

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

Oltreoceano, rivista del CILM (Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti), pubblica saggi in francese, inglese, italiano e spagnolo relativi alla produzione letteraria, linguistica e culturale di soggetti migranti nelle Americhe.

Oltreoceano is the journal of CILM (International Research Center on Migrant Literatures). It publishes essays in English, French, Italian and Spanish on the literary, linguistic, cultural production of subjects migrating to the Americas.

Oltreoceano, revue du CILM (Centre International de recherche sur les Littératures Migrantes), publie des essais en anglais, espagnol, français et italien sur la production littéraire, linguistique et culturelle des migrants dans les Amériques.

Oltreoceano, revista del CILM (Centro Internacional de Investigaciones sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano alrededor de la producción literaria, lingüística y cultural de sujetos migrantes en las Americas.

OLTREOCEANO

FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE

Silvana Serafin

COMITATO DIRETTIVO

Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Antonella Riem Natale

COMITATO DI REDAZIONE

Rocío Luque (responsabile), Amandine Bonesso, Nicola Paladin, Deborah Saidero

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Simone Francescato (Università Ca' Foscari, Venezia), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari, Venezia), Piera Rizzolatti (Università di Udine), Federica Rocco (Università di Udine), Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfrid Laurier University, Canada)

COORDINATRICE DEGLI SCAMBI

Rocío Luque

DIREZIONE E REDAZIONE

OLTREOCEANO-CILM-CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SULLE LETTERATURE MIGRANTI

Università degli Studi di Udine

Via Palladio 8, 33100 UDINE-ITALIA

<http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

info: oltreoceano.digr@uniud.it, silvana.serafin@uniud.it

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi individuati

Gli articoli sono disponibili in versione elettronica *open access* nel sito web della Rivista e su OJS all'indirizzo <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano>. Quando vengono citati, è necessario indicare sempre l'autore e la fonte originale (rivista, editore, URL); non possono essere usati per fini commerciali, né essere manipolati o trasformati nei loro contenuti.

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

La rivista è indicizzata in BASE, ERIH PLUS, GOOGLE SCHOLAR, PLEIADI, ROAD-,SUDOC, WORLDCAT, ZDB/EZB ed inserita nella piattaforma online open source OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS)

gennaio/2021

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 17

ERRANZE TRA MITO E STORIA

A CURA DI SILVANA SERAFIN E ALESSANDRA FERRARO

[LINEA edizioni]

La rivista è pubblicata con il sostegno di:



Oltreoceano - CILM
Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine

Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia
Sito web: <http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>
E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it; silvana.serafin@uniud.it

ISBN 978-88-314991-7-0

Copyright © 2021 – LINEA edizioni
Prima edizione Gennaio 2021

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Coordinamento editoriale
Lisa Marra

Redazione
LINEA edizioni – Padova

Impaginazione
IDVISUAL – Padova

Stampa
LINEA edizioni – Padova

© Oltreoceano - CILM
Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© LINEA edizioni
mail: redazione@lineaedizioni.it
www.lineaedizioni.it

INDICE

Editoriale

- Silvana Serafin
Un lungo cammino tra sogno e realtà » 11
- Maria Luisa Daniele Toffanin
Mia terra mitica d'approdo » 21

Canada

- Alessandra Ferraro
*La réécriture du mythe dans la littérature migrante au Québec:
Antigone d'Antonio D'Alfonso* » 25
- Ylenia De Luca
*L'immaginario labirintico nel romanzo quebecchese:
dal mito classico al labirinto contemporaneo* » 37
- Bernard Gallina
*Les Nomades de Bianca Zagolin. Traversées de l'espace canadien,
errances de l'intériorité et tragique quotidien* » 49
- Monica Stellin
*The 19th-Century Canadian Settlers' Experience
as Myth of the Promised Land* » 61
- Deborah Saidero
The Quest Motif in the Travelogues and Memoirs of Migrant Writers » 71

Stati Uniti

- Sabrina Vellucci
*Between Measure and Excess:
 The Roman Republic in Louisa May Alcott's Moods* » 81
- Simone Francescato
Il mito dell'emancipazione nera in due romanzi della Harlem Renaissance . » 91
- Rosemary Serra
*Immaginari, miti e metafore dell'esperienza
 migratoria italiana negli Stati Uniti* » 105
- Michele Russo
*Nemo Profeta in Patria: Linguistic and Cultural Patterns in
 Maxim Shrayev's Waiting for America: a Story of Emigration (2007)
 and A Russian Immigrant. Three Novellas (2019)* » 117
- Elisa Bordin
*Dall'erranza epica alla migrazione etica.
 Il worlding della letteratura americana* » 129

America Latina

- Giovanni Battista De Cesare
La "Merica" » 145
- María Hortensia Troanes
Más allá » 159
- M. Carmen Domínguez Gutiérrez
*La hija de Dios o la griega Hécuba. José Bergamín en
 su exilio mexicano reescribe el mito griego* » 171
- Rocío Luque
*El concepto de negación en La culpa es de los tlaxcaltecas
 de Elena Garro* » 183
- Margherita Cannavacciuolo
*De la tierra prometida a la patria dada:
 El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel* » 193

Domenico Antonio Cusato <i>Dalla campagna alla città, dall'Avana all'ampio mondo: le peregrinazioni di Reinaldo Arenas alla ricerca della Terra Promessa</i> »	207
Susanna Regazzoni <i>Diálogos en el umbral. Escritoras cubanas en el mundo entre cubanidad y cubanía</i> »	217
Sabrina Costanzo <i>Miti in discussione: il tramonto del sogno americano in Una extraña entre las piedras di Ena Lucía Portela</i> »	227
Maurizio Fabbri <i>Gabriele Malagrida, migrante per la fede. Da Como all'Amazzonia al rogo di Lisbona</i> »	237
Adriana Mancini <i>Sostener un mito. Malabares en el fin del mundo</i> »	247
Adriana Cristina Crolla <i>El mito del "tano" y del "gringo" en Argentina. Significación y pervivencia</i> »	257
Fernanda Elisa Bravo Herrera <i>Mitos y mitificaciones de la e(in)migración italiana en Argentina. Inscripciones y configuraciones literarias en las dos orillas</i> »	269
Emanuela Jossa <i>Palestina-Chile ida y vuelta. Análisis de Volverse Palestina de Lina Meruane</i> »	279
Autori »	291

EDITORIALE

UN LUNGO CAMMINO TRA SOGNO E REALTÀ

Silvana Serafin*

*¿Inquietud, qué buscas? / Discernimiento //...Oscilaciones /En el Mito,
en la Historia / Personas, Pueblos/ En migraciones/ De tiempo y de
Espacio / Caminos humanos // Constante / La Luz desciende / Suda /En
nuestro corazón // Oh nuestro corazón / Que se desvive en el temblor / En
el temor reverencial / Hasta // La libertad en su hamaca/ Vulnerable
(Troanes 23)*

I concetti di mito e di storia, evidenti nella scrittura “migrante”, vengono analizzati attraverso due modi di considerare la vita. Il primo si basa sull’osservazione dei fatti storico-sociali che fanno da sfondo all’agire individuale, mentre il secondo presenta l’immagine di sé attraverso le molteplici sfaccettature del comportamento e del pensiero.

The Long Path Between Dream and Reality

Concepts of myth and history, evident in “migrant” writings, are analyzed in depth by virtue of two ways of considering life. The first is based on the observation of historical and social facts that form the backdrop for individual action, while the second presents an image of self through the many facets of one’s behavior and thought.

Introduzione

Da quando l’uomo è apparso sulla terra, inarrestabili sono gli spostamenti da un luogo conosciuto ad un altrove ignoto, pieno d’insidie e di promesse. La necessità di alimentarsi per sopravvivere, il complesso di modificazioni fisiche subite dal territorio, i fenomeni locali di evoluzione e di affinamento, il progredire dell’istinto politico e la volontà di acquisire nuovi spazi con le armi, hanno contribuito in maniera determinante ad incrementare tale migrazione. In essa sono impliciti concetti di carattere ontologico il cui scopo è quello di

* Università di Udine.

rendere visibili, nei fondamenti costitutivi e nei principi primi, le caratteristiche universali della realtà. Un esempio per tutti è il vagare dell'essere umano che, dopo la cacciata dall'Eden, va alla ricerca di un altro "paradiso" in terra. Da qui lo *status* di nomade in continua migrazione oltre se stesso, per individuare la propria essenza non ancora determinata. Originariamente dubbioso e spaesato, l'individuo è incline a rinchiudersi nelle proprie credenze, a darsi "daffare" – per parafrasare Ortega y Gasset – allo scopo di colmare insicurezze e preoccupazioni. Egli si fa, pertanto, storia dei propri naufragi ed illusioni per cui l'immagine dell'uomo errante sulla terra è divenuta un classico in tutte le letterature. Ciò conduce inevitabilmente alla considerazione che l'esilio, sia esso forzato o volontario, è condizione essenziale della letteratura stessa e corrisponde ad uno stato d'animo le cui emozioni derivano da una separazione / rottura.

Al di là delle migrazioni esostoriche, oltre agli ingenti movimenti etnici che in Europa si classificano come invasioni barbariche (II e XI secolo), merita certamente una considerazione particolare il grande esodo dal vecchio continente alle nuove geografie scoperte, per puro caso, da Cristoforo Colombo. Il 12 ottobre del 1492 viene svelata al mondo intero la presenza di un luogo erroneamente identificato nel mitico Oriente, dalle montagne d'oro e dalle spezie profumate, descritto da Marco Polo ne *Il Milione* – o *Devisement du Monde. Livre des merveilles du monde*, come Rustichello da Pisa intitola le memorie trascritte sotto dettatura, mentre i due erano reclusi in una prigione di Genova. La convinzione che le terre scoperte siano parte integrante dell'*orbis terrarum* o Isola della Terra – salvata dalle acque dell'oceano in quanto destinata da Dio alla vita terrena degli uomini, ormai senza dimora dopo l'espulsione dal Paradiso – , accompagnerà Colombo nei quattro viaggi (1492-1493-1498-1502) e sino alla morte.

Con la suddetta data si suole indicare l'inizio dell'era moderna, un momento fondamentale per lo sviluppo della civiltà, che vede coinvolti sistemi economici, sociali, scientifici, culturali ed epistemologici dando l'abbrivo ad un vasto movimento di scoperte, d'esplorazioni, di conquiste senza precedenti nella storia dell'umanità.

Cause prime dell'emigrazione

Nel corso dell'età moderna e soprattutto contemporanea, le cause prime del migrare sono determinate da due spinte fondamentali: la necessità e il desiderio (Serafin). La prima, con il trascorrere del tempo, si focalizza – ancor più dei motivi di ordine politico, morale o religioso – sul ricupero di beni economici per il mantenimento di sé stessi e della propria famiglia. Non a caso tra le

definizioni di emigrazione tratte dal *Vocabolario della lingua italiana Treccani*¹, dall'*Enciclopedia Treccani* alla voce "Migratorie, correnti"² e dal *Vocabolario* di Devoto-Oli³, emerge proprio il fattore economico come filo conduttore degli espatri europei. Essi si rendono massicci a partire dalla fine degli anni Ottanta del XIX secolo, originando ciò che viene definito di volta in volta, esodo biblico (Bernardi 18) e rivolta rassegnata (Incisa di Camerana 108). Dimostrazione ulteriore è data dagli spostamenti all'interno di tutto il continente americano, dove intere popolazioni si riversano dalla campagna alla città, congestionando gli spazi urbani.

Il desiderio, poi, funge da molla indispensabile per la realizzazione dei singoli ideali di ricchezza e di felicità; entrambi sono il frutto di una scelta, nata dal contrasto tra la realtà del momento e le aspirazioni / i sogni dell'individuo che in essa vive ed opera. Poiché la vita non basta a sé stessa – da qui la difficoltà ad essere –, il pensiero di ogni uomo è rivolto verso la propria "circostanza": solo in quanto esiste una realtà da affrontare, assume significato la preoccupazione di evitarne gli ostacoli e gli imprevisti, d'individuare i problemi per proporre soluzioni. Inarrestabile è il dialogo con l'Altro, di volta in volta effettuato da particolari punti di vista, da tradizioni culturali che ne costituiscono il passato, o da una individuale idea d'assoluto. Ciò permette di captare la vocazione del singolo, intesa come contrappunto all'inquietudine che si rinnova, oltre ogni certezza ed all'interno di ogni credenza, nella relazione continua con la propria prospettiva.

Precisamente per tali motivi, nello spazio fisicamente diverso da acquisire, si affianca l'idea di realtà "inventata", come accadde a coloro che per primi "emigrarono" nel Nuovo Continente. A questo proposito vale la pena riportare le parole di O'Gorman riguardanti l'"invenzione" dell'America: «el problema de la aparición histórica estaba en considerar ese suceso como el resultado de una invención del pensamiento occidental y ya no como el de un descubrimiento meramente físico [...] una interpretación fundada en una idea previa

¹ «Per emigrazione – termine che deriva dal latino tardo *emigratio-onis* – s'intende in generale, il fenomeno per cui gruppi di essere viventi, uomini inclusi, si spostano verso territori diversi da quelli in cui risiedono, per lo più a causa di un aumento eccessivo della densità della popolazione. In particolare, l'espatrio o spostamento regionale a scopo di lavoro, determinato da un dislivello tra le condizioni economiche esistenti nei vari stati (emigrazione esterna) o nelle varie zone di uno stesso stato (emigrazione interna)» (252).

² «Per emigrazione s'intende l'espatrio a scopo di lavoro e, corrispettivamente, per immigrazione, l'arrivo e lo stabilimento in territorio nazionale di lavoratori stranieri» (259).

³ L'emigrazione coincide con: «Espatrio o spostamento regionale a scopo di miglioramento economico, provocato da un reale o presunto dislivello tra le condizioni di vita esistenti nei vari Stati o nelle varie zone di uno stesso Stato» (899).

acerca de los hechos (a priori)» (17). Detta invenzione è frutto di leggende che trovano fertile terreno nelle antiche credenze, nei miti del passato, riscoperti e incrementati dalla magia dei luoghi, dall'incanto di una natura splendida e insidiosa, comunque coinvolgente. Il Nuovo Mondo, dalla selva lussureggiante e variopinta, non può che essere la Terra promessa, l'Eden immaginato e costruito sulle leggende di El Dorado, delle Sette Città di Civola, delle Amazzoni, dei Giganti, della fonte dell'eterna giovinezza. Al di là dei limiti estetici che la racchiudono, la fantasia ha, infatti, un'evidente funzione cognitiva, di cui la società ricorre a tutti i livelli, da quelli intuitivi a quelli storici. Non a caso Kant (201-202) afferma che la conoscenza percettiva sarebbe impotente senza la sintesi dell'immaginazione.

Al *topos* del viaggio (Leed, Magris), scrittori / trici, ancor più se migranti, ricorrono con frequenza nel corso di tutti i tempi dato che esso si presta a trasformarsi in paradigma, in *exemplum*, orientando il discorso verso i poli della storia e del mito, dell'etica e dell'estetica. In alcuni casi gli autori si limitano a perdersi nel labirinto della propria esistenza, privo d'uniformità argomentativa e di meta concreta, ma con una decisa intenzione autobiografica, espressa in forma diversa, sempre però considerata come «la sommatoria ibrida, incerta e inestricabile» (Tassi 38) tra bugia, finzione e verità. Il percorso nel rifiuto della realtà è permeato di elementi fantastici, vera e propria valvola di sfogo per non essere sopraffatti dalle privazioni e dal peso del lavoro che costituiscono la causa prima di inquietudine e di angoscia. L'invenzione permette di aggrapparsi al gioco di una fantasia-realtà, controllando in tal modo il dolore dell'esistenza e quello del *nostos*, del ritorno a casa. Ma verso quale casa? Verso dove?

Contemporaneamente, viene riscoperto il valore mitopoietico della memoria: nel rimettere in funzione il meccanismo del mito o dei riti che gli corrispondono, il passato diviene «luogo» dei valori perduti. Il loro recupero non tematizzato tende a conferire significato ad un mondo a rischio, esorcizzando la situazione di pericolo culturale. Non è un caso se la maggioranza dei testi rispetta il famoso «patto autobiografico» enunciato da Philippe Lejeune, in quanto l'identità di chi scrive coincide con quella del / la protagonista. Essa è più che mai accentuata dal racconto in prima persona, il quale si snoda secondo un ordine cronologico interrotto da balzi all'indietro per riaffermare una memoria non sempre nitida, nonostante sia pregna di una propria energia. I ricordi riaffiorano alla mente, concatenandosi l'uno all'altro sino a formare un racconto, una storia di vita evocata con grande potenza e con vibrante emozione.

Altri autori ancora, nel ripercorrere la propria esistenza, attraversano molteplici luoghi fisici, conosciuti e sconosciuti, raccontando paesaggi ed avvenimenti ad essi collegati in una riproduzione mimetica importante, capace di «vedere» i vari aspetti della storia: quella individuale di una quotidiana esistenza e quel-

la collettiva di persone che combattono per la libertà, per creare una coscienza storica nazionale. Pertanto, nella ricognizione del proprio vissuto viene messa in atto una sorta di sdoppiamento: l'io autobiografico si fa biografo del personaggio osservato mentre vive la propria realtà che è anche però un'altra vita. La memoria collettiva, nel captare il senso della continuità, acquisisce coscienza del proprio passato e delle fasi principali della storia di una civiltà: nel corso dello sviluppo culturale, essa si arricchisce di motivi nuovi estendendo i propri orizzonti.

Altri scrittori ancora, per pura sete di conoscenza, ligi all'insegnamento dantesco («fatti non foste per viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza», vv. 119-120, 143), esplorano sentieri difficili per giungere al conseguimento del sapere trascendente, la vera ragione dell'esistenza umana. Questo aspetto, tuttavia, non è particolarmente evidente nella letteratura migrante, almeno nelle intenzioni dei protagonisti.

Piano del presente numero

Il presente numero della rivista cercherà di approfondire i concetti di mito e di storia palesi nella scrittura di coloro che si spostano da un luogo all'altro all'interno del territorio americano, attraverso due modi di considerare la vita: uno oggettivo e l'altro soggettivo. Il primo si basa sull'osservazione dei fatti storico-sociali situati sullo sfondo dell'agire individuale e sono considerati esclusivamente in tale prospettiva, fin dalla prima legge italiana sull'emigrazione, promulgata nel 1888. Essa sancisce la libertà di emigrare, riconoscendo ad agenti e a sub agenti il diritto di reclutare gli emigranti, senza però prevedere un intervento diretto delle forze governative per la tutela delle persone che espatriano. Queste ultime continuano ad essere prive di assistenza e oggetto di speculazione da parte delle grandi compagnie di navigazione. A nulla valgono le successive leggi (1901, 1913) emanate nel tentativo di porre rimedio ai numerosi problemi, dando garanzie ai lavoratori che, una volta giunti alla meta, continuano ad essere in balia di sé stessi. Da qui la difficoltà di trovare alloggio, posto di lavoro, assicurazione medica, integrazione. Problemi sovente insormontabili, aggravati dall'incomunicabilità, dal peso insopportabile del silenzio, vissuto come assenza di parole dette, ascoltate, ignote e cariche di significato. L'impatto con lo "sconosciuto" è sempre problematico non solo per coloro che, lontano da un mondo di affetti e di consuetudini, provano il profondo dolore del distacco, la perdita del senso di appartenenza e d'identità – resa ancora più dura dalla realtà ostile –, ma anche per coloro che sono costretti a subire un radicale mutamento del proprio vissuto.

