre la violación. Por ende, la urgencia que atraviesa a *Zurcir poema* es la búsqueda de una comprensión de las violencias tematizadas, de sus huellas que son heridas abiertas sobre el cuerpo, y que los códigos que ofrece el trabajo textil como práctica textual y corporal ayudan a empezar a vislumbrar. De esta manera, el acto de zurcir convierte la mancha informe en cicatriz que da una inteligibilidad a la herida y aunque “la zurcida es tosca / está hecha de lana de esa gruesa / la lana es negra / parece una cosida a la rápida”<sup>55</sup>, lo que cuenta es el gesto de la voz poética de coserse a sí misma, es decir, de darle un relato al dolor, como lo sugiere la originaria correspondencia entre las palabras texto y tejido. Sin embargo, se registran instantes en que la enunciante lírica desiste de seguir zurciéndose y es allí cuando el dolor se transforma en muerte: “Yo estoy muerta / quiero que se sepa / estoy muerta / Yo estoy muerta / dentro de todas esas muertes que se pueden no nombrar. / Mi cuerpo avanza quebrado desunido / deshabitado / obtuso”<sup>56</sup>. “Sobreviví” es el título del poema citado y, sin embargo, la nuda vida es lo único que permanece justo después de la violación, advirtiendo que el feminicidio, tematizado en el poema “Ella se volvió hermosa” como una elegía a Antonia Barra, no es la única forma de muerte que provoca la violencia de género. En ambos casos, subsiste la disecación de lo vivo como una operación en línea con el concepto de pedagogía de la crueldad. Refiriéndose específicamente al feminicidio y a los homicidios en el contexto del capitalismo neoliberal, Segato señala que “esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto”<sup>57</sup>. Si la violación también supone un tipo de muerte, las alusiones al acto de zurcir aparecen como una manera de compensar la falta de una ritualidad fúnebre que ayude a comenzar el proceso de inteligibilidad del estado espectral en el que queda sumido el cuerpo ultrajado. El rito, así como también se argumentó sobre *Aldabas*, aparece en ambos poemarios como un atravesamiento que persigue la comprensión de un hecho por medio de la captación de las huellas que van emergiendo gradualmente. En *Zurcir Poema*, la

ritualidad que conlleva el acto de remendarse, permite a la voz lírica, reducida a cosa despojada de su ser, arraigarse a su piel durante los momentos intermitentes en que se piensa como género, aprovechando esa condición metafórica y material para repararse provisoriamente. En este sentido, “la cosida a la rápida” se inscribe en la dirección de una contrapedagogía de la crueldad, en la medida en que funciona como una metodología del duelo o como una “tecnología del cuidado”<sup>58</sup> que ayuda a gestionar el dolor generalizado.

### 3. ESCRITURAS POÉTICAS DESPERSONALIZADAS DESDE LAS QUE SE CAPTAN LAS HUELLAS: REFLEXIONES FINALES

La despersonalización es una de las operaciones principales que siguen las voces líricas para captar el rastro. Como si adhirieran a la idea de que “la subjetividad se despliega tanto ‘más allá’ del ‘individuo’ (es forjada por agenciamientos colectivos de enunciación) como ‘antes’ de él, del lado de las intensidades preverbales: eventos páthicos o aprehensivos”<sup>59</sup>, las enunciantes poéticas se ponen a la escucha de las fuerzas - a veces invisibles, otras arrolladoramente palpables, como las de *Zurcir poema* - que las interceptan, dejándolas inscritas en el poema en alguna forma de huella para darles “un plano de consistencia”<sup>60</sup>. De todas maneras, la subjetividad personal no se deja completamente a un lado cuando de la heterogeneidad de huellas se sustrae solo algunas figuras para representarla y hacerla emerger. Es más, una cuota de autorreferencialidad es necesaria para su aparición como “una unidad en la multiplicidad”<sup>61</sup>. Esta idea se inscribe en una dirección similar a la que apunta García Moggia cuando se refiere al recuerdo de infancia con el que comienza su ensayo *La transparencia de las ventanas*:

Es la imagen de una sensación que conservo en la memoria: la de estar, quizás, separada del mundo de afuera, a resguardo del exterior, pero al mismo tiempo atenta y expuesta como nunca a él. La mirada de los niños es un poco así. Ver lo que ocurre a través de las ventanas es convertir lo que ocurre en una historia, en una narración, en una ficción<sup>62</sup>.

Esa condición subjetiva de distancia con que la poeta presta atención a lo que ocurre afuera - condición que también se evidencia en *Aldabas* - propicia la captación de los flujos de realidad que pasan dejando rastros evanescentes y provocando efectos intensos sobre la propia experiencia. De

55 Ibid., p. 17.

56 Ibid., p. 21.

57 Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo, 2018, p. 11.

58 T. Pérez-Bustos, *Gestos textiles* cit., p. 24.

59 P. Bains, *Subjectless subjectivities* cit., p. 193.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 V. Salazar, *Macarena García Moggia* cit.

esta manera, aunque en los espacios interiores de *Aldabas* pareciera reinar una ausencia, la percepción abierta de la enunciante poética permite el reconocimiento de “hojas secas / luz que avanza / por la casa / como si nada”<sup>63</sup>. Las hojas y la luz emergen como signos de la huella de esas presencias sutiles y más que humanas que también habitan los espacios domésticos. A lo largo del libro, el reconocimiento de estas huellas y, especialmente en la tercera sección “Aldabas”, se suele llevar a cabo con “el uso reiterado de la tercera persona”<sup>64</sup>, perspectiva que “depende más de acciones emprendidas y percepciones racionales capaces de registro, que de la voluntad o el afecto de un sujeto hablante”<sup>65</sup> o de una “neutralidad del tono” con el cual “se modula un habla desde los objetos y gestos, son su potencia o su campo de fuerza, aquello que nos acerca a lo que sucede”<sup>66</sup>.

La elección de una voz lírica desprendida de su yo personal también se encuentra presente en *Luz de estrellas muertas*, poemario que pareciera compartir con *Aldabas* la conciencia de que no se puede acceder directamente al mundo debido a su carácter indescifrable, sino solo a través de sus huellas que van dejando sus devenires. El problema de la impenetrabilidad a la realidad de las celebridades queda ilustrado en las focalizaciones que, desde diferentes ángulos, ponen a prueba la posibilidad de entrar en contacto con las subjetividades de estas mujeres. De hecho, en el “Plano Objetivo”, donde se retratan personalidades como Ava Gardner, Marilyn Monroe o Grace Kelly, la poeta declara asumir la mirada “en tercera persona porque son más inalcanzables, y una voz en primera persona de las que fueron marginalizadas porque conecto con eso” (Labbé párr. 9). Esos ejercicios de desdoblamiento de la mirada implicaron, como la misma poeta revela, “investigar mucho, navegar muchas horas para encontrar momentos que me arrojaran una luz, para agarrarme y escribir”<sup>67</sup>. Son reveladoras esas palabras para la argumentación que se ha venido haciendo hasta ahora, porque respalda la idea de que se trabaja con los rastros de los referentes poéticos para aspirar al acceso a estos. La impresión despersonalizada de la que se hablaba en el segundo apartado del ensayo correspondería a ese momento en que la poeta intercepta la huella, ejercicio que, según declara, “me gustó porque me demostró que no es necesario buscar poesía en mi experiencia,

sino que la puedo encontrar en otras vidas”<sup>68</sup>. En otra entrevista, comenta que su apuesta fue “internarme en el imaginario que se ha construido en torno a estas actrices hollywoodenses [...] desapare[ciendo] como referente del poema toda vez que con *Cartografía de la ausencia* y su extensión en *Desove*, tuve experiencias creativas muy íntimas”<sup>69</sup>. Pese a que “hay un filtro emocional que atravesar”<sup>70</sup>, el camino hacia el reconocimiento de las memorias de las divas sigue siendo un acto de despersonalización porque implica una dislocación de la propia imaginación para lograr coincidir con las huellas emanadas de unas circunstancias espacio-temporales que no son necesariamente las de la autora.

Desde esta óptica, la simulación de la voz en primera persona de las celebridades en el “Plano Subjetivo” es probablemente el más despersonalizado de los capítulos en cuanto a los procedimientos de creación poética, porque requiere un esfuerzo de desdoblamiento imaginario mayor para reconstruir interioridades de las cuales no se disponen muchos datos en comparación a la imagen pública que las reviste hasta hacernos olvidar su condición de comunes mortales. Sin embargo, en cuanto al contenido del discurso poético, la despersonalización queda reflejada de forma evidente en el “Plano Objetivo” debido a la visión omnisciente, pero también porque son recurrentes escenas en las que las actrices contemplan sus reflejos y, en ese ensimismamiento, alcanzan un estado absorto que igualmente favorece el contacto con la dimensión virtual del momento: “De noche, mirando su reflejo proyectado en la ventana / Ava piensa / si al amanecer / recordará el insecto, / el brillo de la noche; / si distingue acaso / que las estrellas diminutas / son una especie de sol lejano”<sup>71</sup>. La autocontemplación es una forma de reconocimiento de la extraña que se lleva dentro y el gesto con el que las actrices reafirman sus identidades que hallan excavando en sus interioridades: “Fuera de la nebulosa, / la princesa del rat pack / observa su propia imagen / reflejada en la ventana. [...] / No sueña con diamantes, / prefiere el silencio, / imaginar el brillo melancólico / de los nenúfares en el barro”<sup>72</sup>.

La autocontemplación del propio sufrimiento también es la operación de despersonalización que se distingue en *Zurcir Poema* desde su apertura: “Estoy sentada cosiendo con hilo negro una de las heridas. La miro y no me convence.

63 M. García Moggia, *Aldabas* cit., p. 37.

64 C. Henrickson, *Aldabas* cit.

65 Ibid.

66 Guillermo Rivera, *Nueve viñetas para Macarena García*, “Diario La Quinta”, (2018) <https://diariolaquinta.cl/2018/12/11/cronica-nueve-vinetas-para-macarena-garcia-por-guillermo-rivera/>.

67 V. Labbé, *Todas íbamos a ser estrellas* cit.

68 Ibid.

69 E. González Barnert, *Entrevista a Claudia Jara Bruzzone* cit.

70 Ibid.

71 C. Jara Bruzzone, *Luz de estrellas muertas* cit., p. 9.

72 Ibid., p. 32.

Salgo a hipnotizarme un momento. Espero que el tiempo avance sin sentido. Me abrazo para dejar de sentir miedo. Para ahogar cualquier atisbo de imagen<sup>73</sup>. Este fragmento inicial proporciona las claves de lectura necesarias para interpretar el acto de zurcir como uno que, con sus movimientos repetitivos y concentrados, induce a un recogimiento con el que se empieza a retomar el contacto con el propio cuerpo después de haberlo sentido ajeno a raíz de una experiencia traumática precedente. Pareciera ser que la voz poética conoce esas implicaciones del trabajo textil y se pone a buscar deliberadamente el estado de ensimismamiento reponedor que le podría ofrecer el zurcido. Así lo sugiere la oración “Salgo a hipnotizarme un momento” al dejar entrever que el ensimismamiento todavía no ha ocurrido, pero que se desea obtener como si se supiera que alcanzándolo también se podría recuperar el control de la propia subjetividad sofocando “cualquier atisbo de imagen” que remita al recuerdo de las violencias sufridas. En este sentido, la zurcida sería un acto de repliegue hacia sí misma para protegerse de una huella dolorosa que sigue irrumpiendo porfiadamente, pero también para tomar contacto con una dimensión virtual poblado de huellas de nuevas imágenes o de formas potenciales “de hacer, de decir, de pensar y de estar en el mundo”<sup>74</sup> que puedan resignificar el dolor. Uno de esos modos alternativos de hacer se puede localizar en la oración “Me abrazo para dejar de sentir miedo”: si remendar permite a las mujeres “estar con ellas mismas, [...] acompañar las rutinas domésticas y saberse creativas en la

re-creación material”<sup>75</sup>, el momento en que la voz lírica se predispone a zurcirse las heridas también apunta a revertir la soledad en que la violencia heteropatriarcal la ha dejado sumida. De manera similar a la contemplación del propio reflejo en *Luz de estrellas muertas*, la observación minuciosa de la herida devuelve a la víctima a sí misma, acompañándose y volviendo a reconocer su identidad. En definitiva, sentarse a zurcirse las heridas puede considerarse como una tecnología del cuidado personal, pero que también tiene alcances en la dimensión colectiva porque lleva a la enunciante lírica a condolerse de otras mujeres que han sufrido violencia de género. El poema “Mis hermanas están muertas” ilustra el reconocimiento de la huella dolorosa compartida llorando el hecho de que los nombres de otras víctimas hayan sido convertidos en meros rastros al borde del olvido -“los nombres de mis hermanas / se borran como una sombra”<sup>76</sup>. Sin embargo, si “solos sus nombres quedan en la puerta de mi boca”, la voz poética se aferra a ellos y los convierte en memorias que brotan obstinadamente a través de su carne: “a tajo hundido / las cicatrices salen del cuerpo / a florecerlo todo”<sup>77</sup>. Por lo tanto, en este poema, así como en *Aldabas* y en *Luz de estrellas muertas*, la huella no es solo una marca en vía de desaparición, sino la materialización de la memoria de presencias, de objetos, de experiencias que las obras contribuyen a revitalizar al captar sus reverberaciones y su plena existencia en el marco de lo real.

73 L. Aedo Ambrosetti, *Zurcir Poema* cit., p. 13.

74 T. Pérez-Bustos, *Gestos textiles* cit., p. 28.

75 Ibid., p. 16.

76 L. Aedo Ambrosetti, *Zurcir Poema* cit., p. 16.

77 Ibid.

**LAVORI IN CORSO**

Matteo Sanfilippo

## SALVATORE ADAMO TRA IL BELGIO E L'ITALIA (ED ALTRI PAESI)



Chi è nato in Italia durante il lungo secondo dopoguerra si ricorda bene di Salvatore Adamo, nato a Comiso in Sicilia, emigrato a quattro anni in Belgio, dove il padre lavora in miniera<sup>1</sup>. Grazie a un concorso di Radio Lussemburgo del 1960 diviene un cantante/autore (al tempo non esiste la figura del cantautore) e si afferma in Francia, dove vive per anni e scrive canzoni molto francesi: “Vous permettez monsieur / Que j’emprunte votre fille ? / Et bien qu’il me sourie / Je sens bien qu’il se méfie” (*Vous permettez, monsieur?*, 1964). In esse cliché apparentemente inossidabili sono ironicamente declinati con tocchi di Jacques Brel e Georges Brassens, i due maestri che resteranno i suoi numi tutelari. Il primo è, d'altronde, anche lui belga e il secondo è di madre italiana (e si trova perfettamente a suo agio a pranzo a casa Adamo, come rivelano alcuni filmini familiari).

Dopo il successo di *Sans toi ma mie* (1963), Adamo inizia a tradursi in italiano e infatti quella canzone diviene *Sei qui con me* (“Mi avevi detto addio / credevo di morire / ma ho pregato Dio / e sei ancora mia”). Le sue versioni italiane hanno tonalità differenti da quelle originali, sia dal punto di vista musicale che da quello vocale: sono più melodrammatiche e meno ironiche, lo stesso arrangiamento è potenziato per sottolineare questa chiave. In ogni caso incontrano il favore del pubblico e il cantante vince nel 1968 il Festivalbar con *Affida una lacrima al vento* (*Accroche une larme aux nuages*, 1967). Seguono anni di continua presenza in Italia, culminata nell’invito al Festival di Sanremo del 1976 quale ospite. Da notare che allora e in seguito Adamo non canta solo in francese e

italiano, ma anche in spagnolo e portoghese, tedesco e neerlandese, giapponese e turco.

Su circa 850 canzoni della sua lunga carriera appena il 51% è in francese, mentre il 19% è in tedesco, il 12% in italiano e il 10% in spagnolo, il resto nelle altre lingue prima citate. Nel documentario *Adamo, le film de sa vie* (regia di Frank Villano, 2024) il cantante dichiara di essere belga e come tale di parlare le tre lingue del Paese, *in primis* il francese e poi il neerlandese, cioè il fiammingo, e il tedesco. L’italiano è invece la lingua del padre e degli amici di famiglia. La spiegazione appare troppo scorrevole. Come non considerare che (in ricordo del padre?) Adamo non domanda la cittadinanza belga sin quando non diviene possibile mantenere la doppia nazionalità. Richiede la nazionalità belga quindi soltanto nel 2018 e la ottiene nel 2022: eppure da decenni ha ottenuto tutte le maggiori onorificenze del Paese. Inoltre traduce e canta poche canzoni in fiammingo (neerlandese) e tante in spagnolo, quasi altrettante che in italiano.

Il fatto di cantare in tedesco, italiano e spagnolo ricorda allora la carriera di un altro emigrato italiano in Belgio: Rocco Granata, nato in Calabria nel 1938 e portato dal padre a Waterschei, un distretto minerario di Genk nel Limburgo. Granata ha un enorme successo nel 1959 con *Marina*, composta in italiano, ma subito tradotta per la Germania (“Bei Tag und Nacht denk’ ich an dich, Marina, / Du kleine zauberhafte Ballerina”) e poi in fiammingo, inglese e in francese. In questo modo le sue canzoni circolano nella vasta area dell’emigrazione italiana postbellica. Alle nazioni sopra citate possiamo infatti aggiungere la Svizzera, germanofona e francofona oltre che italoфона, e il Canada francese, nonché nel caso di Adamo, che canta in spagnolo, l’America latina. Per di più quest’ultimo impara pure l’inglese, che parla con accento francese, ma speditamente, conquistando il pubblico statunitense e quello anglo-canadese.

