

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

Deborah Saidero*

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

* Università di Udine.

mi del melo e del prugno (34). Rimanere con metà viso senza pelle, come le grottesche statue esibite alla mostra anatomica dei Body Works di Los Angeles (33), segna l'inizio della catarsi della donna che si trova costretta ad estraniarsi dalle sue consuete maschere e guardarsi dentro per la prima volta: senza volto è incapace di riconoscersi, «potrebbe essere nessuno»¹, come recita un verso della poesia («without your face/ you could be no one» 32). Eppure la nuova prospettiva da cui si guarda è liberatoria, le permette di prendere coscienza della parte nascosta di sé, di ciò che Jung chiama 'ombra', e di accettare, allo stesso tempo, anche la parte esteriore del suo essere, la sua 'persona', o maschera, che diviene uno strumento di guarigione personale². Accettando di mascherarsi dietro il volto trapiantato di un'altra suicida, la donna trova finalmente redenzione, poiché giunge alla consapevolezza che noi tutti indossiamo molteplici maschere, le maschere dell'io, che sono e non sono ciò che siamo. Diventare consapevoli di ognuna delle maschere multidimensionali del nostro essere e saperle rimuovere e rimettere ci permette di intravedere e fare proprie quelle qualità di noi stessi e degli altri che ci rendono degli esseri completi e autentici. Quando ora si guarda allo specchio e rimuove la maschera, la donna dal volto strappato e ricucito non vede più un manichino con gli occhi smaltati e la bocca spalancata, ma intravede quel «dead and beating heart» (34), quel cuore morto e pulsante, che batte tanto nel suo petto che in quello degli altri.

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

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

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

scherare quelle vecchie, poiché sono spesso oggetto di scherno e pregiudizi. Per effetto della dislocazione e rilocazione geografica, culturale e linguistica, si trova, dunque, con una duplice serie di maschere da indossare a seconda del contesto in cui si trova, ovvero quello familiare della comunità etnica di origine e quello sociale della comunità di accoglienza. Come sottolinea la poetessa italo-canadese Gianna Patriarca, però, questo scambio camaleontico di maschere non è sempre possibile, soprattutto quando i tratti fenotipici del proprio volto tradiscono la propria diversità etnica³. L'inconciliabile duplicità tra maschere e/o tra maschera e volto crea così una scissione all'interno dell'individuo che alimenta spesso sentimenti di rifiuto verso la parte di sé che si vuole rinnegare, portando il soggetto migrante a strapparsi metaforicamente una parte di viso, lasciandola spoglia, denudata, senza volto appunto, come la protagonista della poesia "Faceless". Il difficoltoso processo di recupero e ricostruzione di una nuova identità che ne scaturisce implica necessariamente una riconciliazione con il proprio volto lacerato, con quelle maschere rimosse che non si possono semplicemente gettar via, ma che si debbono accogliere come parti del proprio essere. Nella raccolta *My Etruscan Face* (2007), Patriarca sottolinea, per esempio, come sia imprescindibile accettare le sue varie maschere e ruoli, di moglie, madre, figlia, insegnante, *wop* (italo-canadese), ciociara, e poetessa, come tessere integranti del suo io, al fine di ricreare la propria identità come un intreccio multidirezionale di legami tra le sue molteplici maschere e i suoi diversi retaggi culturali.

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

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

chiede una demistificazione delle proprie maschere etniche e una revisione critica degli stereotipi femminili trasmessi dalla cultura di origine. Patriarca e di Michele demoliscono, per esempio, le rappresentazioni dicotomiche delle donne italiane come sante o diavoli, ossia come vergini devote, procreatrici passive, madri sottomesse e muse angeliche da un lato e figlie trasgressive, donnacce scostumate e peccatrici lascive dall'altro⁴. I loro sforzi sono principalmente diretti a stabilire un dialogo dialettico che permetta una fusione alchemica tra la cultura italiana con le sue specificità regionali e quella canadese in senso lato, una fusione che permetta il superamento di idealizzazioni nostalgiche ed elegiache della terra d'origine e dell'identità perduta e si volga, piuttosto, verso la transculturalità. La pagina scritta diventa, quindi, il luogo privilegiato di decostruzione e ricostruzione della propria identità etnica, di confronto/scontro sia con le maschere patriarcali imposte dalla propria cultura d'origine e perpetuate dalla comunità etnica oltreoceano, che con gli stereotipi pregiudizievole di cui sono vittime in Canada; è luogo di riscoperta, redenzione e accettazione di queste maschere alle proprie condizioni, è un canovaccio dove l'enunciazione dell'identità etnica ritrovata si avvale anche di sperimentazioni plurilinguistiche mirate al recupero della lingua o lingue natie. In *Loyalty to the Hunt* (1986), Michelut dà, per esempio, voce alle tre soggettività che compongono il suo essere scrivendo liberamente in friulano, italiano e inglese e ricorrendo a volte anche alla traduzione da una lingua all'altra, mentre in *My Etruscan Face* Patriarca impiega il dialetto ciociaro come strumento di affermazione identitaria⁵.

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

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

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

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

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

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

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

maschera di una donna che per metà è viso e metà scheletro⁶, immagine questa che ci richiama la donna senza volto con cui abbiamo iniziato.

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

Bibliografia citata

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

Sitografia

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

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