In un universo in cui il soggetto ha smarrito ogni valore, a differenza degli emigranti economici, gli esuli politici basano la loro scrittura sulla problematica

tra individuo e il senso dell'azione – soprattutto individuale – denunciando instancabilmente gli orrori delle dittature militari, di ogni forma di repressione e di violenza e trasgredendo le consuete norme del silenzio. La relazione dialettica tra privato e pubblico, in questo caso, fa sì che il *plot* sia costruito su esperienze personali subordinate sempre alle particolarità dello sviluppo storico.

Il secondo modo di considerare la vita, ovvero l'approccio soggettivo, occupa uno spazio maggiore nell'economia dei testi proprio perché lo scopo principale è quello di presentare l'immagine di sé attraverso le molteplici sfaccettature del comportamento e del pensiero, ad iniziare dalla nostalgia cosmica dell'anima che ha perduto la patria per errare in luoghi stranieri, dove trova mezzi di sussistenza, ragione di vita, ma non un senso. Inevitabile la contrapposizione tra vecchio e nuovo mondo, tra due universi paralleli che vivono simultaneamente in una pluralità di presenti, di paesaggi, di situazioni e sono presentati nella loro intrinseca verità e autenticità, con il carico di violenza, di sofferenza, di angoscia, di paura, ma anche d'amore e di speranza nella vita. Ben presto le leggende e i miti a cui gli immigrati si sono aggrappati per non soccombere, si rivelano essere trasfigurazioni fantastiche ed epiche di quanto avvenuto.

Moltissimi sono gli aneddoti che s'inseriscono nella linearità dei ricordi personali per cui il discorso si apre a storie simultanee che affondano lo sguardo sulla vita quotidiana pregna d'insidie, dovute all'incomprensione linguistica, alla destrutturazione di un quadro mentale consolidato per acquisire nuovi usi e costumi, all'avidità della terra. Come il "mostro" di Syria Poletti (1967⁵: 28), il territorio divora i suoi abitanti inghiottendo volti e persino il ricordo delle persone care, rimaste oltreoceano a lottare, con la forza della disperazione e con altrettanta dignità, contro la miseria e la fame. Lentamente affiorano le connessioni dinamiche tra le dimensioni cognitive, affettive ed emozionali della conoscenza, avvicinandosi sempre più alla scoperta di sé, dei propri limiti e delle potenzialità individuali. I giorni trascorsi si ripropongono con il loro bagaglio d'inquietudini, di stenti e di rinunce, non privi di appagamenti e di piccole rivalse che trasformano il "paradiso" dell'infanzia in mito, per "sacralizzare" il passato e per renderlo assoluto. In questo spazio temporale, esso si definisce come categoria culturale e antropologica perché si trasforma in «rivelazione» (272) – secondo l'accezione di Cesare Pavese – di un carattere personale, manifestando contemporaneamente elementi irrazionali e inconsci propri della storia collettiva.

Ciò permette di svelare l'evoluzione di una coscienza compromessa con il mondo, attenta alla ricerca del significato delle proprie azioni, delle relazioni tra i diversi aspetti della realtà e della valutazione delle scelte effettuate. Il ricorso al monologo interiore è particolarmente indicato per penetrare enfaticamente la psicologia dei protagonisti e, in ugual modo, per presentare fatti e avvenimenti

dal punto di vista di uno spettatore esterno, estraneo al diramarsi della trama. Non a caso l'autobiografia, reale o fittizia che sia, oltre ad indicare l'oggettività personale – in quanto il soggetto riesce a collocarsi fuori di sé ed osserva sé stesso come un estraneo –, è anche «testimonianza delle strutture della società, di un tempo storico, di una cultura, di una mentalità, di un processo di formazione» (Certini 443). Entrambi gli elementi si rinforzano grazie alla narrazione.

La nuova realtà, delimitata da spazi cittadini o da ampie estensioni rurali, funge da scenario di storie d'ordinaria migrazione in cui non sempre i protagonisti riescono a dominare la situazione. Quando ciò accade, si assiste ad una vera rinascita, o meglio alla "doppia nascita" cui allude Jung, portando a termine quel percorso teso a illustrare le dinamiche tra privazione e miglioramento, a uscire dalle tenebre della costrizione socio-culturale per giungere alla consapevolezza di sé e alla libertà collettiva.

Conclusioni

All'interno dei molteplici esempi prende consistenza un'immagine in continua evoluzione del migrare in cui emergono valori universali: mito e memoria, natura e cultura, arte e desiderio di comunicare emozioni senza tempo. Un esodo inarrestabile – fisico e mentale – nel labirinto delle geografie italiane e americane in generale, attraverso paesaggi di sogno, di memoria e di speranza, di miti collettivi che si concretizzano nella coscienza delle persone e delle loro antiche credenze. Molte, infatti, sono le leggende che, attraverso il corso dei secoli, hanno rilevato il bisogno nell'uomo di crearsi una realtà fittizia nella quale credere, per trovare una spiegazione ai problemi dell'universo. Sin dall'inizio, l'umanità, priva di nozioni scientifiche, affida alla poesia il compito di informare sull'origine e sulla natura del mondo, attraverso la creazione di favole dense di allegorie e di significati occulti a cui attinge l'intera vita morale e politica delle nazioni. Sono scoperte che caratterizzano la letteratura in sé, la quale tende a recuperare il passato mitico delle origini per assimilarlo alla quotidianità di usi, di costumi e di linguaggi. Inoltre, essa esprime un insieme di relazioni mutabili tra individui interdipendenti, cioè un concetto relazionale e processuale al tempo stesso; ciò permette di superare la contrapposizione tra individuo e società.

Nella presentazione poetica, narrativa e linguistica del mondo che scorre riaffiora una soggettività sempre più consapevole delle proprie radici in grado di determinare l'atto della scrittura intesa quale spazio stesso del pensiero individuale piuttosto che mezzo di espressione. Viene riallacciato il legame con il luogo, spezzato dalla partenza vissuta nella sofferenza della separazione da tutto ciò che ha contribuito a definire l'identità civile individuale. Il testo dà validità al nuovo

patto, rendendo indissolubile il vincolo individuo-circostanza che, nel cogliere l'interiorità di cose e di persone, i loro rapporti, le funzioni, i significati opera un passo importante verso l'integrazione. Tutto ciò fissa una struttura delle interazioni tra gruppi sociali ben connotati nei criteri d'identificazione e di differenza.

Il ricorso alla realtà, esaltata dalle capacità referenziale del linguaggio che offre un collegamento diretto tra lettore e mondo esterno, è evidente, inoltre, nella relazione tra struttura linguistica, diegetica e mimetica come insegna Chatman. Il significato di tali opere sta proprio nel contesto che esse riescono ad attivare, nelle coscienze e nell'energia del confronto con il potenziale semantico altrui. Da qui, la nascita di nuove identità ed appartenenze tese al perseguimento di interessi comuni in grado di sviluppare un sentimento di coesione con il paese raggiunto tanto faticosamente, magari dopo una lunga attraversata dell'oceano, trascinando valige di cartone, piene di sogni e d'illusioni o più poeticamente, come afferma Syria Poletti, «cargadas con poesías, imaginación y memorias» (1990: 2).

In particolare, le esperienze storico-sociali si sono rivelate un fattore determinante nell'orientare la scrittura verso tematiche comuni. Parafrasando Cristina Peri Rossi, possiamo affermare, infatti, che «cualquier libro lleva toda la vida, en la medida en que un libro es un resumen de todas las experiencias que uno ha vivido hasta este momento, de todo lo que ha leído, de todo lo que ha vivido, de sus propias contradicciones: de todo el ser hasta este momento» (s.p.).

Nel percorso di trasformazione da oggetto letterario a soggetto parlante, da strumento dell'uomo a ente storico, gli emigrati hanno intrapreso il proprio viaggio iniziatico, un'esperienza rituale che spezzando la ritmicità quotidiana e proiettandola al di fuori delle convenzioni sociali, offre la possibilità di scoprire i propri limiti e d'interpretare una nuova saggezza. Da ciò si evince che ogni esplorazione, nella duplice valenza di migrazione di idee e di persone, contribuisce in modo determinante a rinvigorire le aspirazioni di libertà e d'indipendenza e a mutare avvenimenti storici e sociali.

Bibliografia citata

- Alighieri, Dante, *Inferno*, in Id., *Divina Commedia*, Firenze, Gaspero Barbera, 1921³: 139-144.
- Bernardi, Ulderico, *Addio patria. Emigrati dal Nord Est*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2002.
- Certini, Rossella, "Il metodo autobiografico e la storia dell'educazione", *Studium Educationis*, 2 (2001): 443-450.
- "Emigrazione", in Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1980: 899.
- "Emigrazione", in *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987: 252.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell, 1983.

- Incisa di Camerana, Ludovico. *Il grande esodo: storia delle emigrazioni italiane nel mondo*, Milano, Corbaccio, 2003.
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in Id. *Opere*, 9*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Kant, Immanuel, *Critica della ragione pura*, Bari, Laterza, 1959.
- Leed, Eric J., *Per mare e per terra. Viaggi, missioni, spedizioni alla scoperta del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Magris, Claudio, *Itaca e oltre. I luoghi del ritorno e della fuga attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*, Milano, Garzanti, 1998.
- “Migratorie, correnti”, in *Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1951: 249-261.
- Polo, Marco e Rustichello da Pisa, *Il Milione o Le Devisement du Monde. Livre des merveilles du monde*, in Giovan Battista Ramusio, *Delle navigazioni et viaggi*, II, Giunti, Venezia, 1574.
- O' Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, Lecturas Mexicanas, 1984.
- Ortega y Gasset, José, *Meditazioni sulla felicità*, introduzione di Dante Argeri, Milano, Sugarco, 1996.
- Pavese, Cesare, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990.
- Poletti, Syria, *Gente conmigo*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- , *Por el arco iris en zapatillas*, Buenos Aires, Norte, 1990.
- Serafin, Silvana, “Letteratura migrante: Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario”, Numero Speciale *Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane* della rivista on-line *Altre modernità* (2014): 1-17.
- Tassi, Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 2007.
- Troanes, María Hortensia, “El Límite y la Gracia”, in Id., *El Límite y la Gracia*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2019: 23.

Online Source

- Bernabé, Diego, “Intervista a Cristina Peri Rossi”, stazione radio *El Espectador*, (Uruguay 4 de octubre de 1999), trascrizione di Fernando Iglesias: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/escritoras_hispano01/plcrisperi.htm. (Visitato il 18/3/2020).

MIA TERRA MITICA D'APPRODO

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Con la canoa tessuta di fantasia
virata da quell'inquieto errante in noi
ho navigato l'infinito mare
brevi le soste in seni di presunta serenità.
Mare-nostra amara realtà
d'ogni incanto disincantata
fra inquietanti marosi verso miraggi
illusioni di questa storia-progresso fallace
smarrita l'etica rotta
la stella polare ormai sfuggente.

Ho navigato nel cuore di bufere
venti disancoranti la quiete meditante
sul proprio esserci nel mondo
senza più fari accesi di Bellezza
confusa in vari mendaci nomi
al ruotare della parola
ora dilavante dissacrante
il porto sicuro degli archetipi primi.

Ho navigato navigato l'infinito mare
travalicato orizzonti insperati Invano.
Alfine terra terra lontana!
Approdo sicuro per la mia canoa pensante
antica mia terra mitica età d'oro

* Poetessa italiana.

dell'infanzia ove l'innocenza è acqua
limpida per lettura della verità!

Allora anche in notti di tenebre sorvolate
da vortici di guerra crateri distruttivi
che firmamento si accendeva di stelle promesse!
– attesa di parve cose mai strette invero fra le mani –.
Beata attesa grembo di grappoli di altre stelle
in un tempo dilatato in visioni di luce-speranza
di un'età-vita vincente come nel sogno!

Là mi dissetavo alla sorgente dell'eterna Bellezza
diramata in rivoli d'amicizia-acqua di cristallo
per gente fida segnata dal bellico soffrire
protesa in slanci vigorosi di rinascita
gente fiduciosa nei miracoli in una città
percorsa dal santo Antonio
per strade affettuose nel calore dei portici
nell'estetica degli stessi incontri umani.

Là ancorata la mia canoa scoprivo l'origine
del mio esserci vivo nella devozione al bello
sorbito in quell'età d'oro-risorsa-forza nel dopo
anche sulle creste dell'onda più infida
storia narrata in pagine del libro di bordo
intrise di affanni inganni internamenti inattesi
da venti-mistero virale.

Ora la voce del Mito sigilla:
solo la parola-poesia-bellezza
sarà àncora-salvataggio-altare al Dio
ove la propria storia, pure la Storia si riconcilia
con l'oro dell'infanzia in una ricomposta armonia.
Felice riscoperta del proprio io
risposta stessa al senso d'esserci nel mondo!
E fantastico il catartico errare.

CANADA

LA RÉÉCRITURE DU MYTHE DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE AU QUÉBEC: *ANTIGONE* D'ANTONIO D'ALFONSO

Alessandra Ferraro*

*Car un chef-d'œuvre porte en soi une jeunesse
que la patine recouvre, mais qui ne se fane
jamais. Or c'est seulement cette patine qu'on
respecte, qu'on imite. J'ai ôté la patine d'Antigone.*
(Jean Cocteau)

La réécriture de l'*Antigone* de Sophocle est une opération qu'Antonio D'Alfonso, écrivain, poète, réalisateur et photographe canadien d'origine italienne, développe tout au long de son œuvre, en se servant de plusieurs supports et de plusieurs langues. Antigone assume le rôle d'un personnage-matrice à l'origine d'un récit qui absorbe le texte grec pour amplifier des thèmes propres à l'imaginaire de l'auteur.

The Rewriting of Myths in Québec migrant writing: Antigone by Antonio D'Alfonso

Antonio D'Alfonso undertakes the project of rewriting *Antigone* throughout his work as a writer, poet, director and photographer of Italian origin, by using different media and languages. Antigone becomes a character-matrix at the origin of a narrative that absorbs the Greek text to amplify the themes of D'Alfonso's creative production.

La riscrittura del mito della letteratura migrante in Québec: Antigone di Antonio D'Alfonso

La riscrittura dell'*Antigone* sofoclea è un'operazione che Antonio D'Alfonso, scrittore, poeta, regista e fotografo canadese d'origine italiana, sviluppa nel corso di tutta la sua opera, servendosi di più supporti e più lingue. Antigone si configura come personaggio-matrice all'origine di una narrazione che assorbe il testo greco per amplificare dei temi propri dell'immaginario dalfonsiano.

* Università di Udine.

La place du mythe dans la littérature migrante au Québec

La littérature migrante au Québec est un courant écloso au début des années quatre-vingt qui comprend la production d'écrivains d'origine différente, des alloglottes qui choisissent le français comme langue d'écriture. Leurs œuvres s'inspirent souvent des motifs et des figures de l'univers du mythe, comme l'a fait, d'ailleurs, de tous les temps la littérature.

Le recours aux récits de l'antiquité grecque permet à ces écrivains de mettre en scène, avec une acuité toute particulière, des thèmes qui hantent leur imaginaire en les greffant, d'un côté, à une narration universelle et intemporelle et, de l'autre, en les actualisant pour décrire leur expérience de déracinement. Incontestablement, le mythe d'Ulysse constitue l'intertexte privilégié pour des auteurs qui ont connu personnellement l'exil, l'errance et l'émigration, à tel point que Silvie Bernier a pu définir Dany Laferrière, Abba Farhoud, Carole David, Marco Micone, Pan Bouyoucas et Ying Chen, entre autres, comme étant «les héritiers d'Ulysse» (Bernier). Comme l'a montré Piotr Sadkowski dans sa thèse sur le récit odysseéen, dans la littérature québécoise le thème du retour peut acquérir des connotations différentes: pour Dany Laferrière, par exemple, le retour chez soi du héros assume une valeur analogue à celle d'Ulysse; pour Émile Ollivier et Sergio Kokis il permet un recentrement identitaire qui déclenche la narration; Régine Robin et Fulvio Caccia, au contraire, mettent en scène des personnages nomades, qui ont comme patrie une «Ithaque multipliée» (Sadkowski 169); leur retour à l'espace d'origine s'avère alors impossible.

Le récit odysseéen fonctionne comme un intertexte privilégié pour de nombreux textes migrants. Cependant, d'autres motifs et héros mythiques alimentent cet univers fictif, interrogeant surtout la question des relations familiales. Celles-ci sont abordées, par exemple, selon une perspective féminine à travers le personnage de Médée qui vit dans une ville américaine contemporaine dans *New Medea* de Monique Bosco. Wajdi Mouawad, qui a porté sur la scène le cycle entier des tragédies sophocléennes pour représenter la guerre fratricide qui a déchiré son pays natal, le Liban, s'est inspiré en tant que dramaturge surtout de la trilogie thébaine de l'auteur grec et du personnage d'Œdipe (Ferraro).

Le mythe d'Antigone dans l'œuvre d'Antonio D'Alfonso

La tragédie de Sophocle a fasciné également Antonio D'Alfonso, poète, cinéaste, photographe et écrivain polyglotte d'origine italienne, qui a évoqué la figure d'Antigone dans plusieurs œuvres. Il poursuit ainsi une tradition

millénaire qui a produit des variantes du mythe et des réécritures dramatiques à partir de l'époque classique; la dialectique entre l'intimité d'un conflit qui est familial et public et son exposition aux yeux de tout le monde attire l'attention des écrivains surtout à partir de la Révolution française. La relecture d'Hegel au début du XIX^e siècle a fait ressortir, au delà du littéraire, la valeur philosophique et idéologique sous-jacente au texte sophocléen. S'il est vrai, comme l'affirme Steiner, que dans la réélaboration de l'ancien mythe, au début du XX^e siècle, Œdipe prend la place d'Antigone, il suffira de feuilleter les anthologies et les catalogues des bibliothèques, des cinémathèques et des médiathèques pour constater qu'il existe maintes réélaborations du texte original qui font du personnage d'Antigone une source intarissable de nouvelles incarnations narratives et dramatiques et de mises en scène originales. Nous citerons l'adaptation de Cocteau et Anouilh et le monologue de Marguerite Yourcenar, la pièce d'Henry Bauchau, ainsi que les nombreuses réécritures postcoloniales pour la scène pour constater que la littérature française et francophone (Cacchioli) n'échappent pas à la fascination pour ce personnage tragique.