Insomma dagli anni sessanta questi due cantanti, residenti in Belgio, lavorano per una

<sup>1</sup> Questo lavoro è nato per l’incontro su *L’emigrazione cantata. Musiche e canzoni, cantanti e interpreti (secoli XIX-XXI)*, organizzato dal CISEI a Genova, il 24-25 ottobre 2025, i cui atti saranno pubblicati nel prossimo numero di questa rivista. Nella sua preparazione sono stato aiutato da Serge Jaumain e Grazia Trabattoni, come tante altre volte negli ultimi quarant’anni.

vastissima audience migratoria. Tuttavia il contenuto delle loro canzoni (come già ricordato, non sono solo cantanti, ma compongono parole e musica), non è specificamente migratorio, anzi Adamo è semmai interessato al melodramma e alla tragicommedia d'amore, oppure esprime una indignazione politica, un po' ingenua secondo le sue stesse parole nel succitato documentario. Si pensi, in proposito, a *Inch'Allah* (1967), scritta e cantata in francese e poi in italiano. In seguito ripresa parecchie volte, nel 2008 ad esempio in *Le bal des gens bien*, una raccolta di duetti, dove è eseguita assieme a Calogero Maurici, interprete francese di origini siciliane.

All'audience italiana e italo-migrante sono dedicate composizioni imperniate sulla Sicilia e sull'Italia. Anche qui si gioca sui cliché, si pensi a *Mon pays* (1972) aperta da una tritissima intro con tanto di scacciapensieri: "C'est le plus beau pays sur Terre / Ceux qui l'ont quitté le reconnaîtront / Fleurs de soleil, fleurs de misère / S'y marient en bouquets de chansons". Si continua con lacrime, foto ingiallite, cuori doloranti, per concludere sulle note finali di una fisarmonica, altrettanto abusata, sembra quasi un bal-musette, e tuttavia ironica, se ascoltata assieme alle parole conclusive "Moi, la vie m'a posé ici / On n'est pas trop mal à Paris / La la, lalala, la la / Tilala, tilala, la la". Nel sito del cantante, dove troviamo una pagina dedicata all'indirizzo [www.adamosalvatore-dc.com/Salvatore\\_Adamo\\_Italia.htm](http://www.adamosalvatore-dc.com/Salvatore_Adamo_Italia.htm), si specifica che il Paese della canzone è Comiso e non l'Italia tutta. Nello stesso anno è composta *Italiano*, sempre un po' satirica grazie ai cliché rovesciati, nella quale si ricordano le estati nel luogo natale ("L'été, moi je suis Italiano / Amore mio Italiano / O sole mio").

Nel canzoniere di Adamo notiamo che questo filone "italiano" attraversa i decenni, sorprendendo ogni volta con notazioni imprevedute. Nel 1981 abbiamo *Cara Italia*: "Dire qu'il a fallu milles Dante pour dire ta splendeur / Et milles Botticelli pour peindre tes couleurs / Belle Italie, on a beau vivre loin de toi / On n'oublie pas ton charme d'autrefois". Sennonché questo fascino antico si riferisce alla bellezza italiana, ma nel contesto degli Anni di piombo: "[...] tes nuits si belles / Ont troqué leurs dentelles / Pour un manteau de peur". Nel 1987 si torna a Botticelli e Alighieri, senza, però riferimenti al terrorismo e quindi "È vero che ti sto lontano / Ma vivi sempre dentro me" (*Terra mia*). Però questa canzone è indicata nel sito del cantante come "only live" e in una registrazione su YouTube del 2009 Adamo spiega di non averla mai inserita in un disco perché non vuole sembrare troppo ruffiano nei riguardi della terra paterna.

In *Différences* (1992, ne esiste una versione tedesca *Unterschiede*) gioca sull'alternanza tra passato e presente per suggerire nuove differenze fra sé e la Sicilia: "J'ai laissé mon enfance / Dans mon lointain pays / Avec mes différences / Près de toi, j'ai grandi / J'ai appris ton histoire / Tes par-

fums, tes couleurs / Même si dans ma mémoire / Poussent encore d'autres fleurs". Pare parlare alla nazione dove è stato accolto, ma in realtà si rivolge a una donna. In *Un air en fa mineur* (2003) l'alternanza fra i due Paesi è evidenziata dall'uso delle due lingue: "L'enfant qui se souvient / Dormi, bambino mio / E tornerà papa / [...] / L'enfant s'endort ravi". Infine in *Ricordi* (2012) ci sono i fiori ("[...] di gelsomino e di lillà / Fiori d'infanzia della bella età"), ma si rammentano soprattutto i discorsi in famiglia (quindi in Belgio) e un amore a scuola (sempre in Belgio).

La complessità di questa identità nutrita d'italianità non solo passata (Adamo ricorda in più interviste la frequentazione di colleghi italiani, in particolare di Roberto Vecchioni, nonché la sua passione per le canzoni di Lucio Battisti e le opere di alcuni autori italiani, fra i quali il siciliano Andrea Camilleri) risalta in un romanzo. *Le souvenir du bonheur est encore bonheur* (2001, tradotto nel 2015: *La notte... l'attesa*, Fazi editore). Il protagonista ha origini siciliane, ma il padre è andato a lavorare nelle miniere del Borinage. Questo permette allo scrittore di confrontare l'isola assoluta e il brumoso paesaggio belga e di sdegnarsi per le sofferenze dei migranti "prestiti" dal governo italiano in cambio di qualche tonnellata di carbone. Inoltre si gioca di nuovo sulle inserzioni in un francese classico di espressioni dialettali siciliane e belghe, mentre la vicenda ha sviluppi surreali. Il protagonista, trentenne, finisce per caso in una agenzia di pompe funebri dopo essere stato licenziato dal supermercato nel quale lavorava. Ha dunque una carriera stroncata e per giunta un grande amore misteriosamente finito. Eppure non tutto è terminato, come suggerisce la canzone non casualmente intitolata *Le souvenir du bonheur* (2012): "C'est le temps qui décrète / Qui reste et qui s'en va / Tu es là dans ma tête / Tu ne me quittes pas". E ancora una volta può trattarsi di una donna amata o del Paese di emigrazione.

Seguire l'intera carriera di Adamo può dunque rivelare diverse sorprese e soprattutto un umorismo surreale (il cantante stesso cita Magritte in una intervista) che gli permette di forzare qualsiasi cliché e di trarne qualcosa di nuovo. D'altronde proprio tale umorismo gli pare l'elemento di raccordo tra il proprio Paese, cioè il Belgio, e la Sicilia paterna: belgi e siciliani si difendono dai drammi della vita scherzandoci sopra con una non celata vena nera.

## **INTERVISTE**

Matteo Sanfilippo

INTERVISTA A KEVIN KENNY E MADDALENA MARINARI



Più avanti nella rivista è possibile leggere la scheda del libro, i cui curatori qui intervistiamo. Non è quindi necessario presentare ora il volume, prima di sentire gli intervistati. Occorre però ricordare chi sono questi ultimi.

Kenny è Glucksman Professor di Storia e dirige la Glucksman Ireland House della New York University. Ovviamente è uno specialista della vicenda irlandese nei suoi risvolti migratori e soprattutto nel contesto statunitense, cui ha dedicato importanti libri a partire da *Making Sense of the Molly Maguires* (Oxford University Press, 1998), che ha avuto l'onore di una speciale riedizione per i suoi 25 anni. Possiamo inoltre ricordare l'ottima sintesi *The American Irish: A History* (Longman, 2000; anche qui abbiamo una riedizione, ma con Routledge nel 2014). I suoi lavori non si limitano alle sole migrazioni irlandesi, ma toccano l'insieme dei flussi maggiori nella storia (*Diaspora: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2013). Inoltre si pongono il problema dell'impatto migratorio in realtà peculiari, quali il mondo delle Tredici Colonie (*Peaceable Kingdom Lost: The Paxton Boys and the Destruction of William Penn's Holy Experiment*, Oxford University Press, 2009), o il Sud schiavistico (*The Problem of Immigration in a Slaveholding Republic: Policing Mobility in the Nineteenth-Century United States*, Oxford University Press, 2023). Infine esplorano il ruolo degli irlandesi nella compagine imperiale britannica (*Ireland and the British Empire*, Oxford University Press, 2006).

Marinari insegna Storia, Peace Studies e Gender, Women and Sexuality Studies al Gustavus Adolphus College di Saint Peter nel Minnesota. Ha pubblicato *Unwanted: Italian and Jewish Mobilization Against Restrictive Immigration Laws (1882-1965)*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2022, recensito su questa rivista, e curato con Maria Cristina Garcia e Madeline Hsu *A Nation of Immigrants Reconsidered: The U.S. in an Age of Restriction, 1924-1965*, Champaign, University of Illinois Press, 2019; con Maria

Cristina García *Whose America? U.S. Immigration Policy since 1980*, University of Illinois Press, 2022; e con Lauren Braun-Strumfels e Daniele Fiorentino, *Managing Migration in Italian and US History*, DeGruyter, 2023. Inoltre ha curato con Erika Lee, *The Immigration Act of 1924: Antecedents, Impacts, and Legacies*, numero speciale del "Journal of American History", uscito nel giugno 2022.

Dopo questa breve presentazione dell'enorme mole di lavoro da loro svolta, non ci resta che interrogarli.

**Ritenete che le varie esperienze migratorie siano comparabili in campo storico?**

L'idea per questo libro nacque dal desiderio di identificare momenti che accomunano coloro che emigrano a prescindere dal loro paese di provenienza. Oltre ad offrire un modello analitico per altri studiosi dell'emigrazione, volevamo usare questo progetto anche per mostrare il lato umano dell'emigrazione, soprattutto in un momento in cui stiamo assistendo alla demonizzazione degli emigranti e alla restrizione dei loro diritti un po' ovunque nel mondo.

L'Italia e l'Irlanda sono storicamente tra le nazioni più rappresentative per l'emigrazione all'estero. Entrambi i paesi hanno registrato un numero notevolmente elevato di partenze, con profonde ripercussioni sociali, economiche, politiche e culturali sia in patria sia nei paesi d'accoglienza. Ed è per questo motivo che la storia degli emigranti irlandesi ed italiani continua ad attrarre l'attenzione degli studiosi.

*Rituals of Migration* si concentra sul periodo di emigrazione più intenso per entrambi i paesi, dalla metà del XIX secolo alla metà del XX. Durante questo periodo, più di 13 milioni di italiani partirono per destinazioni d'oltreoceano e quasi altrettanti partirono per altri paesi europei. Negli stessi anni, 8 milioni di irlandesi partirono per andare all'estero benché il tasso di emigrazio-

ne irlandese fosse considerevolmente più alto di quello italiano a causa della popolazione più ridotta.

La popolazione irlandese raggiunse il picco di 8,5 milioni nel 1845, alla vigilia della Grande Carestia, scese a 4,5 milioni entro il 1901 e nel 2024 era ancora di soli 7 milioni (5,1 milioni nella Repubblica d'Irlanda e 1,9 milioni nell'Irlanda del Nord). La popolazione italiana, nonostante l'emigrazione di massa, aumentò da circa 22 milioni nel 1861, quando gran parte della penisola fu unita in un unico regno, a 32,5 milioni nel 1901 e a 47 milioni nel 1951, fino ad arrivare ai 60 milioni di oggi.

Più o meno lo stesso numero di emigranti irlandesi ed italiani - 5 milioni - partirono per gli Stati Uniti, la destinazione principale per entrambi i gruppi. Gli italiani approdarono in gran numero anche in Argentina, Brasile, Venezuela, Uruguay, Canada e Australia, mentre gli emigranti irlandesi si diressero anche verso Canada, Australia, Nuova Zelanda, Sudafrica e Argentina. In Europa, Inghilterra e Scozia furono le mete principali per gli irlandesi, e i paesi dell'Europa continentale attrassero metà dell'emigrazione italiana totale.

Le migrazioni irlandesi ed italiane condivisero somiglianze importanti. In cerca di condizioni di vita migliori, di opportunità economiche più promettenti e di più mobilità sociale all'estero, gli emigranti irlandesi ed italiani si lasciarono alle spalle condizioni economiche difficili e sistemi politici che li sfruttavano e li emarginavano.

In entrambi i paesi, la classe politica e i funzionari governativi trattarono l'emigrazione come una valvola di sfogo per attenuare tensioni sociali e per migliorare il tenore di vita di coloro che scelsero di non partire. Le rimesse degli italiani ed irlandesi all'estero non solo contribuirono a migliorare le condizioni delle famiglie rimaste in patria, ma ebbero un impatto enorme anche sull'intera economia dei due paesi.

Entrambi i gruppi di migranti mantennero forti identità regionali anche dopo essersi trasferiti all'estero. Spesso si identificavano più con la loro città natale o regione di provenienza che con il loro paese d'origine. Gli abitanti di una stessa città spesso vivevano negli stessi quartieri una volta arrivati a destinazione - nello stesso isolato o, in alcuni casi, persino nello stesso palazzo - e conservavano aspetti significativi delle istituzioni, delle abitudini di culto e delle gerarchie sociali del loro paese di provenienza. Il senso di campanilismo era particolarmente forte tra gli italiani, ma gli irlandesi che vivevano negli Stati Uniti fecero lo stesso: vivevano in quartieri in base al luogo di origine e creavano associazioni e club con membri che provenivano dalla stessa contea. Molti di questi immigrati non svilupparono un senso di identità nazionale - italiana o irlandese - fino a quando si stabilirono all'estero.

Le due diaspore erano anche caratterizza-

te da tante differenze importanti. L'emigrazione italiana era prevalentemente maschile, mentre il numero di uomini e donne tra gli emigranti irlandesi era pressoché uguale. Fino al passaggio di leggi immigratorie restrittive, l'emigrazione italiana era temporanea e circolare, mentre l'emigrazione irlandese tese ad essere più stabile dall'inizio.

Se metà degli emigranti italiani all'estero tornò in Italia, insieme a due terzi o più di coloro che si recarono in altri paesi europei, la maggior parte degli irlandesi (con la parziale eccezione di coloro che andarono in Gran Bretagna) invece si stabilì all'estero permanentemente.

Meno del 10% degli emigranti irlandesi che si recò negli Stati Uniti tornò in Irlanda. Coloro che lo fecero spesso incontrarono un misto di invidia e derisione e trovarono difficile reintegrarsi. Spesso venivano denigrati come "returned yanks". Anche gli emigranti italiani che ritornavano a casa a volte erano ricevuti con ostilità, soprattutto se non erano riusciti a guadagnare abbastanza denaro, se non erano rimasti in contatto regolare con la famiglia in Italia o se non avevano inviato abbastanza soldi a casa. Tuttavia, poiché il ritorno era un aspetto normale dell'esperienza emigratoria italiana piuttosto un'eccezione, gli emigranti italiani che tornarono in Italia di solito ebbero meno problemi a reintegrarsi rispetto ai loro coetanei irlandesi.

Sebbene i membri di entrambi i gruppi subirono pesanti discriminazioni nei paesi d'accoglienza per la loro religione, la loro cultura e le loro idee politiche, solo gli italiani furono presi di mira dalle leggi restrittive sull'immigrazione. Il picco dell'emigrazione italiana all'inizio del XX secolo coincise con gli sforzi globali di stabilire politiche di controllo dell'immigrazione in risposta al più grande movimento di persone nella storia mondiale fino a quel momento.

Queste somiglianze e differenze, oltre che all'importanza storica della loro esperienza, animarono la nostra decisione di utilizzare queste due gruppi come punto focale della nostra analisi dei loro "rituals of migration". Benché queste due diaspore vengano comparate spesso, noi speravamo di trovare un modo di farlo che potesse consentire ad altri studiosi di fare simili paragoni con altri gruppi di emigranti sia storici sia contemporanei.

### Cosa definite come "Rituals of Migration"?

Esistono attività sociali che trasmettono un certo significato attraverso la loro struttura, forma e ripetizione. Il nostro libro propone che questi rituali siano considerati azioni comunicative che devono essere eseguite per essere efficaci. In passato, gli studiosi delle migrazioni hanno esaminato i rituali legati al cibo e alla religione in modo molto dettagliato. Il nostro libro presenta aspetti di questi due temi ampiamente studiati, ma adottiamo un approccio più ampio, esaminando una

gamma più variata di azioni e sentimenti che si manifestano durante i momenti di preparazione, partenza, viaggio e ritorno nel percorso dell'esperienza emigratoria.

Le origini del rituale come concetto risalgono all'antropologia della religione, caratterizzata da totem, celebrazioni e modelli di comportamento altamente stilizzati. Non abbiamo trovato nulla di così formalmente strutturato nella storia delle migrazioni moderne, ma abbiamo seguito l'esempio di sociologi e antropologi che usano il rituale per spiegare momenti chiave della vita quotidiana, dai compleanni alle feste di Capodanno, alle lauree, alle sfilate dei giorni festivi, ai matrimoni e ai funerali.

L'idea di rituali eseguiti nel contesto dei riti di passaggio ci è sembrata particolarmente utile per un progetto come il nostro. In vari momenti della nostra vita, tutti noi viviamo momenti di separazione, transizione e reintegrazione, tra cui la nascita, la pubertà, il matrimonio e la morte. Celebriamo queste occasioni importanti con parole, azioni, sentimenti e oggetti particolari.

Riti di questo tipo includono tre fasi - separazione, transizione e reintegrazione - corrispondenti, e di fatto direttamente modellati, ad un viaggio fisico. L'esperienza emigratoria comporta un particolare tipo di rito di passaggio: la separazione dalla patria, il viaggio verso una nuova società, l'integrazione in quella società e la possibilità del ritorno.

Decidere se partire o restare era una fase prevedibile del ciclo di vita degli irlandesi e degli italiani. Allora come oggi, i migranti e le loro famiglie si fermavano per celebrare il momento della partenza e dell'arrivo, trovavano la forza di intraprendere nuove e imprevedibili avventure, e proseguivano per costruirsi una nuova vita all'estero, nonostante le avversità.

In Irlanda, le famiglie davano l'addio agli emigranti in partenza con un rituale noto come "American wake". La settimana prima della partenza, il futuro emigrante faceva visita ad amici, parenti e vicini e li invitava alla cerimonia d'addio. Le donne di casa preparavano il cibo, gli ospiti ne preparavano altro e gli uomini portavano birra e *poitín* (un liquore illegale a base di patate). La "veglia" iniziava la sera prima della partenza e, di solito, continuava tutta la notte con balli, bevute e una forma di lamento rituale chiamata "keen" (*caoin*).