Antonio D'Alfonso appartient certainement à cette foule d'auteurs qui de tous les temps ont été attirés par le mythe d'Antigone, la jeune fille qui, pour ensevelir le cadavre de son frère, a défié la loi du tyran de Thèbes, son oncle Créon. Dans l'œuvre de D'Alfonso celle-ci prend la place d'un personnage-matrice à l'origine d'une narration plurilingue et transmédiatique que nous nous proposons d'analyser ici en saisissant les différentes facettes de ce mythe retenues par l'auteur. Antigone, en assumant des connotations différentes, semble se transformer, au fur et à mesure, en emblème de son œuvre.

La poésie

Antigone est le titre d'un des premiers poèmes que D'Alfonso a consacrés à la figure de l'héroïne tragique. Il a paru en 1979 en anglais dans *Queror*, deuxième plaquette du poète:

The long endless road leads nowhere
But to itself.
Empty limbs, welcome meals
For bald eagles to feast
Upon, lift Death's bone claws.
Impatience returns void.

To defy the State laws
to feed disorder where decrees order

To act apart from others:
Go then into the vaults of the dead.

Revolution curses.
Immortality cries,
Crawls into life a dark curse.
Meet with lame love
in these vaults of the dead.

«The stubborn child was innocent»
Murmurs darkness compassionate (D'Alfonso 1979: 54. C'est nous qui soulignons).

Ce poème sera autotraduit en français en 2005 dans *Un homme de trop*, recueil qui présente un choix de textes publiés auparavant en plusieurs langues et qui dresse un bilan sur le parcours humain et poétique de l'auteur. La perspective autobiographique est ici renforcée par le choix des deux poèmes liminaires, «À mes parents» (7-8) et «L'étranger» (9-24) dont les titres mettent en évidence les deux thèmes de la filiation et de l'étrangeté, récurrents et enchevêtrés dans l'imaginaire de l'auteur. En suivant un procédé qui lui sera propre, D'Alfonso assemble de nouvelles compositions avec des poèmes déjà publiés dans un patchwork qui devient une sorte de journal intime, de carnet, où une partie du moi d'antan cohabite avec le nouveau sujet. Dans tout son parcours campe la figure d'Antigone, projection du moi du poète et de son double féminin, sa sœur:

La route est longue et ne mène nulle part,
Sinon revient au point de départ.
Ses bras et ses jambes maigres
Sont un délice pour les aigles chauves.
Elle offre au ciel les os et les griffes de la mort.
L'impertinence revient les mains vides.
Défier les lois de l'État
Nourrir le désordre là où règne le pouvoir
Agir à part de ses concitoyens:
Va chanter dans les voûtes des squelettes.

La révolution condamne.
L'immortalité crie.
Tu traverses la ville comme une malédiction
Va rejoindre ton amoureux boiteux
Dans les voûtes des cadavres

La pénombre est compatissante. Les voix murmurent:
«Cette fille est obstinée mais innocente» (D'Alfonso 2005: 74. C'est nous qui soulignons).

Les deux versions poétiques dans les deux langues focalisent la représentation du cadavre décharné de l'héroïne, déchiré par les rapaces. Sa figure de sacrifice incarne ainsi le destin d'échec, de solitude et de mort qui attend tout individu défiant la loi. Nous attirons l'attention sur un changement qui est intervenu dans la version française où le vers «Crawls into life a dark curse» est traduit par «Tu traverses la ville comme une malédiction». Le changement énonciatif nous paraît significatif. En tutoyant Antigone, le poète se rapproche de la femme dont la jeunesse est mise en relief dans le vers suivant où elle est définie comme «child», «fille». Elle est perçue alors moins comme une héroïne qu'en tant qu'être humain; on la plaint car son destin est fatalement marqué. Nous soulignons également que, dans la traduction française, le mot «ville» remplace «life»; par ce changement sémantique, le choix du personnage tragique assume une connotation moins intimiste et existentielle. Dans la nouvelle version en français, Antigone, que le poète ressent proche de lui, est intimement liée au destin de sa communauté selon l'axe dysphorique de la «malédiction».

Le roman

La figure d'Antigone revient dans le premier roman de D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, publié en 1990, premier tome d'une trilogie au caractère autobiographique qui comprend *Un vendredi au mois d'août* et *L'aimé*. Fabrizio Notte, un aspirant réalisateur y poursuit le projet de tourner un film et il hésite pour le titre entre *Le Choix* et *Antigone pacifica*. Le scénario est en partie reproduit dans le roman. C'est ainsi que Fabrizio présente à son ami québécois Mario son projet:

—Alors, en ce moment, Antigone est seule, dans l'aube à peine naissante. En arrière-plan, le Saint-Laurent se dessine tranquillement. À l'horizon, la silhouette de Montréal, Antigone marche rapidement, nerveuse et pensive. Ismène apparaît et prend sa sœur par le bras:

Antigone

Ismène, notre famille est encore en proie au malheur. As-tu entendu la nouvelle loi que notre oncle Créon vient de publier

[...]

Antigone part vers la gauche, mais la caméra qui est restée immobile devant les personnages suit Ismène qui, elle, regarde dans la direction de sa sœur.

Fade out

Mario dit:

—Oui, je vois clairement la scène. Mais tu refuses tout ornement stylistique, n'est-ce pas? (D'Alfonso 1990: 152-155)

Dans le court passage rapporté du scénario, il y a une actualisation de l'histoire, qui se passe à Montréal à l'époque contemporaine, et apparaît le person-

nage d'Ismène, sœur de l'héroïne. Le dialogue entre les deux filles permet de résumer le noyau de l'intrigue, fondé sur l'opposition entre loi et pitié familiale, et de souligner la noblesse d'âme d'Antigone ainsi que sa terrible solitude.

Dans le deuxième tome de la trilogie, *Un vendredi au mois d'août*, le film *Antigone pacifica*, enfin réalisé, est présenté au public et à la critique de Montréal. La conférence de presse après sa projection devient un prétexte pour Fabrizio Notte, *alter ego* de l'auteur, pour se défendre des critiques dont son art est l'objet.

Si l'histoire du personnage sophocléen n'est jamais évoquée, c'est ici Fabrizio qui partage avec Antigone le même destin tragique de solitude et d'incompréhension. Nous rappelons qu'à l'époque Antonio D'Alfonso avait choisi de transférer à Toronto la maison d'édition fondée en 1978, Guernica, à cause du climat – qu'il ressentait comme hostile – de la culture québécoise envers les intellectuels qui, comme lui, ne partageaient pas le projet indépendantiste. Il avait alors confié ses réflexions dans les essais réunis dans *In Italics* (1996), titre qui indique la polysémie qu'acquiert pour D'Alfonso le terme "italic". Ce mot qui indique la graphie cursive inclinée vers la droite, utilisée pour la première fois en Italie, dont on se sert pour différencier un terme dans un texte, renvoie tout d'abord au métier d'éditeur de D'Alfonso qui raconte les difficultés de publier des textes alloglottes dans le contexte canadien. Il parviendra à désigner les intellectuels italiens de la diaspora qui, comme lui-même, sont en porte-à-faux entre la culture italienne et la culture du Pays d'accueil.

Nous remarquerons que le personnage romanesque de Fabrizio adopte la même posture de défense et illustration des thèses artistiques soutenues par D'Alfonso dans ses essais. Le film *Antigone pacifica* joue un rôle emblématique: il représente et résume de manière prototypique l'Œuvre vers laquelle tend tout le parcours créateur de l'intellectuel québécois d'origine italienne. Dans le personnage d'Antigone, qui hante l'imaginaire dalfonsien, se retrouvent, en outre, des thèmes qui constituent la charpente de son mythe personnel.

Un poème à l'écran: le film *Antigone*

D'Alfonso a d'ailleurs continué à être attiré par le personnage d'Antigone puisque, en 2004, il publie une traduction en anglais (D'Alfonso, *Antigone: a Translation of a Play by Sophocles*) de l'œuvre de Sophocle qu'il avait lue pour la première fois dans les années soixante. Ce ne sera, cependant, qu'en 2010 qu'il réalisera le film *Antigone* en développant ainsi le projet que Fabrizio Notte nourrissait dans le roman de 1990, ce qui produit un singulier jeu de miroirs entre l'art et la vie. Le scénario se base sur la tragédie grecque de Sophocle transposée dans une ville nord-américaine. Interprété surtout par des acteurs canadiens ou québécois d'origine étrangère, le film met en scène,

comme le souligne le réalisateur, des personnages d'une même famille qui parlent des langues différentes¹. Les paroles de la chanson d'Enrico Granafei qui ouvre la bande sonore sont celles de la première création littéraire de D'Alfonso ayant comme objet le personnage sophocléen, le poème *Antigone*, dans sa version française; elle sera chantée par la suite par Eurydice à la fin du souper. Il s'agit d'un indice qui relie tout le processus créatif transmédial de D'Alfonso. En fait, celui-ci s'exprime de la sorte sur la perméabilité des thèmes et personnages dans son œuvre:

Je crois que mon aspect poétique dérive littéralement de mes propres films. La plupart des poèmes que j'ai écrits est centrée sur des scènes que j'ai moi-même transformées en vers, sonnets ou autre, mais fondamentalement cet aspect cinématographique est toujours présent dans mes poèmes. Si une scène me frappe, à la fin je vais écrire au sujet de celle-ci. Liens, moments, flashes, tout cela constitue un motif d'inspiration pour moi. À travers mes films je parviens à m'exprimer de la façon la meilleure. (Anonyme 2012. Notre traduction de l'original italien).

Dans *Antigone*, le choix du réalisateur est minimaliste, à partir du noir et blanc, interrompu seulement par quelques scènes en couleur. Tout se passe à l'intérieur, dans les différentes pièces d'une maison urbaine, ce qui contribue à transmettre une sensation de claustrophobie et à augmenter le caractère dramatique de la représentation. Les costumes, très simples, sont souvent constitués d'un voile sur des vêtements contemporains, ce qui ne manque pas de provoquer un contraste avec le décor quotidien des pièces. Le texte est proche de l'original grec, mais les actes sont substitués par des chapitres et la narration est faite par Ismène. La technique filmique permet de souligner le rôle de chaque personnage à travers des gros plans sur le visage et sur les mouvements du corps, mis en valeur grâce à un éclairage très suggestif. Les monologues et les dialogues sont pour la plupart en anglais, tandis que les autres langues apparaissent avec moins de fréquence. Il existe trois versions du film en anglais, français et italien.

Si la réalisation du film correspond à un aboutissement important de l'œuvre dalfonsienne, le processus de création axé sur le personnage d'Antigone ne se terminera pas avec son tournage. En effet, en 2015, D'Alfonso publiera le scénario du film, en anglais d'abord, pour Ekstasis, maison d'édition du Canada anglophone, et ensuite en français, au Québec, pour les éditions du Noroît

¹ Les acteurs sont Lyne Tremblay, Jeanette Roxborough, Fabio Fabbri, Srdjan Nicol, Patricia Marceau, Damiano Pietropaolo et Elisa D'Alfonso, la fille de treize ans de D'Alfonso qui joue l'assistante de Tirésias.

(D'Alfonso 2017). Les deux textes sont illustrés de magnifiques photos en noir et blanc du film de Jay Guerrière qui témoignent d'un dialogue continu entre les arts; ils comportent en exergue une dédicace: «To the actors and technicians who helped put this poem on screen»; «Aux acteurs et aux techniciens qui m'ont aidé à transposer ce poème pour l'écran». La tragédie d'Antigone à travers un parcours de traduction, d'autotraduction et de réécritures transmédiales est revenu ainsi à son support originaire, au texte écrit, à ce «poème» que les acteurs et techniciens ont permis de porter à l'écran.

Antigone, une fille italo-canadienne

Nous avons montré d'un côté à quel point le mythe d'Antigone est central dans la production de l'auteur québécois et de l'autre que le film catalyse un long processus créatif. Son importance dans le parcours de création dalfonsien nous pousse à approfondir son analyse.

C'est l'auteur lui-même, dans une note accompagnant la version anglaise du scénario, qui nous fournit des clés précieuses pour saisir le sens de sa réécriture. Après avoir cité des adaptations filmiques célèbres du mythe, il déclare avoir été influencé par l'adaptation de Cocteau et par le cycle de Pasolini sur le mythe grec (D'Alfonso 2015: 102). L'*Antigone* de Cocteau, mise en scène au théâtre le 20 décembre 1922 avec un casting d'exception qui comptait Cocteau lui-même et Antonin Artaud, se prévalait d'un décor de Picasso et des costumes de Gabrielle Chanel, occupe une place d'élection dans l'histoire des réécritures du mythe au XX^e siècle puisqu'elle actualise et concentre le texte grec: «Je déblaye, je concentre, j'ôte à un drame immortel la matière morte qui recouvre sa matière vivante» écrivait Cocteau en 1923 pour présenter la pièce. On retrouve chez D'Alfonso, comme on l'a vu, une même volonté d'épure et de contraction: les longues répliques du chœur sont réduites à quelques lignes et, dans le tournage, tout s'inscrit sous le signe du minimalisme, à partir du choix du noir et blanc jusqu'à l'assortiment des costumes. On remarque par ailleurs que, tout comme dans les films mythologiques de Pasolini, il y a des éléments de fidélité extrême au modèle littéraire (quelques dialogues et la séquence narrative) qui alternent avec des éléments d'innovation et d'actualisation renvoyant par contre à l'univers idéologique et culturel du réalisateur. Comme l'avait fait auparavant le réalisateur italien, D'Alfonso privilégie une approche poétique de la traduction qui en souligne l'aspect performatif en vue de la représentation; en même temps, il renonce au ton grandiloquent en optant pour un anglais très simple, interrompu par des monologues et des répliques en italien et en français.

Si la langue prédominante est l'anglais, Eurydice et Tirésias parlent en français; le messenger parle en italien avec un fort accent du Sud et Antigone, dans un long dialogue avec Ismène, s'exprime en italien. Son italianité est soulignée par l'utilisation du mot "addio" avant de sortir définitivement de scène et par le chapelet noir qu'elle étire dans ses mains tout comme le font les vieilles paysannes dans le Sud agricole de l'Italie. L'alternance des trois langues, les accents, le décor, les titres des livres que lisent les personnages, tout indique au spectateur que l'action se déroule dans le Canada contemporain, à l'intérieur d'un univers lié à l'immigration italienne. L'introduction du plurilinguisme dans la pièce est l'élément le plus original; on peut sans doute imputer ce choix à une veine réaliste de l'auteur qui, soucieux de réactualiser le mythe, reproduit ainsi le quotidien d'un grand nombre de familles canadiennes où l'on parle couramment plusieurs langues au sein d'une même conversation. On ne doit pas oublier cependant que la question de la langue a toujours été centrale pour Antonio D'Alfonso en tant qu'éditeur de textes en plusieurs idiomes, traducteur et autotraducteur ainsi qu'intellectuel dissident aussi bien au Québec qu'au Canada anglophone.

À cette question il a consacré plusieurs essais, dont ceux qui ont paru en traduction italienne dans *Poetica del plurilinguismo. Per evitare una Babele post-moderna*, dans lesquels il dénonce la politique canadienne d'un plurilinguisme de façade qui pose des barrières entre les individus au lieu de favoriser leur communication. Le fait de parler l'italien, tandis que les autres membres de sa famille, dont sa sœur Ismène, lui répondent en anglais, ne fait qu'accentuer la solitude d'Antigone ainsi que son "étrangéité" par rapport aux siens. Même au sein du couple de Créon et d'Eurydice la différence linguistique – Créon parle l'anglais du pouvoir et Eurydice le français de l'amour –, finit par creuser un abîme. Le hiatus langagier qui les sépare renvoie à deux conceptions de la vie humaine, les mêmes qui constituent l'enjeu de la tragédie grecque où le respect des lois s'oppose à la pitié humaine. C'est ce manque de communication qui engendre pour D'Alfonso des conséquences néfastes dont les femmes, surtout les plus jeunes et fragiles, ne sont que les premières victimes.

Le personnage d'*Antigone*, jeune italo-canadienne, évolue dans un décor bourgeois et contemporain et vit en victime dans un espace claustrophobe et tragique que traversent des passions familiales sur lesquelles planent les ombres de l'inceste et du suicide. Il est ici intéressant de remarquer que, tandis que Créon et Hémon sont habillés en costume et cravate, les personnages féminins portent la plupart du temps des voiles et des costumes. Le voile qu'entoure le visage d'Antigone, ainsi que celui des femmes en noir qui rendent leurs homologues funèbres, les transforme en des figures ancestrales et symboliques. Il s'agit en même temps d'une référence à la Grèce de Sophocle, mais il pourrait

s'agir tout autant des paysannes italiennes du Sud, perpétuellement en deuil, ou encore des femmes voilées dans un Pays du Moyen-Orient. Ce choix d'habiller de manière différente les personnages féminins nous paraît également répondre à la volonté de souligner le caractère permanent d'une condition féminine marquée par la solitude et le sacrifice, liée indissolublement à des devoirs familiaux dont on peut être délivré seulement par la mort.

À travers son adaptation, Antonio d'Alfonso absorbe le noyau mythologique et littéraire du texte grec pour y transférer son propre imaginaire et sa propre idéologie. Le mythe grec devient ainsi un miroir à travers lequel le réalisateur québécois d'origine italienne reflète de nombreuses facettes de son expérience et de son œuvre. Échec et révolte marquent aussi bien le parcours d'Antigone que celui de son auteur. Incompris, déraciné et toujours à contre-courant, – étranger aussi bien par rapport aux siens, les Italiens de souche, que vis à vis des communautés d'accueil, la québécoise et la canadienne –, D'Alfonso essaie de définir sa différence sur le plan théorique en forgeant la notion d'"italicité" et en chantant dans son œuvre l'échec, la fragmentation, le tourment d'un «homme de trop», d'un «irrelevant man», d'un individu qui est scindé, tout comme l'apostrophe dans son nom de famille, d'un homme à deux têtes, «a two headed man», comme il se définit dans son dernier recueil où il rassemble les poèmes de toute une vie (1970-2020).

Œuvres citées

- Bernier, Silvie, *Les Héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt, 2002.
- Bosco, Monique, *New Medea: ébauche pour un drame*, Montreal, L'Actuelle, 1974.
- Cacchioli, Emanuela, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Cocteau, Jean, *Antigone. Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard (Nouvelle Revue française), 1927.
- D'Alfonso, Antonio, *Queror*, Montréal, Guernica, 1979.
- , *Avril ou l'anti-passion*, Montréal, VLB, 1990.
- , *In Italics*, Toronto, Guernica, 1996.
- , *L'apostrophe qui me scinde*, Montréal, Noroît, 1998.
- , *Un vendredi du mois d'août*, Montréal, Leméac, 2004.
- , *Antigone: a Translation of a Play by Sophocles*, Toronto, Lyricalmyrical, 2004.
- , *Un homme de trop*, Montréal, Noroît, 2005.
- , *L'aimé*, Montréal, Leméac, 2007.
- , *Antigone*, film, 2010, 89 m.
- , *Antigone. A film script adapted from the play by Sophocles*, Victoria / Banff, Ekstasis, 2015.
- , *Poetica del plurilinguismo. Per evitare una Babele post-moderna*, trad. Nicola Gasbarro, Giulia De Gasperi, Fanna (Pn), Samuele (I Saggi), 2016.
- , *Antigone. Une adaptation de la pièce de Sophocle*, Montréal, Noroît, 2017.
- , *A Two Headed Man. Poems 1970-2020*, Toronto, Guernica, 2020.

- Ferraro, Alessandra, "Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe", *Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations, Présences du mythe*, 7 (2007): 41-56.
- Mee, Erin B., Foley, Helene P., *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Mouawad, Wajdi, *Le Sang des promesses*, I-IV, Arles / Montréal, Actes Sud / Lèmeac, 2010-2012.
- Sadkowski, Piotr, *Récits odysseens: le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- Steiner, George, *Antigones*, New York, Oxford University Press, 1984.

Online Sources

- Anonyme, "Antigone, la trasposizione di una poesia sul grande schermo", *Corriere canadese*, (23 febbraio 2012): <https://www.corriere.ca/archivio/>. (Consulté le 14/4/2020).
- Cocteau, Jean, "À propos d'Antigone", *Gazette des sept arts*, 10 février 1923: <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fcocteau.biumontpellier.fr%2Findex.php%3Fid%3D24>. (Consulté le 14/4/2020).

L'IMMAGINARIO LABIRINTICO NEL ROMANZO QUEBECCHESI: DAL MITO CLASSICO AL LABIRINTO CONTEMPORANEO

Ylenia De Luca*

La lettura dell'erranza nel romanzo quebecchese evidenzia la presenza di un labirinto universale nel quale si iscrivono altri labirinti. La fondazione del Québec, il suo passato hanno influenzato la scrittura creando immaginari labirintici evidenti in molti romanzi quebecchesi contemporanei.

The Labyrinthine Imagination in the Québec Novel: From the Classic Myth to the Contemporary Labyrinth

The representation of travel in the works of Québec writers reveals the presence of a universal labyrinth in which other labyrinths are inscribed. The labyrinthine imagination which surfaces in many contemporary novels is linked both to the foundation of Québec and its past marked by colonization, the relationship with France and the proximity with the United States.

Introduzione

In questo saggio, presenteremo la più famosa storia sul labirinto, quella che racconta l'avventura di Teseo, di Arianna e del Minotauro, per poi andare ad indagare le interpretazioni simboliche che emergono da questo mito. Successivamente, osserveremo la nascita del mito del labirinto nella giovane letteratura quebecchese e i vari aspetti labirintici ad essa legati.

I miti sono fenomeni che attraversano il tempo e sono presenti in letteratura e nell'arte in generale. Studiare i differenti approcci al mito, come gli scrittori di oggi approcciano tutte le tematiche ad esso collegate, e quindi, di conseguenza, la riattualizzazione del mito stesso, è utile per la comprensione del mondo contemporaneo, come lo dimostra, per esempio, l'opera *Mythes et symboles dans la littérature québécoise* di Antoine Sirois.

L'uomo ha trovato nel mito e nel ritorno all'idea di "sacro" uno strumento straordinario di espressione del suo immaginario simbolico per poter rispon-

* Università Aldo Moro di Bari.

dere ai quesiti essenziali della sua esistenza e dell'esistenza stessa del mondo e dell'universo. Tali quesiti sono legati alla natura, alla vita, alla morte e ai misteri dell'aldilà; e, del resto, la vita dell'uomo, privata di questa continua ricerca, sarebbe una vita illusoria e fittizia.

Come, allora, il mito dell'antichità può tornare e avere la sua efficacia all'interno della giovane letteratura quebecchese, così lontana dalla cultura della Grecia classica? E quali caratteristiche possono o devono avere i personaggi nei romanzi quebecchesi? Come possono essere simili agli eroi della mitologia classica?

Il Minotauro del cancro, il Minotauro della crisi economica, l'esilio, il grande Minotauro di oggi, gli immigrati e, infine, la condizione dell'uomo contemporaneo che non riesce ad uscire dal cibernazio, definito una tappa in più nella "labirintizzazione" della nostra esperienza del mondo (Gervais 45), fa riemergere il tema del labirinto che sembra non sia stato mai così attuale, a causa delle trasformazioni del mondo di oggi che innescano una vera e propria confusione di valori.

Il mito classico

Ma cosa si intende per mito?

D'une façon générale on peut dire que le mythe, tel qu'il est vécu par les sociétés archaïques: 1. constitue l'Histoire des actes des Êtres Surnaturels; 2. que cette Histoire est considérée absolument vraie (parce qu'elle se rapporte à des réalités) et sacrée (parce qu'elle est l'œuvre des Êtres Surnaturels); 3. que le mythe se rapporte toujours à une "création", il raconte comment quelque chose est venue à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif; 4. qu'en connaissant le mythe, on connaît l'origine des choses et, par la suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté; il ne s'agit pas d'une connaissance "extérieure", "abstraite", mais d'une connaissance que l'on vit rituellement, soit en narrant cérémoniellement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification; 5. que, d'une manière ou d'une autre, on vit le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise (Eliade 32-33).

Dunque, il mito è un corpo vivente che si trasforma da una realtà all'altra, che viaggia con l'umanità, e se i grandi miti resistono a qualsiasi momento della storia, è perché essi sono veri capolavori della civiltà umana.

Il mito del labirinto, ad esempio, costituisce una delle storie più importanti dell'umanità. Si tratta di uno dei miti greci più conosciuti che può essere interpretato in tanti modi, a partire dalle forme architettoniche di uno spazio considerato labirintico fino ai significati esoterici. La storia di Teseo è nota, ma

non è l'unica ad essere legata al labirinto: cioè, il labirinto di Creta non è l'unico labirinto della nostra storia. Certamente, questo mito è stato rivisitato molte volte in letteratura, e grazie anche al testo di Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, e ai numerosi studi su questo tema, il lettore viene a conoscenza di altri tipi di labirinto, della loro storia e del loro significato.

Il labirinto, quindi, può essere definito in molti modi, coerentemente con il suo aspetto. Il Dizionario Larousse, ad esempio, dà la seguente definizione:

Dans l'Antiquité, vaste édifice comprenant d'innombrables salles agencées de telle manière que l'on trouvait que difficilement l'issue. 2. Réseau compliqué de chemins, de galeries dont on a du mal à trouver l'issue; dédale. 3. Complication inextricable. 4. Ensemble des parties qui composent l'oreille interne (limaçon ou cochlée, vestibule et canaux semi-circulaires). 5. Motif à compartiments en méandres, traité en dallage, en mosaïque, en plantations dans un jardin et le plus souvent centré à l'imitation du labyrinthe crétois. 6. Appareil constitué d'un ensemble d'allées et d'impasses, employé pour étudier les comportements d'apprentissage chez l'animal.

In realtà, noi attribuiamo al labirinto la definizione di André Peyronie: il labirinto, cioè, sarà esaminato soprattutto come "caos interiore": «Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens» (916).

Ancora: esistono numerose maniere di osservare il labirinto come spazio, di classificare le sue forme differenti. Per esempio, in *Postille a Il nome della rosa*, Eco distingue tre tipi di labirinto:

Un modello astratto della congetturalità è il labirinto. Ma ci sono tre tipi di labirinto. Uno è quello greco, quello di Teseo. Questo labirinto non consente a nessuno di perdersi: entri e arrivi al centro, e poi dal centro all'uscita. Per questo al centro c'è il Minotauro, altrimenti la storia non avrebbe sapore, sarebbe una semplice passeggiata. Il terrore nasce caso mai perché non sai dove arriverai e cosa farà il Minotauro. Ma se tu svolgi il labirinto classico, ti trovi tra le mani un filo, il filo d'Arianna. Il labirinto classico è il filo di Arianna di se stesso [...]. Poi c'è il labirinto manieristico: se lo svolgi ti ritrovi tra le mani una specie di albero, una struttura a radici con molti vicoli ciechi. L'uscita è una sola, ma puoi sbagliare. Hai bisogno di un filo di Arianna per non perderti. Questo labirinto è un modello di trial-and-error process. Infine, la rete, ovvero quella che Deleuze e Guattari chiamano rizoma. Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma (603-604).

Il labirinto come rizoma è proprio quello che è nella nostra testa. È il nostro labirinto mentale. Ci sono poi i labirinti naturali, i labirinti artificiali e misti,

quelli fortuiti e intenzionali, quelli geometrici e irregolari, etc. Tutte queste categorie, che dimostrano la ricchezza e la complessità della problematica, non hanno tuttavia una importanza capitale per la nostra ricerca. Ciò che invece è importante per noi, è il fatto che all'interno del labirinto il personaggio si perda in uno o più luoghi labirintici, anche se tali luoghi non sono classificati e classificabili. Essi hanno un unico elemento in comune: sono chiusi e pericolosi e il personaggio che vi accede si perde o ne è ossessionato.

Il labirinto e la letteratura

L'uomo contemporaneo abita il labirinto, la sua condizione è labirintica, egli ne ha coscienza, così come la società della nostra "modernità liquida" di cui parla Bauman. Il labirinto contemporaneo quindi è ormai lontano dalla mitologia e fa parte della vita quotidiana: l'uomo non pensa più all'avventura di Teseo, ma alla complessità della sua epoca, legata alla tecnologia come un "online" labirintico. In questo labirinto tecnologico ci si può perdere perché anche:

prendre le métro, changer de bus, marcher d'un quartier à un autre, rechercher un service sur Internet, faire des achats dans les rayons d'une grande surface, déambuler dans une gare, un aéroport, un parc d'attractions, un musée, suivre un cursus scolaire, chercher un emploi et même, on le verra, danser, jouer aux échecs, au football, aux jeux vidéo... Apprendre, jouer, rêver, voyager, travailler, consommer, danser, se distraire, découvrir, se soigner, sont, d'une façon ou d'une autre, des occupations labyrinthiques (Étiembre 215-216).

Di conseguenza, mentre nelle epoche passate il labirinto era considerato come un percorso da seguire per la realizzazione della propria felicità, oggi il labirinto diventa il luogo della «errance sans but de l'homme en quête d'un centre qui lui échappe sans cesse» (Lovito 355). Ma il labirinto, in senso spaziale o in senso mitologico, con le sue famose tre figure: Teseo, il Minotauro e Arianna, lo si incontra oggi anche in letteratura, così come nel cinema, in televisione, in musica, etc.

I tre personaggi principali del racconto mitico, Teseo, il Minotauro e Arianna, sono ormai diventate una fonte di grande ispirazione artistica: Arianna ha ispirato Corneille nella scrittura della tragedia eponima; ma anche Gide si ispira a Teseo, per raccontare e dare forma ad un labirinto di droghe; e ancora lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa utilizza il mito del labirinto per il suo romanzo *Lituma en los Andes*.

Per ciò che concerne la struttura labirintica, il capolavoro letterario che senza alcun dubbio fa pensare al labirinto della classicità, per l'organizzazione in canti e per la struttura delle sue tre parti, *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, è la *Divina Commedia* di Dante. Essa riproduce lo spazio labirintico sia evocando

la verticalità dello spazio, la profondità, la discesa e l'ascesa sia riproducendo l'orizzontalità, cioè la struttura dei cerchi concentrici.

Il tema del labirinto lo ritroviamo anche in scrittori come Eco, Robbe-Grillet, Borges; ed è soprattutto nell'interpretazione che Borges fa del labirinto che ritroviamo il concetto del labirinto come immagine della perplessità dell'uomo e del caos iniziale nel mondo e nell'uomo stesso. La figura del Minotauro si trasforma e da essere considerato come un pericolo, esso diventa una vittima della prigione e del delitto.

Tuttavia, mentre Dante vede il Minotauro come «bestia», «infamia di Creti» (105), nel XX secolo, il mostro, la bestia, il Minotauro appunto, diventa una vittima così come la descrivono Borges e Dürenmatt per esempio. È evidente, quindi, che il labirinto è diventato un archetipo letterario e non è più solo l'immagine del luogo cretese in cui il Minotauro è rinchiuso. Oggi il labirinto è assimilato al tema della *quête*: quando, cioè, c'è una ricerca, un percorso da seguire, un percorso solitamente tortuoso, assimilabile al percorso identitario, si pensa al labirinto.

In questo caso, il labirinto indica l'erranza, ma anche il vagabondare senza meta. D'altronde, il viaggio è uno dei temi della *Divina Commedia*. E questo aspetto del labirinto si ritrova nell'attuale letteratura mondiale, oltre che già nella *Divina Commedia*, come ad esempio, nell'*Ulisse* di J. Joyce, in cui l'erranza è un viaggio che offre numerose avventure, che possono essere vissute sia in una città conosciuta che in una sconosciuta, dato che le strade in generale creano sempre un dedalo.

Il labirinto nel romanzo quebecchese

La realtà quebecchese è inseparabile dal contesto labirintico. È interessante il fatto che una delle più affascinanti storie dell'umanità sia così presente nell'immaginario collettivo del popolo quebecchese e nella sua giovane letteratura «encore préoccupée par son identité» (Huston 64), destinata ad una eterna erranza e ad una *quête* senza fine. Esiste dunque un *fil rouge* che lega tutte le storie quebecchesi e la Storia del Québec, così come lo suggerisce il titolo del testo di Maurice Émond, *Le récit québécois comme le fil d'Ariane*.

Storicamente, ma anche socialmente, il Québec è segnato dai miti più antichi della creazione e della fondazione, cosa che può sembrare sorprendente, dato che si tratta di una delle più giovani società moderne. L'esempio più significativo potrebbe essere la canzone dal titolo: *Complainte du Canadien errant* il cui testo è stato composto da Antoine Gérin-Lajoie nel 1842. Il testo, che fa parte della letteratura popolare, rivela sia la condizione del *Canadien errant*,

alla ricerca della sua propria identità, perso in uno spazio sconosciuto, sia la condizione di un intero popolo, lontano dalle sue radici e destinato a cercare un'identità in un continente che non gli appartiene.

Il tema della fondazione di questa società, il suo passato segnato da diversi fattori quali la colonizzazione, le esplorazioni, i missionari, la patria francese, la conquista britannica, la natura con i suoi spazi immensi influenzano la scrittura e la costruzione dello strazio dei personaggi letterari. E sarà proprio lo strazio, che a volte genera sdoppiamento, a condizionare certi immaginari labirintici. Questo spiega perché quando si parla di immaginario labirintico nella letteratura quebecchese, si pensa a tre punti cardine letterari: l'erranza, la chiusura e l'esilio. I primi due sono propri della letteratura quebecchese sin dalle sue origini, sin dalle prime lettere dei missionari e dai loro racconti di viaggio. Il tema dell'esilio invece è legato all'aspetto più contemporaneo della letteratura del Québec.

L'erranza e la chiusura nascono dal rapporto che i personaggi quebecchesi stabiliscono con lo spazio e con la natura selvaggia americana. Di conseguenza, due sono le categorie di personaggi che si impongono: il personaggio sedentario e il personaggio nomade. Nei romanzi quebecchesi del XIX secolo e degli inizi del XX, tale distinzione è molto chiara: in uno dei romanzi più celebri che narrano la realtà quebecchese, *Maria Chapdelaine* di Louis Hémon, ritroviamo entrambe le categorie che si oppongono. I sedentari e i nomadi incarnano il contesto labirintico, luogo minaccioso, ma sempre luogo di vagabondaggio e di viaggio.

La chiusura nella natura invece è molto evidente nell'opera di Anne Hébert, in cui i personaggi si mostrano vittime e prigionieri di questo labirinto supremo: «La nature, les choses exercent ainsi un pouvoir despotique, parce que non contrôlable: envoûtement par la forêt pour Sébastien, par le torrent pour François, par la montagne pour Agnès, par le château pour Catherine» (Féral 12).

Jean Morency afferma che: «deux attitudes paradigmatiques du roman québécois se trouvent ainsi définies d'une part, une attitude impériale ou prométhéenne, qui est celle du personnage qui se dresse contre la nature d'autre part, une attitude vagabonde, dionysiaque, qui est celle du personnage qui se tourne vers la nature pour se lancer dans une errance sans fin» (81).

Dunque, lo stesso Morency fa due riferimenti mitici: uno all'attitudine prometeica e l'altro all'attitudine dionisiaca, entrambe presenti nel personaggio di Teseo, essendo quest'ultimo un personaggio che vagabonda e che allo stesso tempo combatte. Il conflitto, evidente tra queste due pulsioni, la prima che vuole errare e spostarsi e la seconda che vede il futuro nel radicamento, è presente in *Les fous de Bassan* di Anne Hébert. Il personaggio di Stevens Brown lascia il villaggio per vagabondare in America, per scoprire nuovi spazi. Egli sarà l'unico ad osare all'interno della sua comunità anglo-

fona, protestante, di un villaggio che si presenta come una anti-micro-immagine del francofono e cattolico, «comme métaphore du Québec francophone enclavé» (Bishop 30). Ecco perché, una volta tornato a casa, Stevens non sarà più a suo agio; colui che lascia la sua comunità non sarà mai più accolto come qualcuno che le appartiene veramente. Straniero, nei nuovi paesi da scoprire, diventerà estraneo nel suo paese natale. D'altra parte, la comunità che vive rinchiusa su sé stessa, i cui membri sono limitati nei loro spostamenti, destabilizza il nomade. Quindi, a volte, la terra natale suscita emozioni negative. Questo aspetto è messo in evidenza da Lucie Guillemette nel suo articolo dedicato a *Les fous de Bassan*, in cui afferma che: «Après une errance de cinq ans sur le continent, le voyageur de grands chemins juge d'autant plus sévèrement la communauté qu'il la retrouve enfermée dans un mode fonctionnel de vie» (154).

Nel romanzo quebecchese contemporaneo il tema del viaggio cessa di essere solo spaziale e diventa anche temporale. Si viaggia, si scoprono nuovi spazi, ma contemporaneamente si ricompongono la storia e il passato. È questo l'elemento che caratterizza ad esempio il romanzo di Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, considerato oggi una grande odissea attraverso l'America. Allo stesso modo, l'erranza esteriore diventa l'erranza interiore, un ritorno verso le proprie origini, come sottolinea Aurélien Boivin, quando parla di questo romanzo:

L'enfance est associée à la nostalgie des origines, à la redécouverte du commencement. Jack, pourtant timide, évoque avec regret son enfance qui n'est plus que souvenir. Il se rappelle surtout les merveilleux moments vécus avec son frère, "dans une grande maison de bois située au bord d'une rivière, tout près de la frontière des États Unis" (27), microcosme du Québec, peuplé de personnages historiques devenus héros légendaires, d'aventuriers non moins célèbres, mais tout aussi légendaires, de coureurs de bois et de voyageurs intrépides et courageux qu'il affectionne tout particulièrement et qui ont tous participé, d'une manière ou d'une autre, à la conquête du continent (93).

In questo modo, il vasto territorio americano e la natura labirintica nella quale ci si perde diventano uno spazio personale, interiore, un labirinto chiuso, in cui c'è spazio solo per una persona, che rappresenta contemporaneamente Teseo, Arianna e il Minotauro. Dunque, al labirinto esterno presente nel corpo romanzesco quebecchese si oppone il giardino interno del protagonista, o, in altri termini, queste due forme spaziali si uniscono.