La mattina dopo, il "convoglio" verso il porto cominciava presto. Familiari, vicini e amici seguivano l'emigrante lungo la strada. Gli emigranti più poveri camminavano con i loro averi in un fagotto, mentre quelli che potevano permetterselo portavano con sé un baule o viaggiavano su un carro o su un sidecar trainato da un asino o un mulo. Ad un incrocio o ad un punto di incontro concordato, i membri più anziani della comunità davano l'ultimo saluto. Questo momento di sepa-

razione era a volte accompagnato da un lamento più intenso mentre i presenti rimanevano a guardare finché il loro caro non spariva dalla vista. In tutti questi modi, la veglia rallentava e formalizzava il processo di partenza. Questo rituale legava emotivamente gli emigranti alla loro comunità, dava significato ad un momento di transizione e offriva un po' di consolazione a coloro che rimanevano.

L'emigrazione italiana incorporava simili rituali, compensati da un'inquadratura positiva all'interno delle comunità locali. Come in Irlanda, le comunità locali lamentavano la partenza e organizzavano processioni formali. I funzionari governativi sembravano fin troppo ansiosi di inquadrare l'emigrazione in termini di morte, una fase inevitabile del ciclo della vita, poiché ciò la faceva apparire inevitabile piuttosto che imposta da condizioni di sfruttamento e marginalizzazione. Per la famiglia e gli amici degli emigranti, però, questo era anche un momento di rinascita benché doloroso.

I rituali che circondavano la partenza in Italia - le cene di famiglia, le visite, la preparazione dei bagagli, le lettere - erano ricchi di eccitazione, attesa e gioia, così come di dolore, proprio come la veglia funebre irlandese conteneva elementi di allegria e di dolore. Inoltre, poiché molti uomini italiani partivano con l'intenzione di tornare, loro e le loro famiglie potevano considerare la migrazione una fase temporanea piuttosto che una perdita permanente. Le spose di questi uomini divennero note come vedove bianche nel Sud Italia.

L'esperienza emigratoria è fatta anche di rituali eseguiti durante i riti di passaggio. Ma chi crea questi rituali e riti? I nostri collaboratori suggeriscono tre risposte: gli emigranti e le loro comunità, i loro discendenti all'estero e i funzionari che regolavano la partenza, il viaggio, l'ammissione, l'esclusione e l'espulsione. I loro saggi rivelano come i migranti abbiano interpretato momenti di transizione e di sconvolgimento, forgiando nuovi legami di solidarietà durante il transito e all'estero, ma anche come i funzionari abbiano imposto ordine e disciplina a bordo delle navi e come le agenzie statali abbiano creato nuove gerarchie di inclusione ed esclusione regolando il processo di partenza e arrivo. Studiare queste pratiche quotidiane dà vita al mondo che l'emigrazione crea e ricrea.

Scritti durante un periodo di virulenta retorica anti-immigrazione e di disumanizzazione degli emigranti nel mondo, i saggi di questo libro ci ricordano quanto doloroso e terrificante, ma anche emozionante e trasformativo, possa essere il processo migratorio. Gli autori rivelano come tutti coloro che sono coinvolti nell'esperienza migratoria - i migranti stessi, le famiglie che si sono lasciati alle spalle e coloro che sono responsabili della regolamentazione della mobilità - abbiano cercato di dare un senso a un processo carico, per

sua stessa natura, di pericoli e incertezze.

Ci auguriamo che il nostro libro, riconsiderando momenti familiari del ciclo della migrazione tramite la lente del rituale, incoraggi gli studiosi a porsi domande simili su altri gruppi di migranti.

### Quale ruolo hanno gli “oggetti” nella storia delle migrazioni?

La maggior parte delle persone comuni non ha lasciato testimonianze scritte in passato, né ha necessariamente usato la lingua scritta come principale mezzo di espressione. Man mano che gli storici si sono allontanati dall'attenzione rivolta alla storia delle élite per esplorare la storia della gente comune, si sono spinti oltre le fonti testuali per studiare la relazione tra oggetti, significati e persone. In tutte le società, i momenti chiave di transizione del ciclo della vita (nascite e compleanni, raggiungimento della maggiore età, matrimoni e funerali) implicano la trasmissione di oggetti.

Studiare gli oggetti materiali può abbattere i confini tra storici accademici, registi, curatori e organizzatori di mostre e privati e famiglie che preservano e indagano il passato, ma lo fanno in modi diversi. La cultura materiale può anche offrire spunti su sentimenti, sensazioni ed esperienze intime che non lasciano traccia nei documenti scritti.

La storia delle migrazioni presenta una ricca varietà di fonti materiali. Questi oggetti includono bauli, valigie, rimesse, pacchi, poster, abiti e tessuti fatti a mano, spazi e luoghi fisici (casolari in rovina, pub, navi, uffici di assistenza ai poveri, uffici consolari statunitensi, centri di sbarco per immigrati, hotel e pensioni), nonché forme culturali non testuali come musica, fotografie e film.

Gli oggetti possono talvolta assumere un significato spirituale o magico nella vita degli emigranti. Alcuni emigranti irlandesi, ad esempio, portavano con sé il “frog bread”, un pane ottenuto arrostando e schiacciando una rana e mescolan-

done la polvere con farina d'avena, per scongiurare le malattie durante il viaggio.

Gli emigranti italiani spesso portavano con sé immagini dei santi patroni della loro città nei bauli per proteggerli durante il viaggio e nella loro nuova vita all'estero. Portavano con sé anche piccoli amuleti contro la sfortuna, vestiti con ricami che credevano proteggessero i neonati dal malocchio o utensili da cucina tramandati di generazione in generazione come ricordo del loro legame con la famiglia. Infine, portavano amuleti d'amore, come peli pubici cuciti nei vestiti o una goccia di sangue mestruale imbevuta di lino e cucita negli abiti di un uomo come simbolo di fedeltà.

Tutti i saggi di tematica italiana presenti in *Rituals of Migration* presentano oggetti materiali. Linda Reeder esamina i rituali del mangiare e del preparare i bagagli prima della partenza. Donna Gabaccia e Joan Saverino utilizzano la storia orale e la genealogia per raccontare la storia dei coprietti che due famiglie provenienti dalla Toscana e dalla Calabria portarono con sé in Nord America. Lauren Braun-Strumfels e Clara Zaccagnini si concentrano sui mediatori di immigrati italiani nella New Orleans di fine secolo, rivelando come i rituali di ingresso e uscita - arrivo, ispezione, confinamento ed esclusione - regolassero la migrazione con l'espansione delle burocrazie governative. Joseph Sciorra, utilizzando un tipo di analisi visuale-culturale, esplora la migrazione di ritorno degli italiani attraverso il medium della fotografia. Esaminando la produzione, l'uso e la diffusione delle immagini all'interno e attraverso le generazioni, Sciorra identifica espressioni rituali di obblighi personali e familiari.

L'uso di oggetti personali per raccontare la storia degli emigranti non solo umanizza la loro esperienza, cogliendone le sfumature di gioia, dolore e speranza che provavano, ma offre agli studiosi un modo di studiare il processo migratorio che riconosce che ciò che gli emigranti portavano con sé rappresenta un'importante chiave d'interpretazione della loro esistenza.

**MOSTRE**

Matteo Pretelli

CREATIVITY AND WORLD WAR II ITALIAN POWs IN THE UNITED STATES  
 CURATED BY LAURA E. RUBERTO AND JOSEPH SCIORRA,  
 New York, John D. Calandra Italian American Institute, May 1-November 26, 2025.



The exhibition presents creative work made by Italian soldiers who were imprisoned by the Allied forces during World War II, focusing on those held in the United States. These objects, often made from salvaged materials, ranged in size from a small inlaid ring to a large Catholic chapel with a 65-foot bell tower. To document this creative work, the exhibit pulls from research completed by co-curator Laura E. Ruberto (Berkeley City College), including historical photographs, rare remaining artifacts, oral testimonies, written accounts, family memories, and private collections. The exhibition, designed by Polly Franchini, brings together a selection of these objects, images, and stories to present this little-known history. Highlighting the artistry of incarcerated Italian servicemen (some of whom maintained allegiance to Fascism) offers an opportunity to reflect on the myriad ways that identity and imagination are shaped materially during the adverse conditions of war.

**Laura, could you please tell how did this research and project start?**

I grew up hearing stories from my paternal grandfather, Donato Ruberto, about his time as an Italian POW and knew he had built model military vehicles while a prisoner—one of them is housed in the Italian American collection at the Heinz History Center in Pittsburgh, Pennsylvania. As a graduate student I briefly turned to study this topic and then for years after was always looking out for other cultural productions by Italian POWs.

But it was only as a faculty fellow of the American Council of Learned Society in 2020 that I turned my attention seriously to consider the creative force of this group of prisoners. The pandemic curtailed some of that work but at the same time I was also able to develop connections with colleagues across the globe.

Ultimately I was invited to join a group of researchers working on a project funded by the

Australian Research Council (ARC), *Mapping Creativity in Captivity during WWII*. As a partner institution with the ARC, the John D. Calandra Institute of the City University of New York took on the exhibit element, and with Joseph Sciorra's curatorial expertise and Polly Franchini's design work, we were able to create the exhibit.

**Can you please talk about the state of research on American WWII detention centers and the experience of Italian Prisoners of War in the United States?**

Various scholars have focused on the topic of Italian American restrictions and detention on the one hand (e.g., Mary Chopas, Lawrence DiStasi, Stephen Fox) and Italian military prisoners on U.S. soil on the other hand (e.g., Flavio Conti, Louis Keefer, Alan Perry). But there has been increased interest in what Gillian Carr and H.C. Mytum have called "POW cultural studies". The fact that the American Council of Learned Societies in the United States and the Australian Research Council both funded projects on this topic would certainly suggest a growing interest in the topic.

**Who supported financially your research and the exhibition?**

The exhibit was funded by the Calandra Institute and the Australian Research Council. The research that the exhibit was based on was mainly funded by the American Council of Learned Societies as well as some of the research I completed, specifically on the case of POWs in Wyoming, funded by the Wyoming State Historical Society.

**Why did you decide to concentrate your research on Italian soldiers' creative work?**

The creative outpouring of Italian POWs remains a vivid way for us to consider differently

the experience of war and of a soldier's life. These activities and objects sustained a sense of identity, social cohesion, and continuity in the face of much instability and fragility of existence. At the same time, these actions also demonstrate men's commitment to their political beliefs; for instance, we were deliberate in our inclusion of explicit fascist material, including what was made after the armistice between Italy and the Allies. Finally, these creative experiences outside of Italy helps redirect standard notions of a transnational Italy and the Italian diaspora because it forces us to consider how identity is shaped from outside the nation-state.

**Are there similar exhibits around about creativity of non-Italian POWs detained by the Allies?**

I'm not familiar with exhibits of this nature specific to POWs detained by Allies but there are certainly examples of such creativity among, say German POWs or Japanese POWs housed on U.S. soil/by the Allies. Of course, such creativity exists among all kinds of detained or incarcerated groups—both during and outside of wartime. With respect to World War II and the U.S., the creative outpouring of incarcerated Japanese Americans comes to mind most prominently. The online archive, Densho, that focuses on Japanese American experiences during World War II, has a useful list of art-related exhibits from this period: [https://encyclopedia.densho.org/Museum\\_exhibitions\\_on\\_incarceration/#Arts](https://encyclopedia.densho.org/Museum_exhibitions_on_incarceration/#Arts).

**How many Italian soldiers decided to stay in the United States after WWII? Did any of them keep doing their artistry work?**

Governed by the details of the Geneva Conventions, Italian POWs were not permitted to remain in the United States after the war and had to be repatriated. However, an unknown number returned to the U.S. as immigrants, as part of the post-war emigration wave, some of them marrying women they had met while they were here or otherwise reconnecting with communities they had met while a prisoner.

As far as their art practice, yes, some men certainly continued their creative work. Alberto Burri, who had begun painting as a POW, became one of Italy's leading *arte povera* artists after the war. Burri had been a "non-collaborating" POW (one who did not sign allegiance to the U.S. after the armistice) and was incarcerated at Camp Hereford, Texas, a camp for non-collaborators. Burri returned to live in the United States on and off in his lifetime. Enzo Tarquinio, who was incarcerated in Douglas, Wyoming and later at an Italian Service Unit camp (collaborating, "friendly" camp) in New Jersey, had been trained as an

artist before the war. He and other POWs painted murals that are still on display in Wyoming. After the war, back in Cremona, he continued working as a painter and restorer.

**Joseph, as an ethnographer and scholar of vernacular expressivity, how much do you think this exhibit may contribute to the wider sectoral scholarship?**

The exhibit shows and discusses a wide range of folk and artisanal art forms, from a baker's ornately decorated cake to a *presepio* landscape to scaled-down models of military vehicles. There are also stunning examples of architectural structures such as Catholic chapels that involved an assortment of carpenters and masons, as well as trained architects. Some of the exhibited works speak to the social conditions of imprisonment in that this creativity emerged directly from camp life itself. The art of the imprisoned has long been a topic of study for folklorists and other scholars of popular art in its varied iterations.

I was first struck by the artistry of Italian POWs when, in the early 1980s, I was interviewing a group of Italian American women in Williamsburg, Brooklyn, who told me about a camp housing collaborating soldiers in the area. One of the women, who recounted visiting the camp with her family to meet and bring food to the men, showed me a ring inlaid with red, white, and green plastic that was made from melting toothbrushes. She gave me a simple, unadorned metal ring we included in the exhibit.

**How does this exhibition match the educational objectives of the Calandra Institute?**

The John D. Calandra Italian American Institute is a City University of New York research institute dedicated to the study of Italian Americans and the larger Italian diaspora. Institute staff conducts original research, organizes an annual conference, and publishes the peer-reviewed journal "Italian American Review". In addition, the Institute's gallery space offers yet another outlet for disseminating information about the myriad experiences and histories concerning Italian migrations. Art exhibits or interpretive ones like the POW show, with their accompanying catalogs, are effective means for conveying information about little-known artists or subjects in immediate and succinct ways.

**Why did you decide to create a 3D model of the exhibition on the Calandra Institute's website?**

A downside of exhibits is their temporariness. A lot of work goes into their conceptualization, design, and production, and then after a set

time they're gone. The digital 3D model, which allows the viewer to "walk" through the gallery and read the individual panels, allows us to reach a broader audience, including those unable to visit the Calandra Institute. In addition, the 3D model documents and archives the project.

**Far from contact with WWII living generation, do you think Italian American millennials may have any interest in the exhibit? How do you foresee Calandra Institute preserving in the future memory of wartime?**

That's a difficult question to answer. The audience for the Institute's public programs—lectures, film screenings, exhibits—consists of a wide range of age groups, although it skews to an older crowd. Our aim in presenting and organizing events with a diversity of topics, with the experiences of war just being one of them, is to inform people of the histories of Italian Americans and the scholars who are studying the various topics with the hope that folks will learn something new and seek out additional information.

**Laura and Joseph, what kind of impact do you think this exhibit might have on the wider Italian American community and the memorialization of its past?**

We hope that the exhibit encourages visitors to consider different ways the war was lived outside of standard histories of the U.S. home front

as well as stories of combat abroad. Moreover, we hope that it helps complicate further our contemporary understanding of the role of a fascist aesthetic and its practice.

At the same time, we hope the exhibit offers a different perspective of the ongoing connections between Italian America and Italy and adds to the ever-growing scholarship around the continued mobilities of Italians. The experiences of Italian POWs in the United States—as well as those of Italian military internees and prisoners elsewhere—ask us to be mindful of the continual movement of Italians over generations and the notion that migration has never been unidirectional and finite but always consistent, porous, and dynamic. Doing so asks us to understand the role and influence of Italian ethnic identities both for the receiving country, in this case, the United States, and Italy. These 50,000 plus Italians materially altered the American cultural landscape in evolving and lasting ways.

**To what extent do you think WWII impacted on the Italian American community at large?**

We know that the war had a significant impact on Italian Americans. Before and during much of the war, Italian Americans were still considered a problematic population especially given the issue of dual loyalties in their often-public support of the Fascist regime. In addition, the legacies of pro-labor and anti-fascist *sovversivi*



politics continued to haunt the groups as not fully American. The war in a sense redeemed Italian Americans, with over 850,000 men who served in the U.S. Armed Forces both on the European and Pacific fronts. This focus on Italian Americans fighting fascism and supporting the U.S. cause was very much the narrative that Italian Americans recounted in the postwar era as they became fully integrated into American whiteness and developed an increasingly conservative political mindset. With the white ethnic backlash to the Civil Rights movement, we see the war became a point of reference for an Italian ethnic American patriotism. In our contemporary moment, with the current U.S. president's anti-immigrant stance, we

see a different or evolving sense of impact, with a renewed focus on the history of Italian immigrants as targeted enemy aliens during the early part of the war.

**Do you plan any further exhibition dates in other venues/cities?**

We have no immediate plans but we're always looking out for any institution which might be interested in mounting the exhibit and we're definitely open to sharing information about the various aspects of Italian POWS and creativity.

RICERCHE IN CORSO

## GLIRN



La Research Initiative on Global Italian Religious Networks (GLIRN) è un centro di ricerca della College of Arts and Science della New York University che promuove lo studio accademico e il dibattito pubblico sulla storia delle culture religiose italiane e sulle loro implicazioni a livello globale in età moderna e contemporanea. GLIRN indaga la storia religiosa italiana come un dialogo continuo tra l'Italia e il resto del mondo e, in tal senso, mira a ricostruire i movimenti di persone e idee che l'hanno plasmato. Temi di interesse includono migrazioni religiose da e verso l'Italia, missioni di evangelizzazione, progetti coloniali, reti diplomatiche a carattere ecclesiastico, circolazione di manoscritti e stampe nello spazio europeo e atlantico, e tanto altro ancora.