Ecco quindi che la collettività, alla ricerca della sua identità, si ritrova in un unico personaggio. Non a caso Maurice Lemire dirà: «Je "voyageur" ne prend sa place véritable dans la littérature québécoise qu'avec le XX^e siècle» (99). Lo spostamento, il vagabondare, l'erranza, cominciano a far parte del quotidiano dello scrittore, mettendolo così *on the road*. Questo aspetto del viaggio è ripreso

oggi dagli scrittori migranti, i quali hanno assunto un ruolo importante nella letteratura quebecchese e per i quali il viaggio è uno stile di vita.

Non si tratta, quindi, di una semplice coincidenza, perché, come si legge in *La nouvelle histoire de la littérature québécoise*:

Si la littérature québécoise a pu se reconnaître dans l'écriture migrante, c'est aussi sur la base de parentés esthétiques que plusieurs critiques ont perçues entre ses formes et ses thèmes et ceux qu'exploitaient déjà les écrivains nés au Québec. Le sentiment de l'exil, de l'errance, la difficulté à habiter le territoire, le vacillement des identités, la condition minoritaire, le conflit des mémoires exprimés dans des narrations éclatées, des constructions baroques et des genres réinterprétés, caractérisant également une partie des œuvres que nous avons décrites dans les chapitres précédents. Une autre parenté tient à la continuité de la perspective identitaire, tour à tour affirmée et contestée dans le corpus migrant (562).

La letteratura quebecchese dimostra come la rappresentazione mentale del labirinto può diventare collettiva e, se prendiamo in esame la letteratura migrante universale, ci rendiamo conto quanto l'immagine mentale del labirinto sia radicata nei meccanismi letterari.

Le distanze da superare per gli scrittori migranti sono evidenziate da Genette nel suo primo libro di *Figures*: «Aujourd'hui la littérature, la pensée ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrit» (108).

Ciò che è ancora più evidente nella scrittura migrante e che concerne il mito dell'origine e la memoria che ad esso è legata, è la nostalgia del paese abbandonato, delle origini spezzate. Il migrante, che si trova tra due mondi, il primo che si abbandona e il secondo che si deve affrontare, che si trova tra un'identità già formata e una che è tutta da inventare, abita un luogo utopico. Ecco perché, citando Marion Sauvaire:

En juxtaposant plusieurs espaces en un même lieu, la poétique de l'errance explore les interstices entre le pays réel et le pays rêvé, l'ici et l'ailleurs, le passé et le devenir. L'écrivain migrant crée un espace intermédiaire: le pays intérieur. Ce dernier est soustrait à la réalité des frontières territoriales et élargi vers des itinéraires transaméricains. L'errance refuse ainsi l'alternative entre l'assimilation et l'enfermement dans une identité-racine (155-156).

Questa citazione ci fa pensare ai due Minotauri dello scrittore migrante. Il primo lo abita e il secondo lo attende nel nuovo paese da scoprire. Il migrante combatte contro queste due forze cercando di ricavarci uno spazio, che diventa il suo labirinto interiore. Sauvaire nota la presenza di questi spazi nella definizione delle eterotopie di Michel Foucault, che si avvicinano all'immaginario del

labirinto: «les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant [...]. L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir dehors» (112).

Tale problematica, legata oggi ai migranti che si trasferiscono in Canada, corrisponde all'immagine dei Francesi che migrarono in Canada nel XVI secolo. Come afferma Lemire, «la patrie et l'exil sont comme deux faces d'une même réalité dont ils signifient un rapport d'intériorité et d'extériorité [...]». La notion de patrie – et d'exil – se rattache à deux mythes fondateurs de l'imagination québécoise: le mythe de l'Amérique et celui de la terre paternelle» (185). Si tratta quindi di un luogo ambivalente, come l'immagine stessa del Minotauro.

A questo proposito Dürrenmatt afferma che:

il labirinto conserva la sua ambiguità. In primo luogo è una duplice prigione, una per coloro che vi entrano per essere annientati, trovino o non trovino il Minotauro, e una prigione per lo stesso Minotauro, che non riesce mai a trovare una via d'uscita, che si perde continuamente nei suoi corridoi principali e nelle loro diramazioni, finché un giorno non si imbatte in colui che lo uccide. Non un dio o un semidio, ma un semplice uomo, Teseo, sempre ammettendo che Teseo il Minotauro l'abbia trovato – infatti anche nel caso di questa leggenda mi sfiora un leggero dubbio, non soltanto perché, stando al Ranke-Graves, i cretesi non hanno mai voluto ammettere che il Minotauro sia esistito, ma anche perché la lotta fra Teseo e il Minotauro non poté avere testimoni, sicché nulla prova che sia avvenuta davvero. Infine (fosse o non fosse Minosse un giudice equo o iniquo), il labirinto rappresenta pur sempre un castigo (27-28).

Paradossalmente, l'erranza è così radicata nei migranti da diventare la loro unica certezza, come sostiene Jean-Claude Charles quando conia il termine di *enracinerrance*:

Voilà trente ans que je proclame mon enracinerrance. D'un mot-valise fabriqué par moi, utilisé pour la première fois dans mon essai *Le corps noir* et depuis constamment réitéré. [...] Le concept d'enracinerrance est délibérément oxymorique: il tient compte à la fois de la racine et de l'errance; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration; il remarque un enracinement dans l'errance. Jacques Derrida propose, pour lui-même, qu'on parle de la destinerrance: un destin d'errance. Ce n'est pas notre affaire. J'ai raconté ailleurs mon choix de l'exil à l'âge de vingt ans – j'en ai maintenant cinquante (38-39).

L'erranza, la migrazione e l'esilio rappresentano tutti la condizione di Teseo, che percorre il suo labirinto ogni giorno e che non potrebbe esistere senza di esso, perché senza il suo itinerario e senza il suo errare non sarebbe più Teseo.

Esiste, quindi, un Teseo individuo che erra, ma esiste anche un Teseo collettività che erra. Ecco perché la letteratura dell'erranza, che sia propriamente quebecchese o migrante, è necessariamente legata al mito delle origini, all'in-

fanzia e «met en évidence le rapport compliqué de la littérature migrante aux mythes fondateurs de l'enracinement et de l'identité québécoise» (Paterson 54).

Conclusioni

Nata come letteratura odepórica o di viaggio con le prime lettere degli esploratori, la letteratura del Québec non ha mai smesso di viaggiare e di vagabondare in cerca di una propria identità che si esprime anche in alcuni generi letterari, come ad esempio *le roman de la terre o du terroir*. I personaggi di questi romanzi incarnano la condizione labirintica, essendo assimilabili sia a Teseo che cerca e ricerca, sia al Minotauro e alla sua condizione di prigionia.

È evidente l'aspetto labirintico della letteratura quebecchese, in cui l'inconscio collettivo sembra alla continua ricerca di un'infanzia mai avuta. Per potersi definire, fa quindi frequente ricorso ai miti legati alla creazione e all'origine.

Molti dei personaggi dei romanzi quebecchesi contemporanei, primo fra tutti quelli della scrittrice Anne Hébert, vedono convivere nei loro personaggi le tre figure mitiche di Teseo, del Minotauro e di Arianna, sempre alla ricerca del loro passato. In questo viaggio verso le origini, i personaggi cercano un filo conduttore verso il passato, perché, privi di questo filo, si ritrovano disorientati nel loro labirinto. Tuttavia, la libertà vera non coincide tanto con l'uscita dal labirinto, perché sarebbe un obiettivo idealizzato, quanto con l'imparare a vivere il labirinto, dato che esso è la condizione dell'uomo contemporaneo: schiavo di una Rete globale, l'uomo è condannato ad una vita all'interno del labirinto; ecco perché è importante tenere tra le mani il motore di ricerca, il suo "filo di Arianna", per non perdersi anche in quei "labirinti mentali", che caratterizzano l'uomo contemporaneo.

Opere citate

- Alighieri, Dante, *Comedia*, Rimini, Fara, 2010.
 Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
 Biron, Michel, Dumont, François, Nardout-Lafarge, Élisabeth, *La nouvelle histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010.
 Bishop, Neil B., "Pluralismes et parcours des pays littéraires d'Anne Hébert", *Les Cahiers d'Anne Hébert*, 9 (2010): 23-42.
 Boivin, Aurélien, "Volkswagen Blues ou la recherche d'identité", *Québec français*, 97 (1995): 90-93.
 Charles, Jean-Claude, "L'enracinement", *Boutures*, 1 (2001), 4: 37-41.
 Dürrenmatt, Friedrich, "Il mio labirinto", in Id., *Il minotauro*, Milano, Marcos y Marcos, 2011: 7-37.
 Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2012.

- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Émond, Maurice, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Nota bene (Sciences humaines. Littérature), 2000.
- Féral, Josette, "Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert", in Janet M. Paterson e Lori Saint-Martin (eds.), *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec (De vives voix), 2006: 11-29.
- Genette, Gérard, *Figures*, I, Paris, Seuil, 1976.
- Gervais, Bertrand, "Géopoétique des lignes brisées: musements, chants de pistes et labyrinthes hypermédiatiques", *Formes poétiques contemporaines*, 11 (2014): 31-48.
- Guillemette, Lucie, "Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert: l'Amérique et ses parcours discursifs", in Janet M. Paterson e Lori Saint-Martin (eds.), *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec (De vives voix), 2006: 143-161.
- Hébert, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.
- Huston, Nancy, *Reflets dans l'œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Lemire, Maurice, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire canadien*, Québec, Nota bene (Essais critiques), 2003.
- Lovito, Giuseppe, "Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques", *Cahiers d'études romanes*, 27 (2013): 345-357.
- Morency, Jean, "L'errance dans le roman québécois", *Québec français*, 97 (1995): 81-84.
- Peyronie, André, "Labyrinthe", in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988: 915-950.
- Poulin, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec Amérique, 1984.
- Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano, Frassinelli, 1984.
- Sirois, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.
- Vargas Llosa, Mario, *Lituma en los Andes*, Madrid, Planeta, 1993.

Online Sources

- Dictionnaires de français Larousse en ligne*: <http://larousse.fr/dictionnaires/français>. (Visitato il 10/6/2020).
- Doyen, Charles, *L'image du labyrinthe dans l'Enfer de Dante*: <http://bcs.flts.ucl.ac.be/FE/07/Labyrinthe.html#1>. (Visitato il 10/6/2020).
- Ètiembre, Yvan, *Parcourir le labyrinthe (fin). Du pèlerin au nomade. Le labyrinthe. Mythe et symbole*, 2013: http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2013/08/parcourir-le-labyrinthe-fin-du-pelerin-au-nomade-le-labyrinthe-mythe-et-symbole.html. (Visitato il 13/6/2020).
- Gérin-Lajoie, Antoine, *Complainte du Canadien errant*, 1842: http://www.cours-quebec.info/index.php?option=com_content&view=article&id=104&Itemid=91. (Visitato il 1/7/2020).
- Paterson, Janet M., *Les passages obligés de l'écriture migrante*, 2007: http://muse.jhu.edu/journals/university_of_toronto_quarterly/summary/v076/76.1paterson02.html. (Visitato il 30/5/2020).
- Sauvaire, Marion, "De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants", *Amerika* [Online], 5 (2011): <http://amerika.revues.org/2511>. (Visitato il 15/6/2020).

LES NOMADES DE BIANCA ZAGOLIN TRAVERSÉES DE L'ESPACE CANADIEN, ERRANCES DE L'INTÉRIORITÉ ET TRAGIQUE QUOTIDIEN

Bernard Gallina*

Les Nomades, deuxième roman de Bianca Zagolin, raconte une histoire d'amour dans le cadre de l'émigration au Canada. Pour expliquer l'échec de la liaison entre Philippe, jeune aristocrate d'origine écossaise, et Adalie, fille d'un médecin italien, sont évoquées de nombreuses références à l'univers tragique du mythe.

Interior Wanderings and Daily Tragedies in the Canadian Space: An Analysis of Bianca Zagolin's Les Nomades

This article analyses the problems of emigration and human relations in Bianca Zagolin's second novel, *Les Nomades*, which portrays the love story between Philippe, a young Scottish lord, and Adalie, the young daughter of an Italian doctor. The failure of their love story evokes numerous references to the tragic universe of myth.

Les Nomades di Bianca Zagolin attraverso lo spazio canadese. Erranze interiori e tragico quotidiano

Les Nomades, secondo romanzo di Bianca Zagolin, ripercorre l'avventura amorosa tra Philippe, un giovane aristocratico di origine scozzese, e Adalie, figlia di un medico italiano nel contesto dell'emigrazione in Canada. Nel presentare il fallimento della loro unione numerosi sono i riferimenti all'universo tragico del mito.

L'histoire

Bianca Zagolin publie *Les Nomades*, treize ans après le succès qu'elle a obtenu avec son premier roman, *Une femme à la fenêtre*. On relève des similarités entre ces deux œuvres: l'action se déroule encore en Europe, et surtout au Canada, à Vancouver et à Montréal. Le texte est accompagné d'une *Table* qui se subdivise en six parties (*Prologue*, 9-15; *Philippe*, 17-87; *Le temps de cigales*, 91-145; *Adalie révée*, 147-188; *Chronique en noir et blanc*, 189-208; *Épilogue*, 209) et qui met en évidence la symétrie entre l'incipit et l'explicit, ainsi que le rôle des deux personnages principaux.

* Università di Udine.

Si Aurore est le personnage principal du premier roman, elle cède ici sa place à sa fille la plus jeune, Adalie, dont le prénom évoque par ses sonorités celui de l'héroïne de Chateaubriand, Atala, dont les aventures malheureuses se déroulent au Nouveau Monde et celui de l'héroïne de Racine, Athalie, emportée par un destin fatal. La famille est également constituée par le père, et par deux autres filles, Clélia et Julie. Après la mort du père, la famille décide de se transférer pour des raisons économiques à Montréal.

Dans *Les Nomades*, l'histoire d'une famille d'origine italienne partage le rôle principal avec une famille aristocratique anglaise d'origine normande; celle-ci est composée d'un jeune homme, Philippe, de sa mère, Élisabeth-Marie, de sa grand-mère, Clara et de son grand-père, Emmanuel. La disparition du père est entourée d'une aura de mystère et constitue un tabou par les deux femmes. Celles-ci choisissent de quitter l'Europe où elles ne se sentent plus en sécurité pour se transférer à Vancouver, la métropole canadienne la plus éloignée du Vieux Continent.

Au pied du Mont Royal, Adalie rencontre Philippe qui vient de quitter la Colombie britannique pour se rendre dans la métropole du Québec. Naît entre eux une épiphanie amoureuse qui est couronnée par leur mariage. Les difficultés qu'ils rencontrent dans leur union les poussent à se séparer, à reprendre leur vie errante dans l'anonymat de la métropole québécoise. À travers leurs vicissitudes, on entrevoit en filigrane une interrogation sur les problèmes de l'émigration et sur l'impact qu'ils causent chez les personnages.

Un destin d'errances

Dès ses plus tendres années, Philippe découvre l'existence dans la vie de sa famille d'une mise en scène continue, d'un «perpétuel théâtre» (23). La famille impose la loi du sang: «Cette famille n'admettait ni conflits ni déchirements, et surtout pas d'explications entre ses membres: le même sang coulait dans leurs veines, la fidélité allait de soi» (25). À son tour, Philippe comprend qu'il est indispensable de jouer un rôle dans la comédie familiale: «Il assistait à un théâtre sans affrontement, sans apogée, sans dénouement. Du théâtre néanmoins, Philippe n'en doutait pas. Il créerait lui aussi son personnage. Les silences lourds de sous-entendus, les froncements de sourcils, les petites bouderies qu'il cultivait n'en composaient qu'une esquisse grossière, le prélude à la vie» (25).

Et il est également convaincu qu'il est indispensable, en même temps, d'arracher les masques des autres acteurs, des autres membres de sa famille: «La componction qui réglait les rapports entre les siens et jugeait chez lui une nature expansive, portée à l'affection, se doublait à ses yeux d'un secret. Philippe

le concevait immense. Dévastateur. L'enfant grandissait ainsi dans des enceintes concentriques de murmures, de mondanités et d'hésitations affectives» (27).

S'il entrevoit les restes d'un illustre passé, il se heurte à la brume des propos qu'il essaie de saisir, ce qui provoque chez lui un authentique malaise. Agissant en despotisme, sa mère et sa grand-mère provoquent une souffrance continue chez lui:

Élisabeth-Marie et Clara emprisonnaient l'enfant dans un monde de vieilles dames; leurs simagrées lui pinçaient l'estomac et le faisaient haleter. Le matin, il avait d'inexplicables reniflements qui lui gâchaient même ces éclatants réveils par certains jours de juillet dont la chaude intensité, toute frémissante d'insectes et d'odeurs, contient à elle seule l'essence miraculeuse de l'enfance (29).

S'il souffre au sein de sa famille, Philippe reconnaît cependant ce qu'il lui doit:

Malgré l'irritation et les craintes, Philippe s'enorgueillissait de jouer, presque à son insu, un rôle dans les aventures palpitantes, rôle qui lui venait de par sa naissance; le drame, commencé bien avant son arrivée sur scène, se perpétuait en quelque sorte dans son intérêt. Sa famille lui léguait un destin d'errances dont il était déjà fier, et il serait emporté avec elle dans une solennelle dérive qui garantissait de la banalité (29).

S'il ne parvient pas à percer le mystère qui entoure la disparition de son père, Philippe saisit le mobile qui inspire la conduite de sa famille: «Philippe comprit très tôt qu'au commencement, à l'origine de toute chose, il y avait la peur. Avec les années, cette peur était devenue sa propre raison d'être et elle continuait d'exercer son empire, du simple fait qu'on évitait de la nommer» (31). À la peur du quotidien se surimpose chez Élisabeth-Marie et Clara la peur des grands remous, qu'elles s'efforcent d'endiguer en les canalisant dans les codes sociaux ou en les passant sous silence. Attitude que l'on retrouve également chez Philippe: «Chez lui, comme chez sa mère et sa grand-mère, le silence et les énigmes ne voilaient que des monstres imaginaires qui se seraient aussitôt évanouis si l'on avait laissé la lumière du jour pénétrer dans les coins sombres» (32). Enfant, il sollicite l'affection de sa mère qui se borne à lui accorder un enlacement furtif avant qu'il ne s'endorme, «la tendresse endolorie» (46), ce qui provoque une série de sentiments contradictoires au fond de lui-même; adolescent, il est profondément troublé au moment où sa mère le raccompagne au collège: «La caresse parfumée de sa joue, le frôlement d'une fourrure, ce rapprochement presque interdit lui chavirait le cœur, il ne savait pas pourquoi» (54). Mais il préfère ne pas se pencher sur sa souffrance intérieure, la bannit de sa pensée jusqu'aux prochaines retrouvailles: «Il n'avait jamais éprouvé la confiance que donne ce

réseau de fils, invisibles mais résistants, qui relie entre eux les êtres dont l'amour persiste par le cœur et la pensée, même si l'on doit souffrir un peu» (55). Il craint d'ouvrir son cœur, le fait par à-coups. Un jour, faisant siennes les suggestions d'une cartomancienne, il décide de quitter Vancouver pour prendre la route de Montréal: «Rompez les liens, ceux qui vous emprisonnent... Contemplez la souffrance au fond de votre cœur... Prenez garde, cette fois. Ne jouez pas avec le destin...» (87). Il quitte le monde à huis clos où il a survécu jusqu'à ce moment-là, rompt brutalement avec ses habitudes et ses affections, causant un émoi qui ébranle la maisonnée, la petite "cour" de Vancouver.

Adalie, quant à elle, naît dans une famille bourgeoise de la Carnia, dans les Alpes orientales de la province d'Udine, dans l'Italie du nord-est. Elle est accueillie comme un don du ciel par sa mère: «[Son anniversaire] C'était son jour à elle, le plus beau de l'année, et sa mère le fêtait comme si elle avait voulu rendre hommage à Adalie d'être venue, joyeuse petite fée, illuminer sa vie. Pour Aurore et l'enfant, ce jour renouvelait une naissance miraculeuse, et elles en célébraient ensemble l'alliance jamais démentie» (91). Est-ce le jour de la petite fille? Ou bien celui de sa mère heureuse de célébrer l'amour qu'elle a pour elle? Ou encore, celui de toutes les deux? Adalie parfois communique avec les pensées de sa mère et parfois elle ressent un écart entre elle et Aurore: «Aurore, elle, suggérait toujours autre chose ou autre part, par sa physionomie, une pause dans la conversation, des paupières trop longtemps baissées. Elle se dessinait comme sur l'arrière-plan d'une forêt, dans un enchevêtrement de latences et d'énigmes. Aurore avait son endroit et son envers» (101). La situation avec son père est beaucoup plus claire:

Mais le rituel qui déclenchait l'appel de son nom, Adalie, l'escalier dévalé, le saut dans les bras de l'ange qui la rattrapait de justesse, la bruyante embrassade, ce choc d'affection entre père et fille, toujours renouvelé avec un égal ravissement, c'était l'expression de leur amour. L'impétueuse rencontre dissipait le malaise et les réserves; rien entre les lignes, entre les mots, pas de creux à remplir (100).

Cette clarté entre le père et la fille s'accompagne d'une attention à tous les membres de sa famille, d'une ouverture au monde; et d'inviter ses filles à entreprendre des voyages imaginaires dans l'espace et dans le temps en les guidant dans le choix de leurs lectures: «Il les encourageait à découvrir les auteurs étrangers, ce qui devait favoriser la fertilisation de la pensée, et leur lisait à haute voix les chants de l'*Odyssée* et les humoristes anglais» (101). Sa disparition soudaine due à un mal incurable donne naissance à un «destin d'errances» (29) pour la famille, errances accompagnées d'une grande disponibilité envers autrui. La famille se fixe tout d'abord à Udine, puis pour des raisons économiques à Montréal. À peine est-elle arrivée au Québec qu'Aurore et ses filles commencent à se lier

d'amitié avec leur voisin (128); qu'Adalie trouve une âme jumelle en la personne de Liliane (135-136), qu'elle entend de nouveau le chant des cigales: «Un cri pénétrant, porteur de frénésies. Même ici, le chœur accomplissait son prodige» (131). Quant à Aurore, elle continue à s'adonner à la floriculture: «Aurore se plaisait à recréer dans sa cour les artifices paysagers des jardins d'Italie où l'art et la nature se mariaient dans la recherche des siècles superposés» (131), établissant ainsi un lien idéal entre sa terre d'origine et sa terre d'accueil et aussi d'exil. Aurore connaît un grand amour avec Sébastien, qu'interrompt la mort accidentelle de celui-ci; folle de douleur, elle met fin à ses jours en se noyant. S'interrogeant sur cette tragédie, Adalie y trouve un sens commun:

L'histoire d'Aurore et celle d'Adalie se touchaient enfin, pour se fondre l'une dans l'autre, toute distance abolie. L'enfant, comme sa mère, abordait des rivages inconnus; le chagrin d'Adalie et la douleur qui avait emporté Aurore procédaient d'un même souffle. Pays éternels, bonheurs simples, retrouvailles d'avant le dénouement, tout disparaissait avec Aurore, et Adalie s'engageait à son tour sur un chemin vers lequel convergeraient d'autres errances: un homme venu de loin l'attend, peut-être, la cherche au fond d'une salle comble (132).

Adalie connaît une série d'aventures se soldant par des échecs: «Aigres amours, latences, passions inachevées, douces-amères semées pour des héros venus d'ailleurs sur un chemin d'errance. Adalie et ses personnages se cherchaient un rôle, qu'on pourrait bien appeler leur destin, dans lequel ils se reconnaîtraient, un rôle à leur mesure, pour le bonheur ou la ruine» (145). Les deux sœurs d'Adalie reprennent leur vie d'errance, Clélia en épousant un chimiste anglais; Julie, un homme d'affaires de l'Arizona. Adalie partage avec elles une profonde nostalgie pour leur passé familial, leur terre natale, et parfois un sentiment d'exil:

Le salon n'avait pas tellement changé depuis le temps d'Aurore; les tableaux apportés d'Italie étaient accrochés à la même place et s'ouvraient sur les champs d'automne parcourus de rafales de vent sous les ciels chargés d'orage. Deux portraits de famille surveillaient les allées et venues dans le couloir, le père d'Adalie en demi-profil et la belle tante dont le regard vague pointait sous l'ailé d'un grand chapeau noir. Ces toiles avaient fixé dans la mémoire collective une image austère du pays, comme si Aurore avait choisi de n'emporter que le reflet de ce jour de novembre où elle avait quitté l'Italie et qu'elle eût enfermé dans ces ornements l'essence de sa vie intérieure. Les bavardages des trois sœurs s'épuisèrent dans le souvenir (186).

Rencontres et éloignements, ou deux êtres qui se cherchent

Et leurs yeux se rencontrèrent... Si la vie de Philippe et celle d'Adalie constituent une errance entre l'Europe et le Nouveau Monde, elle constitue également une errance dans leurs sentiments. Philippe et Adalie se rencontrent pour la pre-

mière fois à la gare de Montréal: «Elle le regarde fixement; elle voudrait lui parler, lui dire n'importe quoi, pour qu'il s'arrête; elle ne dispose que d'un précieux instant. Il se demande ce qu'elle fait là, ou qui elle attend» (140). Apparemment, cette rencontre ne semble pas laisser de traces dans la mémoire des deux jeunes gens. À Vancouver, quelques années après, une cartomancienne prédit ceci à Philippe:

C'est au fond d'une salle, se détachant sur une foule de visages, que vous l'apercevrez. Prenez garde, cette fois. Ne jouez pas avec le destin. Personne ne le fait impunément. Vous êtes élu, Philippe, mais vous risquez de tout perdre. Prenez garde. Elle retourna Junon, Déesse féconde, puis le Soleil en face; au centre apparut le Pendu. Le sacrifice devra être consommé pour que s'accomplisse la mutation. Sachez choisir l'offrande; rompez les liens, ceux qui vous emprisonnent. Contemplez la souffrance au fond de votre cœur; elle n'est nulle part ailleurs (14).

Quant à Adalie, nous savons qu'elle emprunte un itinéraire où elle pense rencontrer un homme venu de loin qui l'attend qui, peut-être, la cherche du regard au fond d'une salle comble (133). Les deux jeunes gens se rencontrent à Montréal: «C'est à la conférence du docteur Bernstein que Philippe vit Adalie pour la première fois et qu'il crut reconnaître en elle un être familier. [...] Planté devant la porte, il l'attendit, pour l'empêcher de s'enfuir et de disparaître à jamais, emportant dans sa fuite son visage désormais nécessaire» (163).

Il nous semble que nous sommes en présence du phénomène de la cristallisation dont parle Stendhal dans *De l'Amour*: Philippe a été frappé par la présence d'Adalie à la gare de Montréal, sans qu'il s'en rende compte; l'image de la jeune fille s'est gravée dans son esprit, et, au fil des jours, elle lui est devenue familière¹.

Dès ses premiers instants, la nouvelle rencontre entre Philippe et Adalie révèle un jeune en proie à la timidité, en difficulté face à la jeune fille: «Voulez-vous dîner avec moi, mademoiselle? Cette grande brune à l'air mélancolique l'intimidait; en sa présence, Philippe forçait les belles manières et châtiait son langage. [...] Il s'empêtrait dans son charme» (150). Le jeune lord puise dans ses ressources verbales pour attirer l'attention de la jeune fille: «Le flot de paroles reprit de plus belle. Philippe parla de ses lectures, de cinéma, de sa famille, une famille bien bizarre, de sa colère et du théâtre qu'il adorait. Pour éblouir Adalie, qui écoutait à peine» (150). Bric-à-brac où l'on relève l'importance accordée à la famille et à ses caractéristiques, ainsi qu'au théâtre; bric-à-brac qui suscite

¹ Il faut ajouter qu'un autre élément de la présence stendhalienne dans ce roman est le prénom de Clélia, qui renvoie à l'héroïne de *La Chartreuse de Parme*.

l'intérêt d'Adalie par son foisonnement, la ramène à sa profession de médecin d'hôpital, à son travail de diagnostiqueur. Les deux jeunes gens décident de prendre un café ensemble:

Ils étaient l'un en face de l'autre, Philippe avec sa blessure d'enfant, Adalie avec son trou d'ombre; lui, avec ses exigences et ses conditions, comme si on lui devait après tant de trahisons, un amour sans faille; elle, avec son fardeau d'exils, la certitude de s'être égarée en cours de route et celle, plus singulière encore, qu'elle serait cet amour sans faille. Une halte à la rencontre de deux vies, une trêve à un carrefour accueillant, sans mise en scène, moment au cours duquel Philippe et Adalie entrèrent dans leur temps à eux et non plus celui des autres, fatalement et sans retour (152).

Notons la présence de l'adverbe "fatalement". Adalie se trouve dans la double position d'amoureuse et de psychiatre avec Philippe; lui dans celle d'amoureux et de patient avec Adalie. Il faut ajouter que celle-ci éprouve le besoin de changer de rôle et d'explorer «les écorchures de sa propre psyché dans le bureau du docteur Trevord qui lui témoignait la bonhomie d'un père de famille un peu pressé» (159). Le couple d'amoureux ressent le besoin d'échanger leurs points de vue: «affamés et fébriles, ils passaient la nuit dans l'agitation et l'excès, l'impatience de tout dire, de tout expliquer, parce que le lendemain il fallait toujours se quitter et se remettre à la tâche» (164). Pour la première fois, Philippe s'ouvre à Adalie; échange verbal qui s'interrompt parfois soudainement:

Et puis, pour un rien, le regard de Philippe se glaçait. Adalie avait à son insu prononcé des mots interdits, dont elle n'avait pas encore appris à se méfier, car pour elle les mots restaient vrais, et justes, et innocents du mal que leur associaient les hommes. Ces mots soulevaient les passions d'une autre époque et elles déferlaient sur Adalie. Philippe se raidissait dans un réflexe de défense (168).

Ces mots suscitent l'angoisse chez Adalie et réveillent chez Philippe sa souffrance, sa «blessure d'enfant» (152), le souvenir de la tyrannie qu'exerçaient sur lui sa mère et sa grand-mère; il se souvient de leurs paroles: «Ne t'inquiète pas, nous te guiderons, nous te soutiendrons. À condition que tu ne nous trahisses jamais et que tu ne révèles pas nos secrets. Nous sommes là» (169). Philippe et Adalie décident de se marier; mais la distance entre eux demeure:

Philippe pénétra dans le domaine du mariage comme en terre étrangère, car à ses yeux il appartenait aux femmes et elles seules en imposaient la règle du jeu. Adalie insista pour que le mariage fût une exploration à deux; la résistance s'organisa. Autour d'elle s'élevait de jour en jour un mur d'habiles chantages. Parce qu'elle aimait Philippe, Adalie eut peur de lui déplaire. Sa spontanéité se tarit. Elle renonça à ses besoins, qu'il qualifiait d'exigences, et se proposa de multiplier les preuves de son attachement. Mais plus elle offrait son indulgence devant les

oublis, son soutien et son travail comme d'innocentes victimes, et plus l'insatiable écartait d'elle son visage (191).

S'élève entre eux un mur insurmontable: «Philippe se taisait et Adalie survolait son trou d'ombre» (193). Tirailé par la violence qui l'oppose à sa famille d'origine ainsi que par celle qu'il ressent en face d'Adalie, il décide de se séparer de «l'étrangère» (182), de la sacrifier sur l'autel familial, avant de se réconcilier avec sa mère; celle-ci quitte à son tour Vancouver pour se rapprocher de lui. Dans l'épilogue, Philippe prend la parole pour dresser le bilan de cette phase de son existence, et laisse entrevoir la tristesse que lui cause le départ d'Adalie:

Ma vie afflua de toutes parts; latences de jeunesse, d'amour, de blessures aussi, qu'elles seules avaient révélées en moi, par lâcheté ou entêtement; et puis la conscience obscure d'une perte, pour avoir détourné les yeux d'une clarté difficile à souvenir, car aux côtés d'Adalie il fallait se départir des masques et accepter que la vie vous dérouté. [...] Je n'ai jamais revu Adalie, mais je sais qu'elle respire avec moi dans la ville (211).

On entrevoit ici la catharsis tragique, l'oscillation entre le "compris" et l'"éprouvé", pour reprendre les termes de Dominique Barrucand.

Un univers tragique

Théâtre / Roman. Ce roman révèle la présence du théâtre par maints aspects. À commencer par son langage. On relève par exemple dix-sept occurrences pour le terme "théâtre", auxquelles il faut ajouter celles de "masques", "chimères", "scène", "mises en scène", "spectacle", "comédie", "tragédie", "drame", "comédien", "personnage", "rôle", etc. On note ensuite la présence de séquences ayant pour objet des représentations théâtrales. C'est le jour de l'anniversaire d'Adalie où elle va assister à la représentation du *Barbier de Séville* de Rossini au *Her Majesty's Theatre* (93). C'est le jour où Adalie monte un spectacle à Udine, épisode marqué par l'apparition involontaire et à plusieurs reprises de celui qui était chargé du lever de rideau, par l'irruption du théâtre au sein du théâtre: «Le grand écervelé finissait par accourir et son apparition déclenchait un tonnerre d'applaudissements. Une fois de plus, la vie se transmuait en théâtre, et toujours quand on s'y attendait le moins» (121). Il faut ajouter également le prestige dont jouit la culture classique dans la famille d'Adalie où on lit par exemple l'*Odyssée*, comme dans celle de Philippe, ce qui explique par exemple la décision de la famille de Philippe de l'orienter vers les études classiques: «Une éducation classique dans la langue de Racine viendrait couronner son allure très *british* dont s'enorgueillissait la famille» (49), faire de lui «un héritier des mythologies» (191). Éducation que l'on décèle dans le langage

de Philippe: «Cette femme prétendait l'aimer, mais ne lui tendait-elle un filet de bonnes œuvres qu'il aurait à payer un jour?» (192). Et plus loin, on relève:

Il erre maintenant dans un labyrinthe de complots redoutés et de jeux de pouvoir. Philippe doit le ramener au soleil. Dans les méandres de la mémoire passent et repassent les deux femmes dont le regard traverse Philippe comme s'il était invisible. Adalie lui tend le fil, promet d'attendre à la sortie. Mais le héros n'entend déjà plus et, tournant le dos à celle qui lui renvoie son image reniée, il s'égaré dans sa fuite, poussant toujours plus loin (198).

On reconnaît ici les réminiscences de la mythologie grecque: Ariane et son fil, le labyrinthe, Thésée. Le final des *Nomades* ressuscite le souvenir de *Bérénice* de Racine, et celui de *De Vita XII Caesarum* de Suétone: «Dimisit, invitus, invitam» (Livre 11, paragraphe 7). Partout le même lot de souffrances, la même tristesse, qui échoient aux deux amoureux, à la différence que chez Suétone c'est l'amoureux, Titus, qui essaie de se faire comprendre, et l'amoureuse, Bérénice, qui ne veut pas comprendre. On pense encore à une autre tragédie racinienne, *Athalie*: la cruauté de cette héroïne réapparaît chez Philippe: «Le petit gentleman aux belles manières maniait la cruauté avec instinct et délicatesse» (37); son angoisse chez Adalie, soudain éloignée par Philippe:

[Philippe:] – J'aimerais rester seul. Il vaut mieux que tu partes. [Adalie:] – Mais, qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce que je t'ai fait? [Philippe:] – Rien. J'ai juste envie d'être seul. [Adalie:] – Je te téléphonerai plus tard? «[Philippe:] – Non, je t'appellerai, moi. Adalie savait bien ce que cela voulait dire. Il ne rappellerait pas pendant des jours (168).

Hic et nunc. Dans *Les Nomades*, la vie cède souvent sa place au théâtre:

Dans la maison de Philippe se déroulait un perpétuel théâtre; la vie y étouffait, se décomposait petit à petit. Le monde courait à sa ruine, il va sans dire, mais chez lui, tout allait pour le mieux; [...] Aux dangers d'une société hostile, on opposait un front commun et on se rassurait mutuellement de sa propre sécurité, les propos de l'un étayant la position de l'autre, la plus imperceptible divergence d'opinion laissait planer le malaise; le désaccord sans ambages aurait semé l'émoi; le mécontentement était impensable, les reproches, inadmissibles (23).

La situation ne change guère après la rencontre entre Philippe et Adalie: «Là, il redevenait le personnage d'autrefois: le théâtre familial reprenait le dessus, comme si un invisible metteur en scène orchestrait ses actions et lui soufflait les répliques oubliées, mais encore vivantes» (173).

On retrouve ici des éléments de la tragédie: la présence d'un interdit d'origine aristocratique: l'image de la famille doit demeurer intouchable; la violation de celui-ci par Philippe qui se révolte contre sa famille; rompt avec elle; épouse une roturière, de surcroît étrangère; la punition de Philippe qui

se laisse envoûter par le chant des sirènes familiales, leur sacrifie son amour pour Adalie, et renoue avec sa mère. Philippe est élevé dans un milieu où règne la dissimulation, le “cant”, le silence, la peur: «La famille de Philippe, elle, réservait le rire aux conciliabules secrets, dont l’enfant était exclu, ceux qui se déroulaient la nuit, à huis clos, dans la chambre de sa grand-mère ou en plein jour, en aparté, aux dépens des autres» (45). Relevons au passage le terme “huis clos”. Philippe entreprend l’exploration des origines familiales, du «labyrinthe ancestral, décidé plus que jamais à débusquer le monstre qui s’y cachait» (30), à percer en particulier le mystère qui entoure la mort de son père:

Philippe abattrait les murs du silence, forcerait les mots, au besoin les inventerait; aux mensonges et aux tentatives d’étouffement, il s’opposerait en grand Inquisiteur pour faire éclater la vérité. Laquelle, il ne savait pas au juste. Une chose était certaine: il remplirait l’univers de questions et de bavardages, et de sa bouche coulerait un flot ininterrompu de paroles. – Est-ce que papa a bien souffert avant de mourir? Philippe vrillait du regard le visage de sa mère tandis que sa voix flûtée déroulait la petite phrase dont chaque mot resta en suspens dans le silence consterné. Avec une feinte délicatesse, il s’attaquait à l’épineux sujet. Tais-toi! Tu es odieux! (35).