Ad oggi, GLIRN porta avanti e gestisce, in alcuni casi in collaborazione con altri istituti e università, diversi progetti e attività. Il principale momento di confronto scientifico è l'NYU-Roma Tre Permanent Global Seminar. Il Seminar, fondato nell'agosto del 2022 in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, è una comunità di studiosi provenienti da diverse istituzioni accademiche e discipline, dedita allo studio e alla discussione della diversità religiosa della vita urbana italiana: passata e presente. Il Seminar, costruito attorno a un comitato organizzatore, una lista di membri, ma poi aperto a studiosi non iscritti, si propone di documentare l'impatto che i gruppi religiosi hanno avuto sugli spazi urbani italiani; di studiare come la pratica religiosa sia stata regolata, vissuta e percepita negli spazi urbani; di discutere come gli spazi urbani si siano conformati ma allo stesso tempo abbiano riformulato le pratiche religiose, in particolare nei luoghi di culto; e di analizzare il ruolo dei luoghi religiosi nei processi di migrazione e di urbanizzazione in ambito italiano.

GLIRN supervisiona poi due progetti di ricerca internazionali. Il primo è il progetto William Burt's Italian Papers. Gli obiettivi del progetto sono, da un lato, di digitalizzare, trascrivere, stu-

diare ed infine produrre una curatela delle carte più significative sull'Italia e gli italiani di William Burt, missionario americano che a fine Ottocento fu il soprintendente della missione metodista episcopale in Italia; dall'altro, di pubblicare una prima serie di studi sulle carte e sul personaggio in questione. Il progetto è il risultato di una partnership scientifica internazionale ad opera di quattro istituzioni: GLIRN, il Centro di Documentazione Metodista di Roma, finanziatore unico del progetto, il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma e gli archivi della General Commission on Archives and History della United Methodist Church di Madison, New Jersey. Il secondo progetto di ricerca è Italian Religious Life in New York City: A Digital Reconstruction (1860-1921), finanziato da Casa Italiana Zerilli Marimò a NYU e dalla Tiro a Segno Foundation. Il progetto ha come obiettivo quello di costruire una mappatura completa, un catalogo digitale e una serie di ricostruzioni in 3D dei luoghi materiali della vita religiosa italiana a New York ai tempi della Grande emigrazione italiana. Oltre al Seminar e a questi due progetti di ricerca, GLIRN supervisiona in collaborazione con il Dipartimento di Scienze Politiche e della Comunicazione dell'Università di Salerno un programma di codirezione di tesi di dottorato, la Doctoral Dissertation Fellowship, il quale mira a promuovere la ricerca e la carriera di studiosi promettenti il cui lavoro rientra nelle aree di interesse di GLIRN.

GLIRN gestisce infine due progetti editoriali. Il primo è la rivista del centro di ricerca, "The GLIRN Review", pubblicata due volte all'anno in open-access sul sito del centro. La rivista si propone come uno spazio di incontro delle attività, dei progetti e delle tematiche del centro rivolto sia alla comunità scientifica internazionale che al pubblico colto. Il secondo progetto editoriale è la GLIRN Book Series. La collana editoriale si propone di pubblicare i risultati della ricerca dei progetti di GLIRN, sia opere di studiosi, non necessariamente

te legati al centro, che indagano la storia religiosa italiana come un dialogo continuo tra l'Italia e il mondo esterno, e che esaminano i movimenti di persone e di idee che l'hanno plasmata. La collana si concentra principalmente sul mondo occidentale e sul periodo che va dall'inizio dell'età moderna ai giorni nostri, ma accoglie anche opere che trascendono questi confini geografici e temporali. Tutti i libri sono pubblicati in formato fisico e digitale. Essi sono consultabili e scaricabili in Open Access per i lettori e la pubblicazione è gratuita per gli autori.

Nel concludere, merita di essere sottolineato come tutte le iniziative e i progetti qui presentati sono sostenuti dai membri dell'advisory board di GLIRN e sono resi possibili grazie ai generosi finanziamenti di diverse istituzioni: Casa Italiana Zerilli-Marimò, il Centro di Documentazione Metodista di Roma e la Fondazione Tiro a Segno di New York.

Tutte le informazioni su GLIRN sono disponibili sul suo sito: <https://as.nyu.edu/departments/italian/Initiatives/glirn.html>.

WEB

Carola Perillo

## LA NUOVA DIMENSIONE DIGITALE DI STUDI EMIGRAZIONE



Negli ultimi anni il panorama dell'editoria accademica ha sperimentato una trasformazione decisiva: non più soltanto la dimensione cartacea, ma nuove modalità di fruizione che conciliano rigore e accessibilità. In questo contesto, il lancio della versione digitale della rivista "Studi Emigrazione" edita dall'omonimo Centro Studi romano (CSER), segna una tappa importante per la rivista e si integra con il progetto di transizione digitale di tutte le attività istituzionali, avviato dal Centro nel 2020.

### UNA "RIVISTA IBRIDA" CHE ARRICCHISCE E AMPLIA

A partire da quell'anno, i numeri della rivista, antecedenti l'ultimo quinquennio, sono diventati liberamente consultabili nella biblioteca digitale del Centro (<https://www.cser.it/cataloghi-biblioteca/biblioteca-digitale/>). Con il passaggio al portale digitale della rivista, si compie un ulteriore passo avanti. Dal 2025 "Studi Emigrazione" digitale non replica online il contenuto del trimestrale cartaceo, ma introduce una pluralità di contenuti integrativi pensati per un pubblico più ampio (<https://www.cser.it/se-digitale/>).

Tra questi:

- articoli divulgativi di ambito scientifico, che mantengono la solidità metodologica, ma hanno uno stile più accessibile;
- recensioni di volumi inerenti ai fenomeni migratori, con l'obiettivo di orientare i lettori verso titoli di valore;
- approfondimenti statistici e tematici, che commentano dati e tendenze emergenti nei fenomeni migratori;
- segnalazioni e valorizzazione delle attività culturali del CSER: seminari, convegni, tavole rotonde, progetti di sensibilizzazione.

In particolare, la sezione SE Digitale raccoglie "arricchimenti e integrazioni" collega-

ti al trimestrale, aggiornamenti, recensioni ed eventi in evidenza raccolti nell'indice aggiuntivo "Integrazioni e aggiornamenti". In più, sfogliando le pagine della rivista digitale si può accedere alla sezione arricchimenti, che offre un collegamento a monografie, articoli di riviste presenti nella biblioteca digitale oppure l'opportunità di consultare link e video citati negli articoli della rivista.

### OLTRE IL TESTO: MEDIA, COLLEGAMENTI, RETE DIGITALE

Il nuovo portale digitale accompagna il tradizionale contenuto testuale con elementi multimediali e collegamenti diretti ai materiali d'approfondimento. Ad esempio:

- video interviste a studiosi e ricercatori, disponibili nella galleria video della piattaforma.
- link, monografie e articoli collegati, integrati con la biblioteca digitale del CSER, rendendo agevole la navigazione tra fonti storiche, saggi e pubblicazioni correlate.
- possibilità di filtrare contenuti per anno o per tipologia (eventi, news, recensioni) all'interno della sezione digitale.

In questo modo, il lettore non resta isolato nel singolo articolo, ma può immergersi in una rete di contenuti, navigare tra pubblicazioni affini, scoprire collegamenti e proseguire la propria esplorazione tematica.

### IL VALORE CULTURALE DELLA DIMENSIONE DIGITALE

L'estensione digitale conferisce a "Studi Emigrazione" un valore aggiuntivo a più dimensioni:

#### 1. *Maggiore visibilità e fruibilità*

La versione online rende i contributi immediatamente accessibili ovunque e senza limiti fisici, permettendo a studiosi, studenti e appassionati di esplorare il contenuto con facilità.

2. *Linguaggio per pubblico esperto e non esperto*

Con articoli divulgativi e approfondimenti adattati a un pubblico più vasto, la rivista digitale promuove una “porta d’ingresso” alla riflessione migratoria, stimolando l’interesse anche di chi non è specialista.

3. *Integrazione multidisciplinare e multimediale*

La convivenza di testo, dati statistici, media audiovisivi e collegamenti tra fonti crea una dimensione culturale più ricca e dinamica, in cui la ricerca non rimane confinata ma “apre finestre” su ulteriori percorsi conoscitivi.

4. *Valorizzazione del patrimonio del CSER*

Il digitale consente di mettere in luce le iniziative culturali (convegni, seminari, tavole rotonde) e di inserirle nel racconto della rivista, creando sinergie tra la dimensione editoriale e l’azione sul territorio. In tal modo, la rivista non è solo corpo di testo, ma strumento di una rete culturale attiva.

5. *Evoluzione sostenibile dell’editoria accademica*

Integrare il digitale senza abbandonare la carta rappresenta un modello ibrido equilibrato: preserva l’identità storica del trimestrale e apre nuove porte di sviluppo in un contesto in cui la dimensione digitale è sempre più centrale.

In conclusione, la versione digitale di “*Studi Emigrazione*” non è un mero “duplicato” del cartaceo, ma un suo ampliamento strategico: è un ponte che collega il rigore accademico con una fruizione più ampia, arricchisce la struttura tradizionale con strumenti multimediali, valorizza le iniziative culturali del CSER e favorisce la circolazione del sapere migratorio in un contesto contemporaneo digitalizzato.

## RECENSIONI



di Alice Gussoni

*E c'erano gerani rossi dappertutto. Voci femminili nella diaspora italiana in Nord America*, a cura di Valentina Di Cesare e Michela Valmori, Capistrello (AQ), Radici Edizioni, 2024, 263 pp.



Nelle parole delle curatrici, il volume si presenta come un “collage di voci” (p. 10) in cui sedici scrittrici statunitensi e canadesi di origine italiana illustrano, sottoforma di racconto, diversi aspetti della loro identità diasporica, componendo un quadro eterogeneo che non ha tuttavia la pretesa di essere esaustivo. Come viene spiegato nella nota introduttiva, la raccolta, pubblicata sia in traduzione italiana, sia in inglese, è infatti il primo frutto di un progetto più ampio, ideato e portato avanti, oltre che dalle curatrici del volume Valentina Di Cesare e Michela Valmori, anche da Ilaria Serra ed Emanuele Pettener, docenti di Lingua e letteratura italiana alla Florida Atlantic University ed autori della postfazione al testo. Da questo gruppo di lavoro è nata l’idea di “Strade Dorate - Osservatorio di Letteratura e cultura della diaspora italiana e italoфона”, fondato nel 2020 con l’obiettivo di fare luce sulle produzioni letterarie ed artistiche frutto delle diverse esperienze migratorie da e verso l’Italia. L’attività dell’Osservatorio è rivolta sia a un pubblico esperto, sia a una platea meno specializzata, ma più ampia e ugualmente interessata.

Il punto di partenza della raccolta, in linea con i principi sviluppati dall’Osservatorio, consi-

ste nell’idea che le voci di queste sedici scrittrici (e non solo) meritino un’attenzione che fino ad oggi è stata negata per varie ragioni: pur essendo ben più note negli Stati Uniti, le loro penne sono state in primo luogo vittime di un pregiudizio di genere, e dunque “confinare dalla cultura patriarcale della società italoamericana alla cura del focolare e all’educazione dei figli” (p. 11). Inoltre, come sostiene Anthony Tamburri, sono sostanzialmente ignorate in Italia, dove la letteratura italoamericana, che sia prodotta da uomini o da donne, rimane poco nota al grande pubblico, nonostante gli sforzi di alcune studiose e studiosi opportunamente ricordate dalle curatrici, tra cui, oltre a Francesco Durante, si citano Margherita Ganeri, Maddalena Tirabassi, Martino Marazzi e Caterina Romeo. Non va inoltre dimenticato, sulla scia delle riflessioni di Fred Gardaphé menzionate nella nota introduttiva, che queste forme letterarie sono spesso rigettate negli Stati Uniti perché presentano contenuti che svelano un difficile rapporto di coesistenza tra identità italiana e americana, mentre dalla letteratura italiana vengono spesso ignorate sostanzialmente perché scritte in inglese.

L’operazione di traduzione compiuta da Di Cesare e Valmori si configura pertanto come il primo passo per dare maggiore diffusione a queste e ad altre voci diasporiche a partire proprio da un lavoro sulla lingua, rendendole innanzitutto fruibili ed accessibili ad un pubblico italofono non accademico. La struttura antologica ben si presta a tale operazione, producendo un volume agile che raccoglie esperienze apparentemente eterogenee sia a livello geografico che cronologico, ma che presentano almeno tre tratti ricorrenti: la centralità del cibo, la complessità dei legami familiari, la riflessione sulla lingua, che fanno da tramite verso uno svelamento di un’identità complessa e profondamente influenzata dall’esperienza migratoria, che talvolta viene rivissuta dalle discendenti attraverso le *visit home*, i viaggi delle radici sulle tracce delle proprie origini.

Il volume si apre con il racconto umoristi-

co della “domenica italiana” vissuta ogni settimana da Rita Ciresi nella New Haven degli anni Sessanta: una domenica scandita dalla messa e dalla visita ai parenti, un rituale che porta con sé il rimpianto di non essere americana per poterlo evitare. Lo stesso rimpianto si dissolve nel momento della cena, in cui la preghiera, non più imposta dal cerimoniale della messa, diventa laica e opposta davanti al banchetto preparato dalla madre: “Mi rimpinzio con questo glorioso cibo e prego Dio di essere italiana per sempre” (p. 25). Cibo che gioca un ruolo importante anche nelle pagine di Gail Reitano, la quale della sua infanzia nel New Jersey ricorda soprattutto i mirtili, il nonno che odorava “di aglio e di terra”, le rane prima cacciate con il padre, e poi divorate avidamente al tavolo della cucina dopo averle saltate nel burro. Ancora più centrale nel racconto è il cibo cucinato da Nadina LaSpina insieme alla madre morente: la figlia, sulla sedia a rotelle in seguito alla poliomielite contratta da bambina (motivo per il quale la famiglia si era trasferita negli Stati Uniti in cerca di una cura) e la madre, affaticata dall’evolvere ormai terminale del cancro, insieme superano le rispettive difficoltà motorie cucinando e degustando insieme il loro piatto delle origini, il falsomagro siciliano. I peperoni rossi, i fagiolini e le melanzane sono il cibo che Chiara Montalto-Giannini associa alla sua famiglia, ai suoi ricordi di bambina che faceva la spesa con la nonna a New York dal ragazzo “dei pomodori siciliani” (p. 100), e che cucinati da adulta, le fanno ricevere dalla suocera “uno dei migliori complimenti che abbia mai ricevuto” (p. 106), ossia che cucina come la madre.

I legami familiari sono naturalmente al centro di quasi tutti i racconti, ma emergono soprattutto nel testo di Jean Feraca, la quale si rivolge al padre in una sorta di lettera-confessione, usando i ricordi d’infanzia, e soprattutto la passione tramandata dal genitore per la poesia, come pretesto per ripercorrere la sua difficile esperienza di moglie e madre alle prese con un divorzio e la discriminazione di genere. Molto più spesso, i racconti si concentrano sulla figura della madre e della nonna, come nel brano di Loretta D’Orsogna, che parte dalla presa di coscienza dell’assenza delle donne nella narrazione della sua famiglia - fatta di uomini eroici ed avventurosi - e da lì parte per fare spazio a queste figure femminili, i cui fatti sono raccontati “a bassa voce” (p. 216) ma che l’autrice decide di custodire.

Un altro tema ricorrente è quello dei cosiddetti viaggi delle radici o *visit home*, al centro di ben cinque racconti. Kathy Curto, nel brano che dà il titolo alla raccolta, porta con sé al ritorno a New York il ricordo dei gerani rossi che ha visto dappertutto nella terra dei suoi nonni, la Calabria, che le fanno finalmente apprezzare la sua identità italoamericana. Sempre la Calabria è la meta di Jennifer Romanello, o meglio della sua protagonista Olivia, che ha lasciato Lamezia Terme a soli

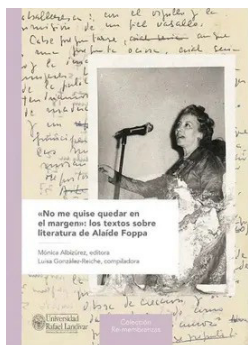
tre anni, mentre Joanna Clapps Herman si dirige verso Tolve, in Basilicata, in un viaggio avventuroso pieno di incomprensioni, stereotipi e luoghi comuni, raccontati con ironia e suspense. I ritorni raccontati da Annie Rachele Lanzillotto sono invece fatti di persone che si incontrano per la prima volta o dopo tanti anni, rievocando il passato familiare e quei sentimenti che travalicano i confini, come quando la zia dice alla sorella della protagonista: “Ti volevamo bene anche prima di conoscerti” (p. 126). Il ritorno a Terracina è invece il pretesto da cui parte il racconto familiare di Luisa Del Giudice, anch’esso incentrato sulle figure femminili, a partire dalla bisnonna fino ad arrivare alla madre.

Il quarto filo rosso che unisce gran parte dei racconti è quello della lingua: per Marianne Leone, la lettura ad alta voce di un brano tradotto in italiano del suo libro, che racconta la dolorosa esperienza della morte del figlio, scatena emozioni mai provate nella lettura dello stesso brano in versione inglese. Rosanna Staffa, emigrata da bambina prima dalla Campania al Veneto, successivamente a New York, analizza il suo percorso di apprendimento linguistico e riflette su come l’aver imparato il dialetto veneto dagli altri bambini sia stata una palestra fondamentale in vista dello scontro con l’inglese parlato, una lingua che conosceva “esclusivamente dai libri” (p. 196). Mary Saracino racconta il trauma della perdita dell’italiano, lingua che i genitori non le insegnarono, parlandole solo in un *broken English* per proteggerla da discriminazioni; in maniera simile, Karen Tintori racconta la sua determinazione nel recuperare la lingua perduta, anche attraverso un periodo di studio intensivo a Recanati. Oltre al desiderio di conoscere la lingua madre, vi è quello di indagare le peculiarità della lingua italoamericana, una sorta di commistione tra dialetti meridionali e pronuncia inglese, su cui Maria Laurino presenta le sue riflessioni.