Si Philippe décoche des flèches contre sa mère, celle-ci le blesse par son manque d’attention: «[Élisabeth-Marie] éteignait avant qu’il eût trouvé les mots pour s’épancher, et il avait l’impression qu’il tardait à sa mère de le plonger dans le noir» (46). Naît le projet de rompre ses liens avec sa famille: «Une seule chose comptait: partir, le plus loin possible, quitter la prison familiale, même s’il devait vivre dans la pauvreté et l’incertitude; partir, faire, mille projets insensés, ne plus étouffer» (85). Il ira à Montréal, où viendra bien des années après le rejoindre sa mère, ce qui équivaut pour eux à un retour à la case départ:

Philippe défit sa cravate, l’air lui manquait. Aucun bruit de l’extérieur ne franchissait les murs du salon et la conversation s’amortissait dans l’épaisseur des tapis. As-tu des nouvelles d’Adalie? C’est à cela qu’aboutissait cette quête merveilleuse qu’il avait entreprise en héros frondeur. Le poids de l’héritage aurait eu raison de lui aussi; il s’accomplissait en sa personne, non pour l’enrichir, mais pour l’effacer, l’abîmer à son tour dans le secret ou l’oubli. Il n’y aurait pas de suite. Philippe ne laisserait derrière lui ni semence, ni souvenirs, ni tendresses meurtries. Seulement le silence, la mémoire étouffée à jamais (208).

Un destin – mot qui apparaît neuf fois dans le roman – un destin cruel s’est abattu sur Élisabeth-Marie et sur Philippe qui ne revoient plus l’être aimé. Ce destin confère au jeune lord, comme à son grand père, «un air de héros tragique égaré en plein modernisme» (38). Philippe et Adalie ne

peuvent construire leur vie future sans que n'intervienne Élisabeth-Marie. La première fois, c'est lorsque Philippe lui annonce son mariage: «La réplique arriva enfin d'outre-plaine: – Mais tu ne vas pas tout de même épouser une Italienne?» (179). En compagnie de Clara, elle essaie de dissuader Philippe d'épouser Adalie: «Supplications, larmes, arguments ne servirent à rien. Philippe fut inébranlable» (180). Comme nous le savons, l'influence qu'elle ne cesse d'exercer sur son fils provoquera la fin de la vie conjugale de ce dernier. Lorsque Philippe et Adalie essaient d'accepter leur situation, ils deviennent des antagonistes; on pense au songe d'Adalie aux prises avec son mari: «Ce soir, Adalie se sentait vivre au rythme des sphères, en désaccord avec l'instant précis où tout s'achevait, banalement à coups d'évidences. Philippe érigerait leur séparation en acte sensé, mais Adalie n'entrerait pas dans son jeu» (203). On peut affirmer à propos du roman de Bianca Zagolin ce qu'on a dit de *Huis-clos* de Sartre où on retrouve

un mécanisme rigoureux, car fondé sur le triangle que forment les personnages, incapables de nouer à deux une relation authentique, une réciprocité que ne détruit pas la présence du troisième, autant que de ne pas se poser en antagonistes dès qu'ils essaient d'accepter leur situation. Elle illustre la lutte fondamentale entre les consciences, qui intervient dès que disparaissent les faux-fuyants de la vie sociale et les artifices de la mauvaise foi (*Dictionnaire*: 622).

Et *last but not least*, renversement du complexe d'Œdipe où le fils recherche le père porté disparu, et essaie en vain d'échapper aux filets de sa mère, *Les Nomades* constitue-t-il une manifestation du tragique moderne?

Bibliographie citée

- Barrucand, Dominique, *Histoire de l'hypnose en France*, Paris, PUF, 1967.
Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, III, *Fa-Jo*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1968.
 Racine, Jean, *Bérénice*, éd. Georges Forestier, Paris, Le livre de Poche, 1987.
 Stendhal, *De l'amour*, éd. Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
 ———, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1972.
 Suétone, *De vita XII Caesarum (Titus)*, Venise, Battista Torti, 1490.
 Zagolin, Bianca, *Une femme à la fenêtre*, Paris, Robert Laffont, 1988.
 ———, *Les Nomades*, Montréal, l'Hexagone, 2001.

THE 19TH-CENTURY CANADIAN SETTLERS' EXPERIENCE AS MYTH OF THE PROMISED LAND

Monica Stellan*

Recent studies on cultural memory acknowledge the influence the past holds on the present. One text that lends itself to discussing both Canadian and Italian cultural memories is *Emigranti: Quattro anni al Canada*. It combines representations of myths present both in Canadian and Italian culture in the 19th century, especially that of the Promised Land.

L'esperienza dei coloni canadesi nel XIX secolo quale mito della terra promessa.

Studi recenti sulla memoria culturale riconoscono l'influsso che il passato ha sul presente. Un testo che si offre a una discussione della memoria culturale sia canadese che italiana è *Emigranti: Quattro anni al Canada*. Sono presenti alcuni miti distinguibili sia nella cultura canadese che italiana, come quello della terra promessa.

Canadian, British and Italian cultural memories

Recent studies on Canadian literature have focused on cultural memory, acknowledging the ongoing influence the past holds on the present, both consciously and unconsciously (Sugars). According to Assman, Western societies are immersed in a "culture of memory" (Erll 33). «The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images and rituals specific to each society in each epoch whose 'cultivation' serves to stabilize and convey that society's self-image» (132). Written texts in particular are of great significance in comprehending how the cultural past informs the present.

A written text that offers itself to a study in cultural memory is *Emigranti: Quattro Anni al Canada*. It is a personal memoir that was first serialized in an Italian journal for young readers in 1896. That same year the *Rivista per le Signorine* published it again as a single volume, which was updated in a new edition in 1907. The author of the memoir, Anna Maria Moroni Parken, was a British native who, after spending her youth in England, moved to Mi-

* Wilfrid Laurier University.

lan, Italy, in the 1870s. She lived there for the rest of her life with her Italian family, except for a few years spent in Canada in the 1880s. Her account presented her experience as a settler in the Muskoka region to a readership not well acquainted with Canada's colonization or immigrant experience. *Emigranti* could be considered a transcultural text, written in Italian for an Italian readership but Anglo-Canadian in content. The account conveys a description of the Canadian past, adding another piece to the mosaic of its cultural memory.

Many were the journals, quarterlies, monthlies, bi-weeklies and weeklies, published in Italy at the time, especially those for women and children. After the creation of the nation-state in 1861, politicians, intellectuals and activists felt the responsibility of assisting novel Italians in becoming active participants in the life of their new homeland, while aiding in the creation of a school system to reduce high levels of illiteracy and promoting the participation of women in society. In this cultural context Moroni Parken's memoir was presented as the example of a woman, daughter, wife and mother who, thanks to her strength and determination, fought against circumstances she was totally unprepared for (Stellin).

As a text that presented a first-hand account of life experiences and adventures in a far-away country, in Italy its appreciation was influenced by the literary trends and taste of the readers of the time. Although based on real-life events, they saw a brave and resolute woman fighting for her family, a heroine who faced battles for survival which reminded the readers of those in adventure and youth literature, where a hero would face great ordeals. Adventure novels had become quite popular in Italy after the 18th century. Usually, the plot presented a situation of relative stability being disrupted by unexpected events. The protagonist would be put to the test and overcome a series of ordeals, most importantly within himself/herself; the happy ending would confirm both the success of the endeavour as well as the moral and spiritual growth of the main character¹.

Moroni Parken's text can be considered also in the context of the Italian literature of migration to Canada, which is for the most part autobiographical; it is based on the memory of the authors' migratory experience and conveys an inner change and transformation, the impact that experience brought about in their authors' lives and ways of being. These works show how multifaceted but

¹ Although shunned by the critics, at the time one of the most popular Italian authors of the genre was Emilio Salgari, who wrote adventure novels depicting both heroes and heroines in remote and exotic lands, including the American Far West. His works remained widely popular also during Fascism, even though they conveyed an anti-colonialist stance.

always intense the psychological or emotional consequences of their encounter with the unknown could be (Stellin).

Emigranti

Emigranti is an account which the author wrote a few years after going back to Italy, basing her narration on her memories of the journey and experiences in the wilderness. It was published in Italy, with the intent of making her adventures known in the Italian language to an Italian readership. She presented herself as a member of an Italian family, with Italian children and friends and states it clearly: «Benché inglese di nascita, sono moglie e madre di italiani ...» (76)².

Nonetheless, her account reflects in its content, ways and cultural traits the experience of British immigrants (in particular English and Irish) to Canada in the second half of the 19th century, rather than being representative of the Italian immigrant experience of that time. If there were other Italian immigrants in the area at the time of her stay, she does not say. The majority of Italian immigrants in that period were single men, coming to this land mainly as sojourners; women were very few, as were the families accompanying them. Italian men came mainly to work as labourers in construction projects such as the Canadian Pacific Railway. Italian navvies were employed in a local project, the Northern and Pacific Junction Railway line around 1885-1886³. However, her account narrates the experiences of an Anglo-Italian immigrant family (and Canadian settlers) in a period particularly significant in Canadian history. It also contributes to the enrichment of that collective imagery and cultural memory relevant for today's Canadians in representing their past.

Her stay in the Muskoka region took place approximately between 1881 and 1885⁴. According to her account, their decision to emigrate was determined by her

² As was customary at the time, she published her memoir under a more Italianized version of her name (Moroni Parken).

³ «A great many of the navvies are Italians. Although not as strong as Canadians they are steady and do good work. They lived exclusively on bread. Every month regularly they send their earnings home to Italy, a New York banker of their own nationality acting as their agent. They do this because, like the Chinese, they intend to return to their sunny clime as soon as they become rich enough to purchase a few acres of land upon which to live there» (*American Contract Journal*).

⁴ In the final paragraph of the last chapter entitled "Alcuni anni dopo," which seems to have been added to the second edition to inform the reader on what happened to some members of her family over the years, she asserts that her son Warwick was twenty-two years old (at the time of the preparation of the second edition in 1907). According to her story, her son was still an infant when they finally returned to Italy.

husband's poor health together with an unfortunate financial setback; also, her own family, father, mother and brother, had already moved to Muskoka from England. She would live in the wilderness for four years, adapting to the settlers' life with remarkable strength. However, after some time the situation became arduous to manage, because of her husband's continuing illness, the separation from her brother and parents who moved to Florida and a large family to take care of. Thanks to the solidarity of other settlers they were able to survive and returned to Italy⁵.

The preoccupation and awareness of the risks involved were inevitable emotions in her immigrant experience which never subdued her will to succeed in starting a new and challenging life. Especially when describing her first stay in Muskoka, her hopeful attitude reaches moments of sincere enthusiasm for that new life:

Quando arrivammo finalmente alla capanna, lasciammo cadere le braccia indolenzite e alzammo la testa ad ammirare il paesaggio intorno. Non eravamo scoraggiati: sembrava che le difficoltà accrescessero in noi il desiderio di lavorare per vincerle e che l'aria stessa fosse esilarante. La vita che ci aspettava era così nuova, così diversa da tutte le nostre abitudini, che il lavoro stesso ci pareva un divertimento (33).

For her, Canada is not a hostile land. Thanks also to the presence of her parents and brother she can live the gradual process of adaptation to a life radically different from her Italian one as *a return home*: «Ci allontanavamo sempre più dalla civiltà, ma ci avvicinavamo ai nostri cari che ci aspettavano. Era un conforto per me il pensare: 'Anch'essi hanno superato queste difficoltà, anch'essi sono passati di qui» (13).

Overall her life in the Canadian wilderness is depicted as a positive experience, which even in moments of despair has something to teach her and her family. Later, at the end of her sojourn, just before leaving Canada, she writes:

Io mi preparavo col pensiero all'ardua lotta che mi aspettava nell'avvenire; agli altri, quegli anni di Canada sembravano perduti, ma io sentivo in me che avevano fruttato: l'avversità e il duro lavoro ci avevano temprato l'animo e Iddio ci aveva dato numerose prove della sua bontà onnipotente là ove non pareva possibile sperare aiuto (135).

In her representation of how she began a rural life based on manual work in the woods, without the commodities or services of an urban setting, she is to be admired for her pragmatism and realism, and for her strong personality.

⁵ The fact that Moroni Parken had to abandon her farm was undeniably caused by her personal situation of not being able to cope with such an environment. But, due to its poor farming conditions, Muskoka overall had a high percentage of abandoned farms over the years (Wodlinger 6).

Moroni Parken's story effectively portrays the combination of elements deriving from different cultures, periods and places, from her childhood in England, her married life in Italy and her settler life in Muskoka. Canada, in effect, becomes the utopian place, a promised land where all the different cultural characteristics of her identity could coexist without fearing any loss; rather they merge into a challenging but rewarding experience.

Many parts in her narration seem to want to demonstrate how early colonists in Muskoka did, in fact, show those qualities of remarkable resilience and spirit of adaptation to the most primitive and harsh conditions of life in the still unexplored forests. She herself gives the impression of being a very determined woman who practically leads her family in this amazing adventure. The other pioneers are always presented in a positive light, strong men and women who brought not only their hard work to this uncouth land, but also a sense of dignity and civilization. In narrating her arrival in Bracebridge, she gives her first description of the sturdy colonists:

Eravamo a Bracebridge, città fabbricata sulla collina, colle case di legno tutte eguali, messe in fila alla medesima distanza l'una dall'altra, lungo una strada, come giocattoli di bambini. Qualche pino qua e là non ancora atterrato faceva capire che anche lì qualche anno prima non c'erano che foreste. Uomini alti e tarchiati, con lunghe barbe, in camicie di flanella e capelloni di paglia, stavano sugli usci fumando, e riposando evidentemente dalle dure fatiche della giornata. Bambini ce n'era dappertutto, sulle soglie, nel mezzo della strada; tutti con un'aria dignitosa e di *self-reliance*, ovvero di fiducia in sé, effetto della loro educazione libera e forte (12).

Here we can appreciate not only her ability to describe pleasantly the scene in an effective visual manner, but also her admiration and esteem for these pioneers, feelings that constantly permeate her recounting. Similarly, describing English immigrants, she writes:

Nelle isolate radure ogni famiglia eleva la sua casa, taglia la legna, fa ogni lavoro manuale; giovinetti e fanciulle che hanno compiti sull'antico continente i loro studi superiori, si sentono felici di esplicare così nuove facoltà che ignoravano; e nessuno di essi pensa che la coltura intellettuale sia sciupata, perché sentono che devono ad essa l'intimo piacere che dà loro quella nuova vita, il poter trovare in essa tanta poesia, tanta grandiosità, tanta pace (19).

A rewarding experience in the Canadian wilderness

According to Moroni Parken, not only are these immigrant families able to make good use of their formal education in the backwoods; they are also able to appreciate this new experience as a deeply enriching one, marrying their formal knowledge to the more practical one acquired in the wilderness. Several

times she points out how these settlers were educated and always took care of their cultural interests even in those primitive lands. They always tried to have something to read or study, either a book or verses by Latin poets or English authors such as Scott or Tennyson (31). When they had a chance, concerts were organized where the author herself sang. They tried to make a socializing event out of any occasion of collaboration and solidarity among them, organizing bees and work-parties, but also house-warming balls and surprise parties⁶.

Verso le cinque di uno splendido mattino arrivarono dal lago parecchie barche cariche di giovani armati di falci, allegri come se andassero a una festa e non a un lavoro faticoso. Dopo i saluti gentili e cordiali, lo scambio gradito di qualche libro e di notizie dei vicini, si misero all'opera, e non vi so dire che spettacolo allegro e confortante fosse quello per me! Tutti in fila nel prato, colle braccia che si muovevano in tempo regolare, colle falci che luccicavano al sole... l'erba pareva cadere per incanto, quasi fosse opera di un mago. Alle otto scesero dalla collina per la colazione, che si può immaginare quanto riuscisse gaia. In Europa non si può farsi un'idea di queste riunioni di lavoranti che maneggiano la falce col volto intelligente e gli occhi aperti, pieni di luce: di queste colazioni di giovani robusti che non bevono vino né liquori di sorta: di questi agricoltori che citano versi latini e conoscono tutti i poeti. E appunto la loro coltura e la loro educazione che fa loro sembrare un passatempo il lavoro, e non dà a un lavoro manuale idea di avvilimento. Questa giornata di falciatura pareva per essi un divertimento come fosse una partita a *lawn-tennis*. Qui sta la superiorità dell'inglese sopra tutti i coloni delle altre nazioni (104-105).

In remembering this particular episode, Moroni Parken conveys her gratitude for the help she received from these young colonists, but what surprises her modern reader the most are the style and images she adopts in describing this scene. Overall in her narration one can appreciate her narrative skills, her ability to depict simply and effectively the character of landscapes and people according to the literary taste of her time. She wrote an account that presents her life in Muskoka with clarity and adherence both to facts and feelings. But in describing the settlers, the wilderness becomes more and more a bucolic countryside, a promised land where the harshness of the rural world is mitigated by the positive and civilized spirit of these young English immigrants, who thus show their superiority. They represent in her opinion the quintessence of the good colonist, physically and psychologically strong, well-educated and capable in agriculture, morally sound, civilized and amiable.

Apart from the moments in her story when serious situations caused by the harsh weather conditions (such as lack of food supplies and wood for heating) are described, the realism of her recounting is too often lessened by an ideal-

⁶ Moroni Parken, 31, 65, 66-68, 74-77, 124, 134.

istic tone that, even if well expressed and somewhat acceptable, nevertheless makes her representation become almost a mythologization of the immigrant experience. However, Muskoka does not always turn into an Eden: in order for that idealization to become complete, the wilderness would have had to be represented as a world where hardships and adversities did not exist, or could all be overcome by those courageous pioneers.

Instead, her experience shows us how difficult it was to find a way of surviving even in that idyllic, and yet rough, world. The softened realism with which she describes those hardships is nevertheless successful in conveying the brutality of the environment, the rudeness of a pioneering life in those immense forests:

Dopo il nostro ritorno a casa cadde la neve per più di una settimana, con tale insistenza da coprire il ghiaccio all'altezza di un metro e bloccarci in casa separandoci da tutti per più di un mese. Io pensavo a mia madre, a mio padre, a mio fratello come se un oceano fosse tra noi: sapevo che malgrado la pena di saperci così chiusi nel nostro guscio, mezzo seppelliti nella neve, malgrado il desiderio ardente di venire a noi, non l'avrebbero potuto, e il mio spirito andava a loro e mi pareva in certi momenti che si scontrasse nell'aria gelida con quelli di loro, al di sopra di tutto quel candore, nel silenzio solenne della natura addormentata... Non ci mancava il nutrimento, ma si avvicinava il momento che non avremmo più avuto fuoco. Mio marito si era di nuovo ammalato e io vedevo con spavento diminuire la provvista della legna. Tentai più volte di andar nel bosco a tagliarne, ma la neve era così alta che dopo mezz'ora di faticoso lavoro per farmi una strada m'accorgevo di essere ancora lontana dal bosco (77-78).