In conclusione, questo “collage di voci” offre una variegata panoramica al femminile e si costituisce come un’utile antologia di partenza per chiunque voglia approcciare l’argomento. L’auspicio è che le curatrici e l’Osservatorio possano proseguire nel loro intento.

di Tania Pleitez Vela

«*No me quise quedar en el margen*»: los textos sobre literatura de Alaíde Foppa, editado por Mónica Albizúez y compilado por Luisa González-Reiche, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2024, 162 pp.



«*No me quise quedar en el margen*» recoge diversos textos sobre literatura escritos por Alaíde Foppa, una de las figuras intelectuales más importantes de América Central. Hija de padre ítalo-argentino y madre guatemalteca, nace en Barcelona en 1914 y estudia en Bélgica e Italia. Entre 1944 se establece en Guatemala y, cuando tiene lugar el derrocamiento de Juan Jacobo Árbenz en 1954, se marcha a la Ciudad de México. A lo largo de estos desplazamientos geográficos, Foppa desarrolla una aguda mirada sobre los acontecimientos culturales, literarios y políticos, aunque es en tierra mexicana donde escribe la mayor parte de su obra, tanto poesía como artículos sobre arte, literatura y feminismo. En México, la escritora también destaca por su labor como editora; traductora del italiano, el francés y el inglés; y profesora de italiano en la UNAM. En 1972 crea el Foro de la Mujer, primera serie radiofónica mexicana de contenido feminista transmitida por Radio UNAM; en 1975 funda la primera cátedra de Sociología de la mujer, siempre en la UNAM; y en 1976 cofunda la revista *Fem*. En 1980, durante una visita a Guatemala, es secuestrada y desaparecida por el gobierno dictatorial de Romero Lucas García.

Una manera de adentrarse a la compleja y extensiva labor de esta autora como intelectual en movimiento –entre países, lenguas, culturas y medios– es el trabajo que desde 2023 realiza Luisa González-Reiche que, junto a la escritora mexicana Diana del Ángel, organiza el archivo de Foppa. Con el apoyo de la Universidad Rafael Landívar, se han recuperado textos de la escritora y, precisamente, «*No me quise quedar en el margen*»: los textos sobre literatura de Alaíde Foppa inaugura la colección Re-membranzas, una iniciativa del Departamento de Letras y Filosofía de la Facultad de Humanidades de dicha universidad.

Como se indica en los créditos del libro, dicha colección está dedicada al trabajo artístico, literario, político e intelectual de mujeres originarias de Mesoamérica. La compilación del volumen la ha realizado la misma González-Reiche, mientras que la edición y el prólogo han estado a cargo de Mónica Albizúez.

En su texto de presentación, González-Reiche señala que es necesario comprender que el archivo es “un organismo vivo”, “un ámbito de encuentro” donde coincide algo más que la investigadora y los documentos. No se trata de “un lugar fijo” ocupado por “materiales inertes”, con un contenido afincado en el pasado, en otra temporalidad, alejado de la materialidad. Es decir, no se trata de un pasado “a la espera de ser recuperado” mediante “la interpretación por ojos expertos”. Lo anterior daría lugar a “la museificación” del archivo, lo cual termina por ocultarlo en “complejas estructuras y sistemas de catalogación” que restringen las oportunidades de ponerlo en relación. González-Reiche propone que el material investigado mediante el archivo debería ser, más bien, un “proceso en devenir”, un “inacabamiento existencial” (siguiendo a Étienne Souriau). Por lo tanto, la historia recuperada, en realidad, sería “una multiplicidad”, porque la acción de entrelazar y relacionar genera un complejo entramado de experiencias y memorias. Con lo anterior en mente es que nace Re-membranzas, colección que se ha nutrido directamente de la experiencia del archivo de Alaíde Foppa, el cual trasluce su “potencia imaginativa” para practicar otras maneras de relacionarse con el mundo.

En el prólogo, Mónica Albizúez enfatiza que, mediante la gestión de varias lenguas, desplazamientos y la difusión de un oficio de escritura que se movió entre la poesía, la academia y el periodismo, se nos aparece una mujer “lúcida y disciplinada” que exploró estéticas y temáticas con una “vocación cosmopolita”, pero a partir de unos “afectos intensamente próximos”. Albizúez remarca que la curiosidad intelectual de Foppa “es inasible”. Esta compilación reúne colaboraciones publicadas en “El Imparcial” de Guatemala –en su columna “Cartas de México”– de 1955 a 1966; y el diario mexicano “El Día” –en una sección que ella llamó “El ancho mundo”–. También se incluyen textos que aparecieron en la revista “Fem” y guiones elaborados para el programa radial *Foro de la Mujer*. Por último, se agrega una conferencia sobre literatura. Albizúez atribuye al multilingüismo el hecho de que la escritura de Foppa atravesase un “proceso arduo de autocorrección”. Cuando se leen sus manuscritos aparece una autora que busca “palabras precisas”, que aspira a “una sintaxis correcta y fluida”, “contra el lugar común, contra la palabra fácil y gastada”.

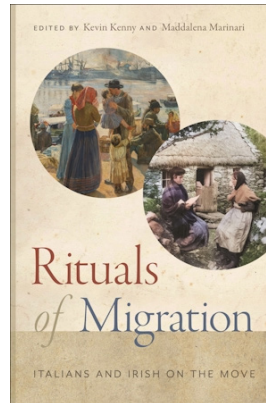
El volumen está compuesto por seis capítulos. El primero, *Genealogías familiares y puestas en escena: el teatro*, parte de un texto sobre su padre,

Tito Livio Foppa, y su relación con el teatro para después incluir escritos sobre la puesta en escena en México de *La gatomaquia* (1634) de Lope de Vega, *La cantante calva* de Eugène Ionesco, *Los desarraigados* de Humberto Robles Arenas, *Espectros* de Henrik Ibsen, y una reseña sobre *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (1961) del dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano. En el segundo capítulo, *Ellas escriben: la crítica sobre la literatura de mujeres*, Foppa se detiene con destreza en libros de Josefina Vicens (*El libro vacío*, 1958) y Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), y en los “aciertos y desaciertos” en las distintas escrituras de Gabriela Mistral. Asimismo, reflexiona sobre el término *poetisa*. Por último, se incluyen dos entrevistas: a Nathalie Sarraute, escritora y teórica francesa de origen ruso, y a Dacia Maraini, escritora italiana. El tercer capítulo, *Conferencia: anatomía de las heroínas románticas*, se dedica por completo al texto *Imagen de la mujer en el romanticismo latinoamericano a través de tres novelas famosas: Amalia, María y Clemencia*, conferencia pronunciada en el Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Estudios sobre la Mujer, celebrado en México en 1977. En este escrito, Foppa examina con ironía la construcción de las heroínas de estas novelas clásicas de la literatura hispanoamericana. En el cuarto capítulo, *Deseos de mundo desde México*, se trasparenta su afán por literaturas de diversas latitudes y su devoción por la traducción: ahí aparecen entrevistas y reseñas dedicadas a Salvatore Quasimodo, Gabriel García Márquez, Rafael Alberti y María Teresa León, Alberto Moravia y Nicolás Guillén. El quinto capítulo se dedica a *Miradas feministas: silencios y confesiones de mujeres*; aquí se destaca el valor de los epistolarios y la autorreflexión para situar y contextualizar el silencio histórico impuesto a las mujeres. Así, se refiere a *Las italianas se confiesan* (1959) de Gabriella Parca; a la novela epistolar *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska; y *Silences* (1978) de Tillie Olsen. En el sexto capítulo, *Palabras y retorno a Guatemala*, Foppa vuelve la mirada a este país centroamericano para detenerse en Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias y Carlos Solórzano; los tres artículos destacan la amistad que la autora compartió con cada uno de ellos.

En síntesis, «*No me quise quedar en el margen*»: los textos sobre literatura de Alaíde Foppa busca rescatar la voz de esta autora como periodista cultural y crítica literaria. Sus análisis están atravesados de una profunda sensibilidad social y de una perspectiva de género adelantada a su tiempo. Para personas interesadas en la historia de la crítica literaria latinoamericana, en el pensamiento feminista y en la vida y obra de Alaíde Foppa, este libro es de lectura obligada. Es el testimonio de una mente brillante que, a pesar de los desafíos de su época, se negó a quedarse en el margen y dejó una huella indeleble en la cultura.

di Stefano Luconi

*Rituals of Migration. Italians and Irish on the Move*, a cura di Kevin Kenny e Maddalena Marinari, New York, New York University Press, 2025, 253 pp.



L'esodo di massa dall'Irlanda e dall'Italia negli Stati Uniti si è verificato in epoche diverse: nel primo caso alla metà dell'Ottocento e nel secondo nel periodo compreso tra l'ultimo ventennio del secolo e il primo dopoguerra. Nondimeno, gli immigrati irlandesi e italiani hanno denotato caratteristiche simili: in particolare, l'appartenenza a ceppi etnici differenti da quello anglo-sassone al tempo maggioritario nel Paese di destinazione, la confessione cattolica in una società di accoglienza dove prevaleva ancora il protestantesimo nelle sue diverse articolazioni e la conseguente discriminazione di cui i nuovi arrivati rimasero a lungo vittime. Tali analogie hanno stimolato numerosi studi che hanno messo a confronto le esperienze di queste minoranze nazionali negli Stati Uniti [cfr., per esempio, *Italians and Irish in America*, a cura di Francis X. Femminella, Staten Island, NY, American Italian Historical Association, 1985; Philip A. Bean, *The Irish, the Italians, and Machine Politics, A Case Study: Utica, New York (1870-1960)*, "Journal of Urban History", 20, 2 (1994), pp. 205-239; Michael L. Mullan, *Opposition, Discipline, and Culture: The Civic World of the Irish and the Italians in Philadelphia, 1880-1920*, tesi di dottorato inedita, Temple University, 2010; Paul Moses, *An Unlikely Union. The Love-Hate Story of New York's Irish and Italians*, New York, New York University Press, 2015].

La collettanea a cura di Kevin Kenny e Maddalena Marinari si colloca solo in apparenza all'interno di questo filone. Da un lato, nessuno dei saggi del volume affronta le migrazioni irlandese e italiana in una prospettiva comparata e ognuno tratta singoli aspetti riguardanti esclusivamente uno dei due gruppi. Inoltre, sebbene lo spazio dedicato a ciascuna minoranza nelle tre sezioni in cui è articolata la raccolta (la vigilia della partenza, il viaggio e il ritorno) sia sostanzialmente bilanciato, in quanto quattro dei nove

capitoli di *Rituals of Migration* sono incentrati sugli italiani e cinque sugli irlandesi, gli argomenti su cui si diffonde ogni contributo sono estremamente eterogenei tra loro, salvo che nel caso della disamina dei rituali della partenza. Ad esempio, i tre studi che compongono la parte sui ritorni esaminano l'espulsione degli irlandesi indigenti dagli Stati Uniti (Hidetaka Hirota), la ricostruzione dei rimpatri delle giovani irlandesi nella *fiction* letteraria della nazione di origine (Gráinne McEvoy) e le implicazioni delle fotografie degli emigranti italiani scattate durante i viaggi per visite nella terra ancestrale. Nello specifico, l'autore di quest'ultimo saggio, Joseph Sciorra, affronta il caso particolare delle immagini raccolte dal padre e da un prozio in anni lontani. Pertanto, nel loro complesso i contributi del libro non forniscono elementi neppure per i lettori che volessero procedere a fare confronti in modo autonomo, fatta eccezione per la trattazione delle pratiche precedenti il momento della separazione dal luogo natale. Soltanto l'introduzione di Kenny e Marinari richiama in maniera molto sintetica ma sistematica alcune somiglianze e differenze nella mobilità irlandese e italiana (per esempio, la tendenza della prima a essere definitiva e della seconda a rivelarsi temporanea). Dall'altro lato, i saggi non prendono in considerazione esclusivamente la destinazione rappresentata dagli Stati Uniti. Jill C. Bender si occupa della deportazione in Australia di ragazze povere, al culmine della carestia di patate che colpì l'Irlanda alla metà degli anni Quaranta dell'Ottocento. Sciorra, invece, fa riferimento alla riflessione dell'antropologa culturale Loretta Baldassar sui viaggi di ritorno degli italoaustraliani al paese d'origine nel secondo dopoguerra (*Visits Home: Migration Experiences between Italy and Australia*, Melbourne, Melbourne University Press, 2001).

Quale principale categoria interpretativa la collettanea riesuma la nozione di "riti di passaggio", formulata all'inizio del Novecento dall'etnologo franco-olandese Arnold van Gennep (*Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909). A oltre un secolo di distanza da quando il concetto è stata elaborato, l'unico tentativo rilevante di storicizzarlo da parte di Kenny e Marinari si manifesta nell'osservazione che tale paradigma rifletta "presupposti eurocentrici e razzisti" (p. 15). La precisazione, al di là dell'intento di ottemperare ai canoni dell'ormai imprescindibile "correttezza politica", suona un po' superflua e scontata nel momento in cui il modello è applicato a migranti europei.

D'altro canto, il titolo del volume rischia di risultare leggermente forviante. Senza dubbio i saggi gettano in parte luce su alcuni riti di passaggio, come le iniziative, che esprimevano al tempo stesso dolore e gioia, per salutare la partenza di familiari e conoscenti dal paese di origine, approfondito da Bernadette Whelan per gli irlandesi e da Linda Reeder per gli italiani

(quest'ultima riprendendo alcune considerazioni già avanzate nel suo *Widows in White. Migration and the Transformation of Rural Italian Women, Sicily, 1880-1920*, Toronto, University of Toronto Press, 2003), oppure il ricorso alle pratiche del protestantesimo per tenere a freno le intemperanze dei cattolici irlandesi durante le traversate transatlantiche, sviscerato da Cian T. McMahon. Tuttavia, i protagonisti della collettanea non sono tanto i rituali che hanno segnato il cambiamento di condizione dei migranti irlandesi e italiani, quanto gli oggetti attraverso i quali questi mutamenti hanno preso corpo o di cui sono potuti diventare rappresentativi. Più che ai riferimenti espliciti a van Gennep, pertanto, *Rituals of Migration* sembra rifarsi allo studio della cultura materiale sul modello della innominata storiografia delle "Annales". Paradigmatico in proposito è il saggio di Donna Gabaccia e Joan L. Saverino, che discutono l'inserimento dei migranti italiani nell'America del Nord attraverso la ricostruzione delle traiettorie di due coprietto, elementi di corredi nuziali, uno intessuto a Tirli in Toscana nel 1873 e partito alla volta degli Stati Uniti nel 1921 per trovare oggi una collocazione definitiva nella Casa Italiana di Chicago, l'altro confezionato in Calabria e approdato a Winnipeg, in Canada, nel 1960. In maniera analoga, un biglietto per la traversata atlantica da Palermo a New Orleans dà a Lauren Braun-Strumfels e Clara Zaccagnini lo spunto per analizzare la figura degli agenti di emigrazione all'inizio del Novecento, in particolare quella di Arturo Dell'Orto, e la loro funzione in fasi come l'arrivo, l'ispezione e l'eventuale respingimento dei migranti. Le autrici sviluppano in questa sede quanto avevano già accennato in un precedente studio a proposito del coinvolgimento del medesimo personaggio nel caso della nave *Liguria*, i cui passeggeri italiani erano stati vessati dalle autorità statunitensi al momento dell'approdo a New Orleans nel 1904 (*Testing the Limits of Italian and U.S. Migration Laws: The 1904 Liguria Incident in New Orleans*, in *Managing Migration in Italy and the United States*, a cura di Lauren Braun-Strumfels, Maddalena Marinari e Daniele Fiorentino, Berlin, DeGruyter, 2024, pp. 135-153).

Perfino navi e porti, quali luoghi di sbarco più ancora che di partenza, divengono in generale oggetto di indagine in ragione della loro natura materiale. In definitiva, al di là della ricostruzione di singole vicende, *Rituals of Migration* offre utili indicazioni metodologiche. Dimostra, infatti, come i processi migratori possano essere studiati non soltanto sulla base di fonti tradizionali, ma anche per mezzo degli oggetti e del loro passaggio di mano in mano e da una generazione a un'altra. Da questo punto di vista, la cultura materiale diviene non solo una fonte per documentare la mobilità umana, ma anche un modo alternativo per riflettere su questo fenomeno dalle molteplici sfaccettature.

di Matteo Sanfilippo

Ángel Leonardo Maggio, *Sostener la Italianidad. El liderazgo en el asociacionismo migrante italiano de Argentina (fines del siglo XIX y comienzos del XXI)*, Buenos Aires, Teseopress, 2025, 469 pp.

*Dall'Italia al Sud America. L'idea di fraternité e il mutuo soccorso fra gli emigranti in Argentina e in Brasile*, a cura di Stefano Maggi, Javier P. Grossutti e Vania Beatriz Merlotti Herédia, Bologna, Il Mulino, 2025, 406 pp.



Due anni fa, organizzando una ricerca internazionale, anzi intercontinentale, e in seguito pubblicandone i risultati in volume (*Il nuovo associazionismo italiano all'estero. Composizione, consistenza, caratteristiche*, a cura di Lorenzo Prencipe, Roma: CSER, 2024), la Fondazione CSER ha rilanciato un filone di studio che aveva raggiunto risultati significativi alla fine del Novecento, quello delle associazioni italiane di varia forma diffuse per il mondo a partire da fine Ottocento. Si pensi ad *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica: los italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, a cura di Fernando Devoto ed Eduardo Míguez, Buenos Aires, CEMLA, 1992. Il settore di ricerca poi non era stato del tutto ignorato, ma ci si era concentrati su altre esperienze, per esempio su quelle europee: Toni Ricciardi, *Associazionismo ed emigrazione. Storia delle colonie libere e degli italiani in Svizzera*, Roma-Bari: Laterza, 2013.

Alla base delle ricerche tardo novecentesche vi era la speranza di comprendere come si fosse formata la leadership all'interno di comunità immigrate abbastanza coese, in cui le associazioni politiche, religiose, economiche svolgevano un compito importanti. Gli studi, come quello diretto da Prencipe, sulle nuove realtà associazionistiche mostrano quanto poco oggi si trovino tracce di quella coesione comunitaria e di quella rilevanza di tradizionali organizzazioni, ad esempio di mutuo soccorso. Resta, però, da capire come sia avvenuto il passaggio dal quadro tardo ottocentesco, o ancora prima come le società post-seconda guerra mondiale abbiano assunto caratteri e funzioni diverse da quelle delle loro antenate, un tema

che Alicia Bernasconi ha più volte affrontato: da *Le associazioni italiane nel Secondo Dopoguerra, nuove funzioni per nuovi immigrati?*, in *Identità degli italiani in Argentina. Reti sociali, famiglia, lavoro*, a cura di Gianfausto Rosoli, Roma, Studium, 1993, pp. 319-340, a *Las asociaciones italianas en Argentina entre pasado y presente*, "Adversus", 34 (2018), pp. 40-55. Proprio allo studio delle trasformazioni associazionistiche è dedicato il lavoro di Ángel Leonardo Maggio, che segue l'evoluzione dell'associazionismo e della leadership "immigrata" dalla fine dell'Ottocento agli inizi del nostro secolo. Per compiere questo poderoso sforzo, l'autore si è basato sulla documentazione della Confederación General de Federaciones Italianas en Argentina (FEDITALIA), nata nel 1918 e ancora oggi funzionante. Questa Confederazione ha raccolto sino a 600 singole federazioni, coordinando altrettanti gruppi di leader locali o settoriali della comunità italiana nelle varie località. Di conseguenza la sua analisi disegna un panorama dettagliato delle tendenze e delle evoluzioni della comunità italiana in Argentina.

Nel 1990 Maria Rosaria Ostuni aveva già segnalato l'importanza di questi documenti (*L'Archivio di Feditalia a Buenos Aires*, "Altretalié", 3, pp. 98-108), ma in una breve sintesi non aveva potuto evidenziare compiutamente la ricchezza delle informazioni disponibili, cosa più facile in un volume di oltre 450 pagine. In esso è così stato facile sviscerare due fasi importanti di quella esperienza, il ventennio fascista tra le due guerre (con una coda negli anni postbellici quando alcuni leader d'anteguerra erano ancora a galla) e il trentennio dal 1960 al 1990, durante il quale chi era alla testa delle associazioni ha goduto di una certa importanza nel dissestato quadro politico locale, segnato dall'ennesima fine del peronismo e dalla dittatura, grazie ai propri legami internazionali. Se sotto il fascismo, il governo italiano aveva cercato di conquistare il controllo della Feditalia, scontrandosi con le associazioni di opposto sentire politico, nel secondo Novecento, quanto meno prima della caduta della Prima Repubblica italiana, i leader italo-argentini hanno fatto da intermediari tra questa e la massa degli emigrati, notevolmente accresciutasi dopo la guerra.

Ostuni ha inoltre scritto il proprio contributo quando non era possibile presagire il crollo del meccanismo governativo strutturatosi attorno alla Democrazia Cristiana. Il cambiamento politico italiano avrebbe sdoganato una destra postfascista interessata a premiare la diaspora. In Argentina e in tutta l'America latina i nipoti degli emigrati post seconda guerra mondiale hanno potuto così conquistare i seggi destinati agli italiani fuori d'Italia nel Parlamento italiano e assumere il controllo di molte associazioni. Hanno occupato anche il vertice di Feditalia, sia pure a fatica, mentre scompaginavano i vecchi network comunitari, sostituendoli con nuove reti aperte alla antica

madrepatria e alle molteplici realtà del Paese di adozione.

Maggio ha scritto un libro affascinante, che cerca di dare conto del fenomeno associativo italo-argentino in tutta la sua durata. Altri studiosi lavorano invece su un arco temporale più breve, grosso modo i decenni tra la nascita dell'Italia unita e la Grande guerra. Vedi al proposito la riflessione di Marco Teodori, da ultimo in *L'associazionismo etnico nelle comunità italiane in Argentina tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Italia/Argentina Argentina/Italia. Il ruolo delle imprese italiane e la trasmissione dei "saperi" attraverso la migrazione italiana in Argentina (1930-1970)*, a cura di Francesca Fauri e Donatella Strangio, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2021, pp. 139-171. Alcuni, come l'appena citato Teodori, affrontano una sola realtà migratoria; altri cercano di sviluppare un approccio comparativo e paragonano l'Argentina al Brasile, l'altro Paese latino-americano nel quale l'associazionismo ha conosciuto un enorme sviluppo, vedi al proposito Federica Bertagna e João Carlos Tedesco, *Fratelli d'Italia e del Brasile? Associazionismo, immigrazione e dinamiche dell'italianità nel Sud del Brasile*, "Studi Emigrazione", 199, 2015, pp. 395-418. Una crescita enorme riscontrabile soprattutto nel campo delle società di mutuo soccorso: Luigi Biondi, *Sociedades italianas de socorro mútuo e política em São Paulo entre o século XIX e o século XX*, "Travessia", 34, 1999, pp. 5-12, e *Mãos unidas, corações divididos. As sociedades italianas de socorro mútuo em São Paulo na Primeira República: sua formação, suas lutas, suas festas*, "Tempo", 33 (2011), pp. 75-104.

Il secondo libro qui recensito, *Dall'Italia al Sud America*, affronta proprio l'associazionismo legato al mutuo soccorso e compara i casi argentino e brasiliano nei decenni tra unificazione italiana e Prima guerra mondiale, con alcuni sparsi riferimenti a quanto accade durante il fascismo e ad alcune associazioni sopravvissute per quasi un secolo. Il volume è ripartito in tre sezioni. La prima introduce all'emigrazione italiana sulla costa orientale dell'America Latina, ai meccanismi associativi in quest'area e in tutto il mondo delle diaspore tardo ottocentesche, alle dinamiche nazionali e internazionali del mutualismo, alla contrapposizione tra associazioni a base regionalistica o nazionale. La seconda si concentra sul Brasile, esplorandone i passaggi cronologici dell'associazionismo in questione e la dislocazione geografica. Infine la terza tratta dell'Argentina, descrivendone le specificità rispetto al Brasile e puntualizzando alcuni scarti significativi. Sia nell'ambito brasiliano, che in quello argentino è dato molto spazio ai rapporti tra società di mutuo soccorso e promozione di scuole italiane. Si accenna proprio qui a quanto accade quando i diplomatici e gli esponenti fascisti cercano di fare breccia fra le associazioni degli emigranti e di ottenere al contempo il con-

trollo completo delle loro iniziative scolastiche.

In tutte e tre le sezioni è messa in evidenza la quantità di documenti ancora a disposizione e molto spesso in attesa di una prima indagine. Come evidenziano gli interventi su singole realtà brasiliane o argentina, noi abbiamo in Italia e in Argentina/Brasile una quantità impressionante di archivi da sondare e di documenti da collegare per ricostruire una più completa storia dell'associazionismo all'estero. Rispetto al volume di Maggio, *Dall'Italia al Sud America* è più saltabecante nel tempo e nello spazio, essendo una miscellanea di contributi (per altro dei migliori autori disponibili per ogni singolo tema). Tuttavia proprio tale caratteristica gli permette di indicare spunti nuovi e soprattutto di identificare miniere archivistiche ancora da esplorare. Se il volume della Fondazione CSER ha saputo tratteggiare un panorama intercontinentale assai ricco, confrontando realtà molto disparate, questo riesce a far risaltare la variegatissima composizione associativa di due soli Paesi. In ogni caso la lettura dei due libri qui recensiti e di quello curato da Prencipe assicura una notevole conoscenza del fenomeno associazionistico tra gli emigrati italiani di ieri e di oggi.

di Stefano Luconi

Stéphane Mourlane, *Fascisme et Italiens de Marseille. La Casa d'Italia*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2024, 306 pp.



Il volume di Stéphane Mourlane ricostruisce la vita della comunità italiana di Marsiglia durante il fascismo nella madrepatria attraverso la storia di un edificio, la locale Casa d'Italia. Per cogliere appieno il valore dell'approfondita indagine dell'autore, occorre forse partire dal commento, ironico ma significativo, che il console generale italiano avrebbe fatto al primo cittadino, Siméon Flaissières: "il y a deux maires à Marseille, vous et moi" (p. 14). L'affermazione alludeva certamente al rilievo numerico della presenza italiana, quantificabile in circa un quinto della popolazione totale della città, ma anche alla sua pervasività ed eterogeneità, in considerazione del fatto che lo stesso personale consolare e le inchieste giornalistiche, annoverate opportunamente tra le fonti della monografia, lamentavano quanto fosse difficile coinvolgere nelle iniziative promosse dalle autorità della madrepatria tutti gli italiani presenti sul territorio.

Mourlane offre una dettagliatissima ricostruzione non solo di tali attività ma anche e soprattutto del luogo fisico dove esse si svolgevano, la Casa d'Italia, con un'analisi incentrata sugli anni del regime fascista, che la fece edificare nel 1936, e con uno sguardo che spazia anche sul periodo del secondo conflitto mondiale e del dopoguerra per quanto riguarda la struttura che le ospitava. La ricerca è un caso di studio di una realtà particolare ma demograficamente e socialmente rilevante quale Marsiglia, definita dal giornalista Paolo Monelli del "Corriere della Sera" "la plus grande colonie prolétaire italienne d'Europe" (p. 14). Pertanto, il volume fornisce un notevole contributo che si colloca in un'ormai ricchissima bibliografia sui rapporti tra il regime mussoliniano e gli italiani espatriati. Inoltre, nell'attuale tempe di tentazioni iconoclaste verso i simboli di passati più o meno scomodi, il libro offre anche spunti di riflessione sul destino delle costruzioni pubbliche del fascismo.

Gli anni del regime sono da tempo il periodo più studiato in relazione al comportamento politico dei migranti italiani nel mondo. In questo ambito, la parte del leone è stata fatta dalle ricerche sulle *Little Italies* nordamericane, se non altro in ragione del fatto che gli Stati Uniti furono la meta privilegiata degli italiani negli anni che precedettero l'avvento di Benito Mussolini al potere e, dunque, questo Paese ospitò la comunità più numerosa all'estero al tempo del fascismo. Tuttavia, gli Stati Uniti presentarono anche una singolarità. Dopo alcuni anni di ambiguità e incertezza, dal 1926 il regime incoraggiò i migranti ad acquisire la cittadinanza americana, in modo che conseguissero anche il diritto di voto e potessero essere utilizzati come lobby politica per esercitare pressioni sul governo di Washington affinché adottasse una politica estera favorevole agli interessi di Mussolini.

Diverso fu il caso della Francia, in relazione alla quale "Il Legionario", l'organo dei fasci all'estero, tuonava contro la "snazionalizzazione" dei migranti, additandola come "un problema minaccioso per gli italiani" e criticando perfino la loro integrazione nella società che li ospitava (Nicola Pascazio, *La snazionalizzazione, "Il Legionario"*, 7 novembre 1925, p. 47). In relazione a questo Paese, in una panoramica delle ricerche risalente al 2008, Matteo Pretelli notava che "Per il caso francese, si è finito per studiare lo scontro fra forze fasciste e antifasciste, senza approfondire le attività filofasciste" [*Il fascismo e gli italiani all'estero. Una rassegna storiografica, "Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana"*, 4 (2008), p. 163]. Sebbene la ricostruzione della competizione tra fascisti e anti-fascisti per conquistare il consenso dei migranti abbia effettivamente monopolizzato a lungo i contributi storiografici sulla Francia, lo studio di Mourlane aiuta a comprendere gli strumenti attraverso i quali il regime cercò di raggiungere gli espatriati italiani, grazie all'attenzione prestata alla Casa d'Italia come luogo di propaganda. L'edificio accoglieva non solo il consolato ma anche la sede del fascio, sia quello maschile sia quello femminile, il dopolavoro, la scuola italiana, l'associazione degli ex combattenti e dei mutilati, un teatro, una biblioteca, la Camera di commercio, una cappella, un ambulatorio medico e perfino un bocciodromo. Quest'ultimo fu il prodotto della volontà del regime di trasformare il gioco delle bocce in uno sport nazionale, in considerazione della sua popolarità tra i migranti. L'imponente complesso della Casa d'Italia, sulla cui edificazione Mourlane ragguaglia il lettore anche per gli aspetti architettonici, in una sorta di applicazione del paradigma del *Fascismo di pietra* (Bari-Roma, Laterza, 2007) al di fuori del caso di Roma per il quale Emilio Gentile lo ha elaborato, divenne la materializzazione di un regime che, oltre a impressionare con le sue opere monumentali, intendeva fagocitare tutti gli organi della vita associativa della comunità italiana per meglio controllarla.

È lodevole l'impegno di Mourlane nel gettare luce sulle molteplici attività ludico-ricreative promosse e supervisionate dalla Casa d'Italia, soffermandosi anche sulle implicazioni politiche che ciascuna aveva. Non è un caso che la partita di calcio tra Italia e Spagna nel 2021 sia l'episodio che dà l'avvio alla narrazione e che la finale del campionato mondiale del 1938 tra Italia e Ungheria, disputata a Parigi, venga proposta come un'opportunità per riflettere sulla distorsione propagandistica in senso anti-francese che Mussolini fece della vittoria italiana, presentandola come la prova della superiorità ideale e concreta dei valori fascisti sulla mollezza della democrazia d'Oltralpe.

*Fascisme et Italiens de Marseille* esprime anche un ritorno dell'interesse storiografico per la cassetta degli attrezzi di cui si avvalse il regime nel tentativo di legare a sé i migranti, di cui sono esempi le ricerche di Pretelli sulle scuole italiane all'estero e le indagini sui libri di testo di Lorenzo Luatti, tutte ben presenti a Mourlane. Nel suo caso, la prospettiva istituzionale domina a tal punto il volume che la trattazione della storia della Casa d'Italia a Marsiglia viene estesa anche al secondo dopoguerra. Resta, invece, in ombra la voce dei fruitori, cioè dei migranti che la frequentarono. Pure il giudizio degli anti-fascisti sulle attività della Casa d'Italia avrebbe potuto ricevere più spazio. Il settimanale "Giustizia e Libertà", ad esempio, viene citato nella bibliografia (p. 276) ma non figura nelle note.

Sebbene la risposta dei migranti italiani alle campagne del fascismo non sia al centro della ricostruzione di Mourlane, la ricerca contiene elementi in proposito e consente comunque di ridimensionare i toni trionfalistici della propaganda coeva del regime. I circa 1.200 iscritti al fascio di Marsiglia collocavano la città al secondo posto in Francia per numero di aderenti al regime dopo Parigi, con i suoi circa 3.000 membri. Però, solo tra i 500 e i 600 erano realmente attivi. In effetti, la mobilitazione degli italiani appare contenuta. In particolare, l'offerta di appena 200 anelli matrimoniali nella giornata della fede durante la guerra d'Etiopia attesta lo scarso entusiasmo della comunità di Marsiglia per il colonialismo fascista, rispetto a massicce adesioni registratesi altrove, in particolare negli Stati Uniti, dove perfino alcuni anti-fascisti non ebbero remore a celebrare la conquista dell'Impero e a finanziare la macchina bellica per edificarlo in nome dell'orgoglio nazionale.

Un'ampia partecipazione tra gli italiani di Marsiglia registrarono, invece, le colonie estive in Italia per i figli dei migranti, almeno fino a quando l'adesione non ebbe un costo a carico dei genitori. Se si considera che alla Casa d'Italia, che aveva ereditato le funzioni svolte in precedenza dalla Société de Bienfaisance, si rivolgevano i bisognosi della comunità per riceverne forme di beneficenza e servizi relativi, il caso marsigliese offre una

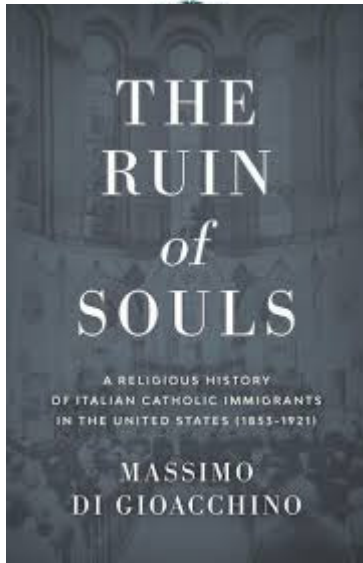
conferma di quanto lamentava Augusto Turati, il segretario del PNF, nel 1930, quando propose lo scioglimento dei fasci all'estero, ovvero che uno dei principali "elementi di fraternità nazionale" tra i migranti non era l'ideologia fascista bensì "l'assistenza sociale" del regime (cit. in Emilio Gentile, *Storia del fascismo*, Bari-Roma, Laterza, 2022, p. 667).

Alla luce del paradigma crociano secondo cui tutta la storia è storia contemporanea appare difficile non cogliere i riferimenti di Mourlane al dibattito attuale sugli edifici e i monumenti che incarnano ingombranti eredità del passato (cfr., ad esempio, *I luoghi del fascismo. Memoria, politica, rimozione*, a cura di Giulia Albanese e Lucia Ceci, Roma, Viella, 2022; Tomaso Montanari, *Le statue giuste*, Bari-Roma, Laterza, 2024). L'autore appare consapevole che la Casa d'Italia, con i suoi cimeli imperiali, rappresenta il retaggio di un'epoca troppo spesso banalizzata e giustificata secondo il mito ormai confutato dalla storiografia degli "italiani brava gente". Per questa ragione si interroga, senza proporre facili soluzioni, sul valore politico della stessa presenza fisica dell'edificio a Marsiglia e lo fa dialogando a distanza con le osservazioni di Ruth Ben-Ghiat, che ha rilevato la totale depurazione dai disvalori ideologici di molti monumenti italiani fascisti trattati come semplici oggetti estetici (*Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*, "New Yorker", 7 ottobre 2017). Anche questo è un merito del volume di Mourlane.

di Matteo Sanfilippo

*Sole verso nuove patrie. Domestiche e intellettuali, missionarie e prostitute, rifugiate e artiste. Le donne nell'emigrazione italiana fra '800 e '900*, a cura di Daniela Rossini e Alberto Belletti, Milano, FrancoAngeli, 2025, 238 pp.

Massimo di Gioacchino, *The Ruin of Souls. A Religious History of Italian Catholic Immigrants in the United States (1853-1921)*, Dallas TX, Bridwell Press, 2025, 231 pp.



Nell'ultimo anno non sono mancati i volumi sul rapporto tra chiesa cattolica e migranti italiani nelle Americhe e in particolare negli Stati Uniti. In alcuni casi non sono dedicati soltanto a questo tema, ma danno comunque un notevole contributo. Ad esempio, gli atti di un convegno romano curati da Rossini e Belletti sono incentrati sulle italiane migranti nel Vecchio e nel Nuovo Mondo. Tali spostamenti femminili sono suddivisi in due macrogruppi: partenze per scelta e partenze per obbligo e tra le prime sono distinti due ulteriori sottogruppi, quello con motivi economici e quello specifico delle religiose. Queste ultime sono introdotte da un capitolo sulle italiane in Svizzera di Paolo Barcella e Michele Linfozzi, in cui si sottolinea come i mestieri più diffusi fossero quelli di operaia, domestica e religiosa che fa la maestra in scuole e asili.

Da questo spunto parte poi una sezione che prima analizza i casi di tre congregazioni femminili negli Stati Uniti (le Figlie di Santa Maria della Provvidenza, cioè le guanelliane, le Maestre Pie Filippini la congregazione dell'Apostolato cattolico, cioè le pallottine, studiate da Maria Susanna Garroni) e poi quello specifico di madre Cabrini (Alberto Belletti). Come le religiose in Svizzera, queste suore si occupano di scuole e asili, ma pure di ospedali, orfanotrofi, strutture per gli anziani, svolgono cioè una notevole funzione sociale all'interno della comunità immigrata e della società

ospitante. Le religiose, ed è il caso di Francesca Saverio Cabrini, intervengono inizialmente tra i connazionali, ma presto non esitano ad ampliare il raggio di azione. Le cabriniane quindi non si fermano ai soli Stati Uniti e intervengono anche nell'America latina: la stessa fondatrice si reca in Nicaragua e in Argentina.

La loro missione è spesso complicata dai difficili rapporti con i missionari, che le considerano semplici "serve", come ricorda Garroni citando una guanelliana. La stessa tendenza alla discriminazione di genere accomuna le gerarchie ecclesiastiche delle due Americhe pronte a rimandare indietro le suore, se mostrano una tendenza troppo accentuata a essere indipendenti. La loro esperienza migratoria non è dunque delle più semplici e al proposito Garroni sottolinea la ricchezza della storiografia sul tema e la possibilità di procedere a comparazioni con quanto accade per altri gruppi di migranti. La stessa acribia storiografica è dimostrata da Di Gioacchino che apre il suo libro con una attenta e aggiornata discussione storiografica. Pure lui, come Garroni e Belletti, presta attenzione a un arco temporale abbastanza ristretto e si domanda cosa nasca dal triangolo tra Chiesa italiana, gerarchia cattolica statunitense e migranti. Se nel primo libro risulta alla fine la capacità delle suore di sfuggire a un orizzonte maschile ristretto, in questo risalta come i migranti debbano sfuggire al contrasto fra due gerarchie cattoliche (italiana e americana) che cercano di mantenere il controllo dei nuovi arrivati per ragioni spesso politiche più che religiose. Come è noto, la Santa Sede stessa inizia a occuparsi seriamente dei cattolici salpati per il Nuovo Mondo, quando si rende conto che la loro presenza in quel continente potrebbe garantire alla Chiesa di Roma un ruolo che nel Vecchio Mondo ha ormai perso.

Alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, quando i flussi italiani verso gli Stati Uniti sono decisamente robusti, alcune diocesi locali si chiedono come interagire con loro. In centri come New York li affidano alle cure di sacerdoti del loro stesso gruppo o che comunque hanno studiato in Italia e ne conoscono la lingua. Proprio un sacerdote italiano, Gennaro De Concilio parroco a Jersey City, indirizza al pontefice un volumetto su *Lo Stato Religioso degli Italiani negli Stati Uniti d'America* (1888), in cui afferma che i vescovi statunitensi sono impreparati a fronteggiare questa immigrazione. Le critiche di De Concilio sono recepite favorevolmente dalla "Civiltà Cattolica" e presentate al pontefice, che d'altronde sta già interessandosi al problema. L'anno prima ha confidato a Propaganda Fide la decisione di istituire pure nelle Americhe parrocchie personali (cioè non territoriali, ma destinate a singole nazionalità di immigrati) e a Giovanni Battista Scalabrini, vescovo di Piacenza, il mandato di avviare qualcosa per gli italiani nelle Americhe (che poi diviene un istituto piacentino nel quale formare i sacerdoti per gli italiani in Brasile e negli Stati Uniti).

Propaganda e Scalabrini non risolvono il problema, anzi il secondo subito prima di morire nel 1905 dichiara che non si può risolvere soltanto la “questione” italiana nelle Americhe, ma bisogna confrontarsi con tutti i gruppi di migranti. Il problema continua ad essere discusso dopo la pausa imposta dalla Grande guerra. Da parte italiana, si sottolinea che i vescovi statunitensi e brasiliani non curano i nuovi arrivati e ne perdono le anime; da parte americana che questi ultimi arrivano con una fede già tentennante. La successiva chiusura di tutte le Americhe alle migrazioni europee e la crisi economica del 1929 che scoraggia definitivamente le migrazioni transatlantiche mettono fine al dibattito e la situazione evolve lungo linee diverse negli anni successivi: la popolazione immigrata non aumenta più e le seconde e terze generazioni delle famiglie restano oltre oceano sono ormai americanizzate.

Di Gioacchino è molto bravo a sviscerare quanto accade nei decenni prima della Grande guerra, così come Belletti e Garroni sono abilissimi nel presentare la novità degli interventi delle religiose. Siamo quindi di fronte a due volumi che meritano di essere letti per comprendere quegli avvenimenti e quelle evoluzioni. Tuttavia non sono privi di punti da rafforzare.

In *Sole verso nuove patrie* sarebbe stata utile una conclusione che riprendesse quanto suggerito nel primo saggio della raccolta da Marina Caffiero, ovvero che il *core business* di questi studi non sia soltanto la migrazione, ma l'intera mobilità delle donne. Giustamente Caffiero ricorda l'importanza delle viaggiatrici e aggiunge che bisognerebbe approfondire i “viaggi di nozze”: le spose che migrano (e qui viene alla mente Silvia Cassamagnaghi, *Operazione spose di guerra. Storie d'amore e di emigrazione*, Milano, Feltrinelli, 2014) e le spose il cui viaggio è un lunghissimo periplo politico, accomunabile a quello delle regine in qualsiasi sorta di esilio (si pensi ai lavori di Francesca De Caprio da *Maria Luisa Gonzaga Nevers. Cerimonie e propaganda nel viaggio verso il trono di Polonia (1645-1646)*, Viterbo, Sette Città, 2018, alla cura assieme ad Eva Ponzi di *Il potere e l'immagine. Cristina di Svezia fra rappresentazione e autorappresentazione*, ivi 2024).

*The Ruin of Souls* commenta giustamente che la perdita delle anime oltre oceano è stata poco significativa, almeno numericamente: qualche italiano diviene protestante e altri accentuano il disinteresse per la Chiesa cattolica, ma non è niente di diverso da quanto accade negli stessi anni in Italia. Di Gioacchino impernia invece le conclusioni su quanto l'interazione con i migranti abbia scompaginato il canone ecclesiastico, negli Stati Uniti e persino a Roma. Personalmente non vedo tale problema. La gestione di parrocchie territoriali e parrocchie personali è un difficile equilibrio che la Chiesa di Roma ha saputo mantenere dal Trecento, quando le cosiddette “chiese

nazionali” sono ratificate nella stessa città eterna e, a parte rarissimi casi come S. Maria dell'Anima, sono considerate estranee al reticolato delle parrocchie tradizionali. Inoltre la Chiesa cattolica statunitense e brasiliana vivranno enormi difficoltà e queste si rifletteranno sulla Santa Sede dopo e a causa della crisi economica del 1929. Moltissime diocesi “falliranno” economicamente e i nunzi saranno spinti dal Vaticano a controllare sempre più attentamente i conti delle iniziative transatlantiche e a verificare quanto costino le parrocchie per gli immigrati e quanto possano pesare sui bilanci dei singoli vescovi. Così negli anni Trenta la progressiva americanizzazione degli immigrati, ormai bloccati oltre Atlantico, e il maggior controllo sul finanziamento di ogni nuova parrocchia eviteranno il ripetersi di quanto accaduto nei decenni precedenti.



## Quaderni Asei

I quaderni sono la diretta emanazione della rivista *Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana*. Vengono pubblicati in questa sede tutti i volumi che necessitano una trattazione più vasta di quella di un articolo. La qualità dei saggi è garantita dalla redazione della rivista. [www.asei.eu/](http://www.asei.eu/)

---

*Giovanni Pizzorusso - Matteo Sanfilippo*

**Dagli Indiani agli emigranti. L'attenzione della Chiesa romana al nuovo Mondo, 1492-1908**

1 - 978-88-7853-048-5 - 2005 - 248 pp. - € 25,00

*Emilio Franzina*

**Una patria espatriata. Lealtà nazionale e caratteri regionali nell'immigrazione italiana all'estero (secoli XIX e XX)**

2 - 978-88-7853-022-5 - 2006 - 214 pp. - € 25,00

*Stefano Luconi*

**La faglia dell'antisemitismo: italiani ed ebrei negli Stati Uniti, 1920-1941**

3 - 978-88-7853-098-0 - 2007 - 170 pp. - € 25,00

*Federica Bertagna*

**L'Italia del popolo. Un giornale italiano d'Argentina tra guerra e dopoguerra**

4 - 978-88-7853-134-5 - 2008 - 160 pp. - € 21,00

*Daniele Natili*

**Una parabola migratoria. Fisionomia e percorsi delle collettività italiane in Africa**

5 - 978-88-7853-177-2 - 2009 - 92 pp. - € 15,00

*Angelo Trento*

**La stampa italiana in Brasile**

6 - 978-88-7853-244-1 - 2010 - 186 pp. - € 18,00

*Matteo Pretelli*

**La via fascista alla democrazia americana. Cultura e propaganda nelle comunità italo-americane.**

7 - 978-88-7853-291-5 - 2011 - 120 pp. - € 12,00

*Paola Corti*

**Temi e problemi di storia delle migrazioni italiane**

8 - 978-88-7853-322-6 - 2012 - 133 pp. - € 12,00

*a cura di Matteo Sanfilippo*

**Dì bân so. Migrazioni e migranti nella storia: Articoli, saggi e studi di e su Emilio Franzina che va in pensione**

9/10 - 978-88-7853-363-9 - 2013/14 - 244 pp. - € 20,00

*Giuseppe Federico Benedini, Matteo Arquilla*

**Nella tana del giaguaro. Storia dell'emigrazione italiana nelle colonie agricole della Bahia**

11/12 - 978-88-7853-366-0 - 2016 - 372 pp. - € 20,00

*João Fábio Bertonha*

**Fascismo, antifascismo e gli italiani all'estero. Bibliografia orientativa (1922-2015)**

13/14 - 978-88-7853-393-6 - 2015 - 233 pp. - € 20,00

*A cura di Matteo Petrelli e Matteo Sanfilippo*

**Migrazioni e terrorismo**

16 - 978-88-7853-782-8 - 124 pp. - € 12,00

*João Fábio Bertonha*

**L'antifascismo e l'emigrazione italiana in Brasile (1919-1945)**

17 - 978-88-7853-871-9 - 164 pp. - € 12,00

*a cura di: Giovanni Terragni*

**La Sacra Congregazione de Propaganda Fide e la fondazione dell'Istituto scalabriniano**

18/19 - 979-12-5524-041-9 - 238 pp. - € 15,00

*Emilio Franzina*

**La fine della Merica e altri saggi di storia dell'emigrazione italiana**

20/21 - 979-12-5524-179-9 - 2025 - 233 pp. - € 22,00

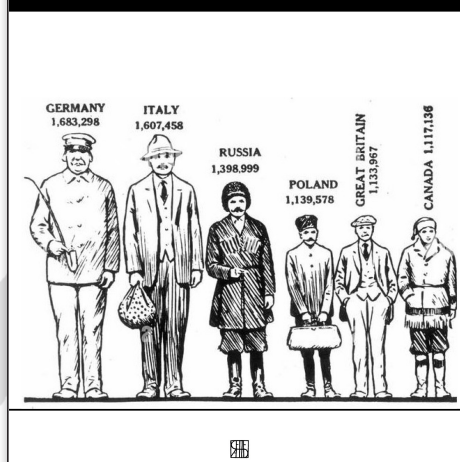


## QUADERNI 20-21

ASST / Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana / Edizioni Sette Città

Emilio Franzina

LA FINE DELLA MERICA E ALTRI SAGGI  
DI STORIA DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA



Emilio Franzina

### La fine della Merica e altri saggi di storia dell'emigrazione italiana

Nel passaggio dalla metà del secolo XIX, in chiave politica e risorgimentale, alle prime stagioni del duplice esodo europeo e transoceanico, diluviale fra Otto e Novecento, il fenomeno emigratorio caratterizza e condiziona l'intera storia dell'Italia mettendo reciprocamente a confronto coloro che ne furono protagonisti - emigranti, parlamentari, tecnici e apparati di controllo o di governo, scrittori, artisti e intellettuali - sino a culminare (e ad arrestarsi in parte) tra il 1917 e il 1927 nella chiusura degli sbocchi americani e cioè nella prima grande serrata immigratoria che precedette di cent'anni quella odierna degli Stati Uniti trumpiani.

979-12-5524-179-9 - 252 pp. - €22,00



Edizioni **Sette Città**

Via Mazzini, 87 - 01100 Viterbo

t. 0761.304967 - f. 0761.1760202

info@settecitta.eu - www.settecitta.eu

# ALTREITALIE 71

luglio-dicembre 2025

## Saggi

*Eugenia Scarzanella*

Andata e ritorno. Italia e Argentina nel cinema di Rosalia Polizzi:

Storie di emigrazione, donne e passioni politiche

Italy and Argentina round trip in the movies of Rosalia Polizzi: stories of migration, women, and political passions

*Gaetano Rando*

La narrativa italoaustraliana di prima generazione nel xxi secolo

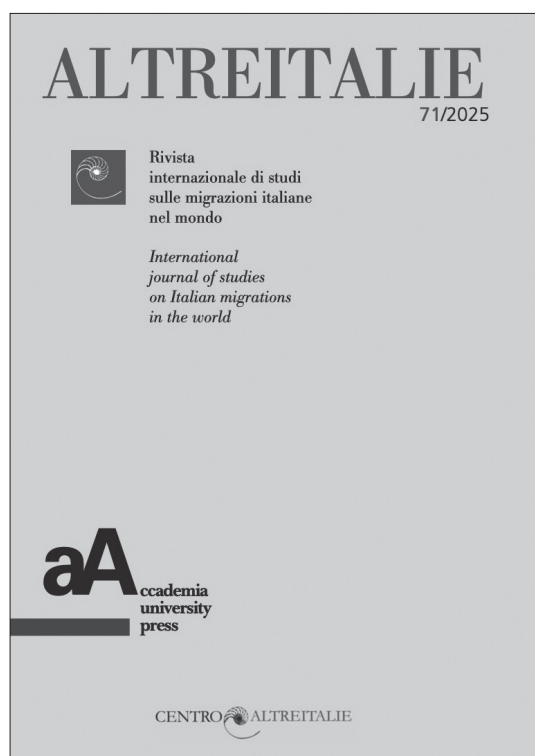
First-generation Italian Australian narratives in the Twenty-First Century

## Altre Storie

*Gerardo Severino*

Antonino (Nino) Trapani. L'emigrante siciliano che divenne console in Honduras (Mazara del Vallo, 1877-1959)

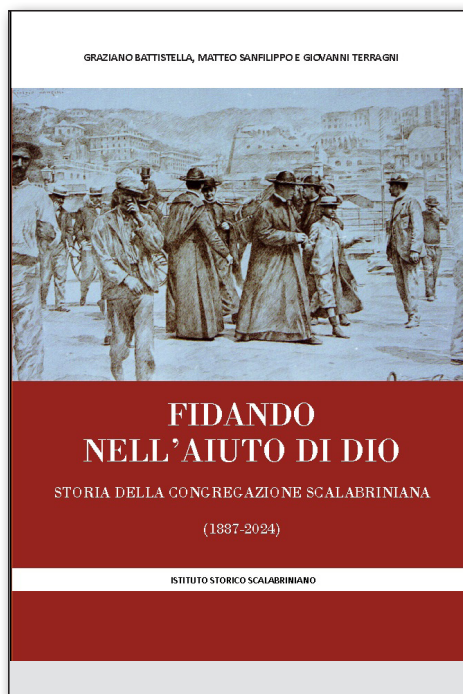
Antonino (Nino) Trapani: The Sicilian emigrant who became consul in Honduras (Mazara del Vallo, 1877-1959)



Rassegna convegni, libri, film e documentari

[www.altreitalie.it](http://www.altreitalie.it)  
or [www.altreitalie.org](http://www.altreitalie.org)

Redazione e abbonamenti:  
Via Principe Amedeo, 34 - 10123 Torino (Italy)  
Telefono: +39 011 6688200  
sito: [www.altreitalie.it](http://www.altreitalie.it); email: [segreteria@altreitalie.it](mailto:segreteria@altreitalie.it)



*Graziano Battistella, Matteo Sanfilippo E Giovanni Terragni*

## **FIDANDO NELL'AIUTO DI DIO**

Il volume *Fidando nell'aiuto di Dio. Storia della Congregazione Scalabriniana (1887–2024)* ripercorre, in modo rigoroso e scorrevole, quasi centocinquant'anni di vita e missione dei Missionari di San Carlo, dal fondatore Giovanni Battista Scalabrini alle sfide del XXI secolo. Il titolo richiama le parole con cui Scalabrini descrisse la propria opera nel 1900, sintesi del suo affidamento a Dio e della fede che ha sostenuto la Congregazione. Dopo decenni di studi frammentari o celebrativi, gli autori – Graziano Battistella, Matteo Sanfilippo e Giovanni Terragni – offrono una nuova sintesi storica che aggiorna e completa l'opera di padre Mario Francesconi (1975).

L'opera adotta un approccio storico, fondato su fonti d'archivio e documentazione inedita. Ogni capitolo si apre con un quadro sul contesto migratorio e sull'evoluzione del pensiero della Chiesa, per collegare l'esperienza scalabriniana alla storia delle migrazioni moderne.

Particolare attenzione è dedicata al secondo dopoguerra e al nuovo millennio, quando la Congregazione si apre alla collaborazione con i laici e si confronta con le nuove mobilità globali.

Il volume, frutto dell'Istituto Storico Scalabriniano, non intende chiudere la ricerca, ma stimolare ulteriori studi e offrire una base solida per comprendere come, "fidando nell'aiuto di Dio", i missionari scalabriniani continuino a servire la Chiesa e i migranti nel mondo di oggi.





## **Rapporto Italiani nel Mondo 2025, 20 anni di mobilità italiana: non “fuga”, né “cervelli”, ma talenti che scelgono**

Presentata a Roma la XX edizione del Rapporto Italiani nel Mondo della Fondazione Migrantes. Dal 2006 a oggi il saldo migratorio degli italiani segna -817.000. Sono in prevalenza giovani, scelgono l'Europa, vengono da Lombardia, Nordest e Mezzogiorno, le tre Italie della mobilità.



# **MIGRANTES**

**FONDAZIONE DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA**



#### MUSEO REGIONALE DELL'EMIGRAZIONE PIETRO CONTI - CENTRO DI RICERCA SULL'EMIGRAZIONE ITALIANA

Il Museo dell'Emigrazione Pietro Conti nasce per sottolineare il patrimonio storico, culturale ed umano legato al grande esodo migratorio che coinvolse l'Italia a partire dalla fine del 1800 e che ha riguardato più di 27 milioni di partenze. Realizzato con la tecnica delle proiezioni video, coinvolge il visitatore in un emozionante percorso a ritroso: l'arrivo, il viaggio e la partenza. Documenti, immagini e racconti provenienti da tutte le regioni d'Italia.

Un viaggio corale che ha per protagonista l'emigrante: gli addii, l'incontro e lo scontro con il paese straniero, la nostalgia, le gioie e i dolori quotidiani, l'integrazione nella nuova realtà, le sconfitte e le vittorie, il confronto e la riflessione con l'immigrazione di oggi.

Il Museo è **centro studi**, **laboratorio didattico** e luogo di **memoria**.



**Il Museo dell'Emigrazione Pietro Conti nasce per sottolineare il patrimonio storico, culturale ed umano legato al grande esodo migratorio che coinvolse l'Italia a partire dalla fine del 1800 e che ha riguardato più di 27 milioni di partenze. Realizzato con la tecnica delle proiezioni video, coinvolge il visitatore in un emozionante percorso a ritroso: l'arrivo, il viaggio e la partenza. Documenti, immagini e racconti provenienti da tutte le regioni d'Italia.**

**Un viaggio corale che ha per protagonista l'emigrante: gli addii, l'incontro e lo scontro con il paese straniero, la nostalgia, le gioie e i dolori quotidiani, l'integrazione nella nuova realtà, le sconfitte e le vittorie, il confronto e la riflessione con l'immigrazione di oggi.**

**Il Museo è centro studi, laboratorio didattico e luogo di memoria.**

**[www.emigrazione.it](http://www.emigrazione.it)**

## Firmamenti sconosciuti. Storia d'Italia, autobiografie e scritture popolari di emigrazione dell'Archivio Diaristico Nazionale

19 Novembre 2020 Emilio Franzina A.S.E.I., Articoli

Quando fondò nel 1984 l'Archivio Diaristico divenuto poi, a pieno titolo, "nazionale", nemmeno Saverio Tutino avrebbe potuto immaginare i successivi sviluppi o, meglio, i diversi esiti che nel volgere di poco più di trent'anni esso

[Continue reading »](#)

## Gli italiani di Tunisia in un progetto della Memoria

19 Novembre 2020 Giuseppe Masi A.S.E.I., Articoli

Qualche lettore, un po' distratto, potrebbe essere per nulla, o scarsamente, informato sull'itinerario umano, professionale e culturale di gente italiana nelle diverse località delle coste mediterranee dell'Africa (esclusa la Libia), tutti territori (Tunisia in primis)

[Continue reading »](#)

A.S.E.I. ARCHIVIO STORICO DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Viterbo col n. 13/07 dal 4 settembre 2007

ISSN 1973-347X

Marzo: 2021

L	M	M	G	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

« Nov

Search ...

# ASEI web

ISSN: 1973-347X

Oltre alla versione cartacea, l'Archivio storico dell'emigrazione italiana possiede una versione web che esce regolarmente ogni mese.

A nessuno dovrebbe sfuggire quanto si senta il bisogno di una rivista italiana che tratti il tema delle migrazioni dal punto di vista storico. Nonostante il lodevole impegno degli altri periodici impegnati nel campo, una prospettiva diacronica e trasversale è, infatti, venuta a mancare, proprio quando si sono invece moltiplicati i segni d'interessamento diffuso (e confuso) per il nostro argomento, grazie ai grandi processi di trasformazione in atto nel mondo e nel nostro paese, così spesso legati alla sempre più intensa mobilità delle persone o addirittura di segmenti interi di popolazione.

Iscrizione nel Registro della Stampa del Tribunale di Viterbo col n. 13/07 dal 4 settembre 2007

<http://www.asei.eu> - [info@asei.eu](mailto:info@asei.eu)

Dal 1963 —

## Lo studio del fenomeno migratorio attraverso la cultura

Il Centro Studi Emigrazione – Roma (CSER) è un’istituzione con finalità culturali avviata dai Missionari di San Carlo (Scalabriniani). Il CSER studia il fenomeno migratorio con un approccio interdisciplinare, approfondendo gli aspetti sociologici, demografici, storici, economici, legislativi, etici e religiosi della mobilità umana.

### Sezioni in evidenza

 Biblioteca digitale Archivio fotografico

## Studi Emigrazione Digitale



16 Febbraio 2026

**MIGRANTES – Hacer visible lo que hemos vuelto invisible**

13 Febbraio 2026

**Migranti, Europa e Italia: nuove norme e vecchie contraddizioni**

13 Febbraio 2026

**Nuovi italiani: La cittadinanza arriva sempre più spesso prima del “sì” matrimoniale**[www.cser.it](http://www.cser.it)

Il Centro Studi Emigrazione è un’istituzione con finalità culturali avviata nel 1963 dai Missionari di San Carlo (Scalabriniani) e costituita fondazione nel 1966. Fedele al suo mandato, il Centro studia il fenomeno migratorio con un approccio interdisciplinare, approfondendo gli aspetti sociologici, demografici, storici, economici, etici e legislativi della mobilità umana.

Le attività del CSER si articolano nei seguenti settori: il Centro Documentazione (accessibile gratuitamente al pubblico) che comprende quattro elementi: la biblioteca composta da circa 50.000 volumi prevalentemente in italiano ed in inglese; l’emeroteca con oltre 200 riviste, giornali e pubblicazioni periodiche; l’archivio storico; ed una raccolta fotografica sull’emigrazione italiana in Europa e nelle Americhe; la rivista scientifica trimestrale Studi Emigrazione che, fin dal 1964, raccoglie articoli di esperti su tematiche migratorie nazionali ed internazionali; l’organizzazione di e la partecipazione a conferenze e tavole rotonde su varie tematiche inerenti il mondo migratorio.

Accanto a questi settori chiave, il Centro compie attività di ricerca e pubblicazione. Tra le collaborazioni del CSER, le più recenti vedono la partecipazione all’annuale Rapporto nazionale su Alunni con cittadinanza non italiana del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca con la cura, dal 2003, della sezione dedicata agli alunni stranieri nelle scuole d’Europa e il contributo alla realizzazione Museo Nazionale dell’Emigrazione Italiana a Roma.

Il CSER è membro del Scalabrini International Migration Network ([simn-global.org](http://simn-global.org)) e fa parte della rete internazionale dei Centri Studi Scalabriniani presenti a Parigi (CIEMI), New York (CMS), San Paolo (CEM), Buenos Aires (CEMLA), Manila (SMC) e Cape Town (SIHMA).



## **Revue européenne des migrations internationales** **40<sup>ème</sup> anniversaire. (D)écrire les migrations internationales**

Ce numéro anniversaire, qui célèbre les quarante ans de la Revue Européenne des Migrations Internationales (REMI), offre l'occasion de revenir sur l'histoire de sa production scientifique tout en poursuivant la publication des recherches les plus récentes. Au fil des décennies, la revue a su affirmer son ancrage intellectuel autour d'une triple exigence : rigueur scientifique, réflexion théorique et engagement critique. Elle a accompagné l'élargissement du champ disciplinaire tout en suivant les transformations profondes des migrations et des sociétés contemporaines. Si, depuis sa création, la REMI a contribué à structurer le champ des études migratoires en Europe, tout en maintenant une ouverture constante aux perspectives internationales et comparatives, elle a également su faire écho aux débats publics sans jamais renoncer à la distance critique propre à la recherche académique. Ce numéro revient sur les grandes orientations intellectuelles qui ont marqué son parcours, ainsi que sur les mutations des objets et des méthodes de recherche. Il met en lumière la diversité des approches, la richesse des terrains et la vitalité des collaborations scientifiques. Célébrer quarante ans de publications c'est reconnaître sa contribution à la compréhension de la migration comme « fait social total » et réaffirmer son rôle de plateforme d'échanges, de diffusion et de débat critique sur les transformations du monde contemporain.



# MEMORIA E MIGRAZIONI

Un sito alla scoperta del passato per comprendere il presente



1850

1875

1900

1925

## 1850

### Le prime partenze

Iniziano ad emigrare i primi italiani oltreoceano verso il nuovo mondo: viaggiano con brigantini a vela, che compiono la traversata atlantica in 15 giorni di navigazione.

Le prime tratte sono:

- Genova-Plata-Callao-S.Francisco
- Genova-Buenos Aires - Montevideo
- Genova-Rio-Santos



ARCHIVIO

MUSEO

SCUOLE

MEMORIA E MIGRAZIONI



MEMORIA E MIGRAZIONI - 2021 © Museo delle Emigrazioni - P.iva 03362540100 - Galata Museo del Mare, Genova - Privacy e Cookie Policy

<http://www.memoriaemigrazioni.it/>

# PRINCIPALI MUSEI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA

MUSEO PAOLO CRESCI  
per la storia dell'emigrazione italiana (Lucca)



MUSEO DELL'EMIGRANTE  
San Marino



MIM BELLUNO  
Museo Interattivo delle Migrazioni (Belluno)



MUSEO REGIONALE DELL'EMIGRAZIONE  
PIETRO CONTI



LA NAVE DELLA SILA



RETE MUSEI SICILIANI DELL'EMIGRAZIONE





## CISEI - Centro Internazionale Studi Emigrazione Italiana

Il Centro Internazionale Studi Emigrazione italiana (CISEI) è stato costituito a Genova - porto di partenza delle grandi migrazioni transoceaniche - per conservare e valorizzare la memoria dell'emigrazione italiana, con il duplice obiettivo di creare un archivio documentale nazionale dell'emigrazione storica italiana e di stabilire contatti a livello nazionale ed internazionale con gli altri centri studi ed istituzioni museali che si occupano di migrazioni in Italia a livello regionale, in Europa e nel Mondo.

Nel 2001 l'Autorità Portuale di Genova ha avviato il progetto e ha riunito le istituzioni genovesi e liguri, il mondo dell'università e della ricerca in un Comitato Promotore che ha lavorato per dare concretezza al Centro Studi. In occasione di "Genova 2004 Capitale Europea della Cultura" l'Autorità Portuale ed il Comitato Promotore hanno contribuito al programma con un nutrito calendario di iniziative sull'emigrazione italiana nel mondo. Nel Luglio 2005 è stata inaugurata la sede del centro nello storico edificio della Commenda di Pré e il 12 giugno 2006 CISEI è diventato realtà acquisendo lo status di Associazione, dotata di uno Statuto, di un'Assemblea, di un Consiglio e di un Comitato scientifico di cui fanno parte alcuni tra i più insigni studiosi della materia in Italia e all'estero.

Oggi CISEI collabora e ha rapporti con centri studi, istituzioni e musei italiani ed è membro di AEMI (The Association of European Migration Institutions) un'associazione che riunisce i centri studi, le istituzioni e i musei europei interessati al tema migratorio. In sede internazionale ha attivato progetti di collaborazione con il CEMLA - Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos - (Argentina), il Memorial do Imigrante di São Paulo (Brasile) e Castle Garden - The Battery Conservancy (U.S.A.).

CISEI sta realizzando un sistema di Knowledge Management System (Sistema di Saperi) finalizzato alla creazione del primo Archivio On-line dell'Emigrazione Italiana, contenente nominativi, dati, fotografie e documenti in continuo aggiornamento, anche grazie all'apporto dei suoi utenti.

**[www.ciseionline.it](http://www.ciseionline.it)**



# LIBRERIA FERNANDEZ

## Libreria indipendente dal 1977

La libreria Fernandez nasce nel 1977 in 20 mq in un locale di via Mazzini a Viterbo da un'idea di Dino Paris e Margarita Fernandez, che in quegli anni decidono di trasferirsi da Roma con i loro figli.

All'inizio la libreria come molte altre in Italia tratta solo usato fidelizzando gran parte della clientela che ancora oggi la segue.

La compravendita di fumetti e libri vanno subito a costituire le collane portanti del suo catalogo che con l'ampliamento della superficie di vendita saranno a loro volta ampliate.

Oggi è una libreria generalista che opera su 250 mq di superficie con quasi 100.000 titoli di catalogo e che con la controllata editrice universitaria "Sette Città" contribuisce ad elevare il livello culturale della città che la ospita.

[www.libreriafernandez.it](http://www.libreriafernandez.it)



## notizie dal mondo dei libri

L'idea ha radici in tempi oramai lontani. Costruire una rivista letteraria on line.

I primi quattro numeri uscirono in tempi non sospetti: era il 1997 e di editoria on line ancora ce n'era veramente poca, men che meno in Italia. Mi arresi di fronte alla difficoltà di mantenere una redazione aperta e di costruire ogni numero "a mano", i cms erano ancora commerciali e a caro prezzo.

Il portale rinasce finalmente nel 2014 e in un primo momento raccoglie le recensioni dei volumi apparse su due riviste on line storiche (la prima oramai decennale) della casa editrice Sette Città, l'"Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana", diretta da Emilio Franzina e Matteo Sanfilippo, e "Officina della storia" diretta da Maurizio Ridolfi, poi sostituito da Giovanni Fiorentino, e da Mariella Cruciani. Ad esse si stanno aggiungendo materiali nuovi, destinati a crescere progressivamente.

Oggi l'intenzione è quella di fornire recensioni di qualità, che non parlino solo e necessariamente bene di libri, dischi, film o videogiochi, fino a costruire la base per un dibattito culturale più vasto e articolato.

Abbiamo già iniziato a ricevere libri e proposte di lettura ma abbiamo deciso di non recensire tutto ciò che arriverà in redazione: pubblicheremo solo ciò che riterremo opportuno dopo attenta lettura, ascolto o visione, sperando in questo modo di apparire corretti a coloro i quali vorranno seguirci in questo progetto.

[www.lottavo.it](http://www.lottavo.it)

[Home](#)[Casa Editrice](#)[Autori](#)[Collane](#)[Contatti](#)

---

## Casa editrice Sette Città

---



---

Benvenuti sul sito della casa editrice Sette Città.

Utilizzando i menu di navigazione oppure la casella di ricerca è possibile esplorare l'intera produzione.

Buona navigazione

---

### Informazioni

[Home](#)[Casa Editrice](#)[Autori](#)[Collane](#)[Contatti](#)

### Edizioni Sette Città

Via Mazzini, 87  
01100 Viterbo

[info@settecitta.eu](mailto:info@settecitta.eu)

[www.settecitta.eu](http://www.settecitta.eu)

# STUDI EMIGRAZIONE

INTERNATIONAL JOURNAL OF MIGRATION STUDIES



ANNO LXII | OTTOBRE – DICEMBRE 2025 | N° 240

## Lo studio delle migrazioni: lo stato dell'arte (seconda parte)

a cura di **Lorenzo Prencipe**

**Prencipe** Introduzione | **Sanfilippo** La realtà dei Centri studi scalabriniani sulle migrazioni: ieri, oggi e domani | **Ambrosini** Gli studi sulle migrazioni in Europa: rifugiati, confini, accoglienza | **Geisser** La recherche française sur les migrations face à la «politique du soupçon» (2014-2024) |

TAVOLA ROTONDA. **Marin, Parise, Strona e Griz, Ferraro, Perillo e Prencipe**  
L'attività di ricerca dei Centri Studi Scalabriniani sulle migrazioni |

**Basile** La grande narrazione. Migrazioni interne in Italia nel racconto dei media  
| **Luatti** La letteratura per ragazzi come "fonte" per la storia dell'immigrazione in Italia

**CSER** | CENTRO STUDI  
EMIGRAZIONE  
ROMA

Rivista trimestrale  
della Fondazione  
Centro Studi Emigrazione