This was the reality of the immigrant experience in the Canadian wilderness, an environment that could turn from being peaceful and idyllic into a threatening and frightening one.

However, Moroni Parken never describes nature as an evil force, but always as the edifying expression of God. Whatever the situation or weather, that beautiful natural environment has the effect of invigorating her both physically and psychologically, purifying her from any kind of contemptible feelings:

La vita faticosa in mezzo alla natura, in quell'aria sottile ed esilarante mi faceva l'effetto che non lasciasse stagnare le idee, e in certi momenti mi sembrava d'essere sotto l'influenza di uno stimolante.

Tutte le piccolezze, i rancori, i bassi sentimenti dell'uomo non avevano occasione di manifestarsi. Ove tutti sono uguali non c'è ragione di invidie, né di ambizioni; ove tutti hanno bisogno l'uno dell'altro non esiste che benevolenza e affezione, come tra membri di una sola famiglia. Le nostre più forti commozioni erano prodotte da fenomeni naturali, guidati dalla mano misteriosa di Dio, e ci tenevano come l'anima continuamente in alto; tutto intorno a noi, dal maestoso pino che contava secoli di vita, fino all'umile gramigna che nasceva spontaneamente dalle ceneri delle foreste arse, tutto ci parlava di lui. Non avevamo chiesa, ma tutto era tempio; non c'erano sermoni, ma ogni cosa intorno a noi ci insegnava ad amar Dio (30).

To illustrate how this immigrant experience in the wilderness was enriching and fulfilling, she impressively portrays the natural landscape that surrounded her as a creation of the Lord, where life regains its true fundamental meaning and human beings return to a form of pure communal existence, free from the corruptions of the more developed European society. The Canadian wilderness has a revitalizing effect on her and nature is as uplifting as it is powerful in creating a sense of intimacy with God in such silence and solitude.

A strong sense of solidarity and mutual assistance permeates her description of these settlers' life, but her egalitarianism is embedded in religious beliefs, besides immediate necessity. When it comes to foreseeing the evolution of that simple society, her awareness of social and economic distinctions again finds expression:

Ognuno lavora la propria terra e perciò non vi sono invidie né ambizioni, almeno nel presente. Verrà un giorno in cui i più laboriosi ed economi emergeranno e le differenze di condizione si accentueranno anche laggiù. Anche là forse spunteranno quegli odi contro i fortunati che turbano la società del vecchio continente. Ma sono essi giusti? Chi ha conquistato una fortuna deve forse rinunciarvi a pro di sconosciuti? Il trasmettere le proprie sostanze ai discendenti non è forse un dovere? Noi che ereditiamo dai nostri avi i loro difetti fisici e morali, non avremmo il diritto di ereditare anche la loro fortuna, che è quasi sempre il frutto di fatiche, di privazioni, o di virtù? Salvo casi eccezionali, la fortuna dunque è un diritto, e il chiamare ingiustizia che uno possieda più di un altro è un'assurdità (19-20).

These comments seem to pertain more to her social experience in Europe rather than in the New World and indicate how the recollection of her immigrant experience in Canada is influenced, with the passing of time, by a re-acquired Old World perspective upon re-emigrating, questioning contradictorily those same values she intends to praise. Her egalitarian vision is dissolved by her defence of what she considers necessary class distinctions and privileges, but she still appreciates that moment of utopia for the time it could last and the good it could provide.

If Moroni Parken envisions nature as a creation of God, her life in the wilderness also generates a sense of solitude and isolation: «Per molto tempo non potei vincere una certa paurosa sensazione d'isolamento che mi prendeva di notte. Se la Baby piangeva mi pareva che la sua voce dovesse risvegliare e attirare intorno a noi le bestie feroci della foresta...» (35). This motif of fearful isolation and survival is quite common in Canadian literature, influenced as it is by the peculiarities of the natural environment, but it also finds deeper meaning in the immigrant experience itself, with the feelings of estrangement and alienation that the migration process entails. About the first time Moroni Parken ventures outside with her husband during the night, she writes: «La no-

stra capanna era là nicchiata sotto l'ombra di un immenso faggio e gli alberi neri della foresta formavano intorno al nostro clearing una specie di muraglia» (36). This feeling of enclosure and barrier surrounding them reminds us of Susanna Moodie's accounts.

Conclusion

What renders Moroni Parken's account valuable and vital is that her story of migration to Canada and return to Italy is not flattened and homogenized by the perspective of her looking back at those moments, but rather she is able to recreate those years showing the evolving sequence of anxiety, excitement and gradual disappointment which the Canadian experience created in her. All these phases are effectively presented in the structure of the memoir, reflecting the transformation that life had produced in her, in an adventure that even in the circularity of a return journey, is still presented as an enlightening experience, a journey to the promised land and return. Moroni Parken's memoir confirms its character as a transcultural text, conveying traits of what are commonly referred to as the Canadian, British and Italian pasts. This transcultural memory informs the representation of a captivating human experience.

Works cited

- Assmann, Jan, "Collective Memory and Cultural Identity", transl. John Czaplicka, *New German Critique*, 65 (Spring - Summer, 1995): 125-133.
- Erl, Astrid, *Memory in Culture*, transl. by Sara B. Young, Houndmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan (Palgrave Macmillan Memory Studies), 2011.
- Moodie, Susanna, *Roughing it in the Bush*, London, Richard Bentley, 1852.
- , *Life in the Clearings versus the Bush*, London, Richard Bentley, 1853.
- Moroni Parken, Anna, "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 3: 93-98.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 4: 130-134.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 5: 172-176.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 6: 213-218.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 7: 248-254.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 8: 293-296.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 9: 336-342.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 11: 418-422.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 14: 560-563.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 15: 609-14.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 16: 622-628.
- , "Emigranti", ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 17: 684-688.

- , “Emigranti”, ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 21: 861-869.
- , “Emigranti”, ed. Sofia Bisi Albini, *Rivista per le signorine*, 3 (1896), 23: 938-941.
- , *Emigranti*, Milano, Biblioteca Azzurra della Rivista per le Signorine, 1896.
- , *Emigranti. Quattro anni al Canada*, Milano, Solmi, 1907.
- Stellin, Monica, “Spazi vissuti e rappresentati nei memoriali della migrazione in Canada: Anna Moroni Parken”, in Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Anna Pia De Luca, Daniela Ciani Forza (eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell’emigrazione, Oltreoceano*, 15 (2019): 67-81.
- Sugars, Cynthia and Ty, Eleanor (eds.), *Canadian Literature and Cultural Memory*, Don Mills, Oxford University Press, 2014.
- Wodlinger, Michael, “Muskoka’s Pioneers”, in *Pioneer Muskoka. Notes on the History of the Muskoka District as Presented by Guest Speakers on behalf of Georgian College (Barrie) in Bracebridge. Gravenhurst, Huntsville*, October and November 1974, Parry Sound, ON, Algonquin Regional Library System, 1975: 1-8.

Online Source

American Contract Journal, (28 February 1885), Engineering News-Record, 13:143. <https://books.google.ca/books?id=SNg2AQAAAMAJ&pg=PA143&lpg=PA143&dq=%22Northern+Pacific+Junction+Railway%22+%2B+Italian&source=bl&ots=4XE-cxOtyz&sig=AC-fU3U1a4xMzxsVab5EV2iOmN8WBVmh4iQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjFytfKn-bmAhWQQc0KHblKBloQ6AEwAnoECAoQAq#v=onepage&q=%22Northern%20Pacific%20Junction%20Railway%22&f=false>. (Accessed 10/8/2020).

THE QUEST MOTIF IN THE TRAVELOGUES AND MEMOIRS OF MIGRANT WRITERS

Deborah Saidero*

Drawing on the analysis of travelogues and creative non-fiction by migrant subjects, this essay explores the multifaceted symbolic and metaphorical patterns of the quest motif, intended both as an anthropological urge for discovery and knowledge and as a more intimate psychological need to reshape identity and come to terms with the past and present.

Il motivo della quest nei racconti di viaggio e nelle memorie dei soggetti migranti

Attraverso l'analisi di racconti di viaggio e memorie autobiografiche di soggetti migranti, si esplorano i molteplici significati simbolici e metaforici del viaggio, inteso sia come necessità antropologica di scoperta e conoscenza, sia come un più intimo bisogno psicologico di riplasmare l'identità e confrontarsi con il passato e presente.

Introduction

Travel, whether for pleasure or migration, plays a key role in constructing and transforming identity. Indeed, the encounter with the foreign engages the traveller in a pursuit of the self, which destabilizes fixed notions of selfhood and otherness, forges transcultural identities¹, and raises questions on one's relation to place, memory and culture. As Genni Gunn states in the foreword to her travelogue *Tracks*, «when one travels, the unknown awaits to be discovered – about one's self, about others, about one's relationship to time and place» (8). The outer journey through un / familiar landscapes is thus also an inner journey, a quest for personal identity, which leads «towards greater self-awareness as well as greater knowledge» (Bassnett 238).

In this “age of migration” (Castles, Hein and Miller) and globalized travel it is not surprising, therefore, to witness a proliferation of travel writing and of academic interest in this once neglected form of expression, which comprises much more than factual personal accounts of physical journeys through other geogra-

* Università di Udine.

¹ Cf., for example, *Mobile Narratives* (Arapoglou, Fodor, and Nyman).

phies. Kowalewski highlights, for instance, how it has a «dauntingly heterogeneous character» (7) and includes a multitude of genres: from travelogues, memoirs, autobiographies, letters, journals and diaries to journalistic reports, poetry, novels and field notes. Bassnett suggests that it blurs the boundaries between the fictional and non-fictional since it hinges on self-conscious «fictionalising processes» (235) where the autobiographical traveller constructs a persona similar to a character in a novel. By virtue of this overlapping, travel writing also incorporates elements of the quest motif usually discussed in relation to fictional or mythological works. Indeed, since travel writing is «a “map” of the self travelling» (Heaps 11)², it charts the traveller’s search for self-discovery and self-knowledge.

Among the distinctive features of contemporary migration and travel trends, Castles, Hein and Miller also highlight the «feminization of [...] migration» (16) and the notable increase of women on the move. Equally, the experiences of women travellers are ever more often recorded in self-reflexive written accounts which reveal feminized quest patterns³. This essay examines some of the salient features of these gendered quests in the works of two Italian-Canadian migrants whose diasporic experience has turned them into restless, inveterate travellers. In particular, the analysis will focus on Genni Gunn’s travelogue *Tracks: Journeys in Time and Place* (2013) and Rosetta Rosati’s memoir *Maples & Chestnuts* (2017), two texts which, albeit diverse, combine the horizontal and vertical dimensions of the journey through space and time to negotiate plural subjectivities, peripatetic family histories and matrocentric lineages.

Performing Identity: The Quest for Selfhood

Travel, migration and identity are interrelated concerns in contemporary women’s travel accounts which are foremost autobiographical narratives of personal experiences by self-conscious authors who deliberately textualize the self⁴. As self-representational texts, their main interest is to foreground the impact that moving between places and cultures has on the development of different subjectivities, rather than to provide informational descriptions of the sites visited. Like autobiography which Eakins claims is «an integral part of a life-long process of identity formation» (34), travel writing too is a quest for, and construction of, selfhood.

² Viewing travel writing as an autobiographical narrative Heaps draws on the cartographic metaphor created by Buss (1993) who reads autobiographical texts as maps of the author’s subjectivity.

³ For a discussion of the feminized quest in literary texts see Heller (1990).

⁴ On the association between travel writing and autobiography see, for example, Duncan (2002).

The sense of self that emerges in each text results from the travellers' unique experiences and hinges on an intermingling of diverse ideological discourses. In the case of our writers the shared experience of migration and their cultural kinship account for some common traits such as a marked gender-consciousness and a self-reflective awareness of identity as a plurality of selves. For both women, who were born into Italian families in the mid-1900s and emigrated to Canada as children⁵, travel and the subsequent writing about the travel experience are part of their broader obsession with self-definition and are propelled by «the search for connection» (Gunn 10), a need that springs from their experience of displacement.

In *Tracks* Gunn explores the connection between identity and place through a series of essays about her travels across three continents which she has undertaken over the span of her lifetime. Her restless need for travel as movement, to escape the trappings of place and venture into the possibility of discovery unleashed by the unknown, is central to her performance of identity, which is «constant metamorphosing» (8). Indeed, motion counters the stasis and fixity of identity grounded in the politics of location and allows for an ongoing recreation of selfhood in the dialogical, relational encounter with other people and places.

In her travelogue the performative nature of identity implies both a positioning of traveller and travel writer as two distinct personas and the presentation of different fictionalized selves that mirror a fragmented sense of selfhood. As travel writer, Gunn assumes a variety of different subject positions: i.e., that of the ethnographer who describes the women with face tattoos in Myanmar or Buddhist monasteries in Thailand; of the historian who chronicles the protests and political changes in Burma; of the geologist who explains the formations of the earth; of the sociologist who reflects on evolving gender relations; of the art critic who describes her sister and mother's paintings; and of the «forensic anthropologist» (59) who scavenges the histories of her relatives in Italy. As a result, the identity of the woman as traveller conveyed is as multidimensional as the journeys she embarks on.

While disrupting the sense of unitary selfhood, such multiple impersonations also destabilize conventional ideas about authorial identity and foreground a self-aware authorial persona who discursively re-invents herself through the writing process. By performing the role of autobiographer, the travel writer engages, in fact, in a process of ongoing self-creation that urges her to construct identity in the interplay of experience, memory and agency. As she recounts

⁵ Gunn was born in Trieste in 1949 and moved to British Columbia at the age of seven after having spent most of her childhood between Rutigliano (Apulia) and Udine (Friuli). Rosati moved to Montreal from Calabria at the age of eleven in 1959.

her real life journeys through the prism of memory, Gunn exposes the fictionalization of self-representation, as well as the fictive strategies of textual (de) construction that she employs to question both the reliability of her memories and the cultural categorizations of identity. This metafictional reflexivity is, for instance, signalled through the use of photographs, which are manufactured images, «inventions for the camera» (13), rather than trustworthy textual self-images⁶. The autobiographical selves displayed in the text are thus illusions of memory, like those «indelible illusions in 8-minute segments» caught by the camera's eye (13).

Among Gunn's performative strategies there is also the self-conscious construction of a gendered identity that comprises the representation of the traveller as female, a discursive strategy which enacts a feminine quest to re-appropriate traditionally masculine roles and subvert the classical opposition between the wandering Odysseus and the waiting Penelope. Gunn boldly usurps the male quester's role by «imagining [her]self Odysseus» (45) as she journeys across the Strait of Messina to visit the Sicilian volcano Stromboli, also known in *The Odyssey* as Aeolia, «the home of Aeolus, the keeper of winds» (48). The extended intertextual reference to Homer and other mythological elements (gods, monsters, dragons etc.) conveys a mythical dimension to her physical journey which legitimizes the female traveller as an epic questing hero. Hence, in a sort of parodic reversal, Gunn, a cross-eyed female Odysseus with «no depth perception» (49), courageously hikes up to the top of the volcano, regardless of perils and the fury of Aeolus, to be rewarded with «one of Earth's most spectacular amaranthine natural performances» (50). Indeed, «to explore new landscapes, the sea, the sky, the natural world» is, Gunn tells us, one of the reasons for which she travels because nature is «as close to perfection [...] as anything could be» and «a perfect metaphor for memory, for (e)motions, for relationships, for all that is in endless motion and change» (8). It is in the magnificence of the natural elements and their perpetual transformations that Gunn finds a connection and locates her deterritorialized sense of self.

As metaphorical signs, landscapes and the natural world are also correlatives for the traveller's inner, emotional and psychological quests. Gunn's urge to constantly test herself in dangerous environments is her way of addressing, of exorcizing, her innermost fears, including death, separation, loss, the «secrets within the caves our own bodies» and foremost «the fear of being buried alive, both physically and metaphorically» (56). Thus, whether she enters the depths of the ocean or those of the earth, it is a symbolic coming to terms with her

⁶ For a discussion of photographs and their (un)truthfulness see Tagg (1988).

body and the depths of her consciousness. In the limestone caves of Thailand, for instance, she struggles for breath as hot air sears her lungs, an extreme bodily experience which returns her to her «primal self» and a heightened perception of her physicality, but also plunges her into an exploration of «the hollow inside me, the isthmus between life and death» (61). Skilfully embedded in the narration of this voyage is the memory of another journey to the Italian Grotte di Castellana, where in front of the ecstatic beauty of the white alabaster stalagmites she learns that her aunt is dying. Like the mythological Persephone and the medieval bard Dante whom she evokes, Gunn metaphorically descends into the underworld to confront «the emotions associated with death» (58), painful memories of the past, and the insidiousness of secrets which prevent knowledge of the self and the other, leaving abysses, «disconnection, longing» (57). Facing her fears and overcoming them, she is rewarded with the treasures the cave / self conceals and re-emerges endowed with the promise of new beginnings and new journeys in search for yet other unexpected, extraordinary and miraculous discoveries. Every journey is thus a symbolic enactment of death and rebirth: «I leave home. I travel. I return» (8).

Re-membling the Past: The Quest for Home

Because writing about travel is self-exploration, the travel writer's authorial quest hinges on an engagement with memory and with remembering past selves. This journey into the meanders of memory is, however, difficult and dangerous not only because memory is as unstable and shifting as identity, «in constant formation, mutation» like the earth (Gunn 10), but also because it is a fictive narrativization – as Gunn says, an imaginative «re-envisioning of the unknown» (103). The recounting of remote childhood memories, such as those of her early childhood in Italy spent between Friuli and Apulia, or of the Sunday picnics in the wilderness of British Columbia, is filled with gaps and depends on continual (re)construction through a sharing of memories with other family members such as her sister Ileana or her aunt Ida. Other times, it relies on the family films produced by her father, which offer only «a whimsical rendition of truths» (13) and are thus as unreliable as memory.

In her memoir, *Maples & Chestnuts*, Rosati similarly acknowledges the «multidirectional» nature of memory which is subject «to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing» (Rothberg 3). The text, she admits, is indebted to the reminiscences of other family members; it is thus a re-membling of history through fragments of memory. Written in 2017 as part of her quest for roots, it charts the

immigration saga of her family⁷ through the recounting of her grandfather's first voyage to Canada in 1908, followed by his wife Concetta in 1911; that of her grandmother's return to Calabria with her five young children in 1924; her own relocation in Montreal with her parents in 1959; and her return to Milan as a young bride in the 1970s.

The accounts of her two autobiographical return journeys, one from Montreal to Milan in the chapter "Searching for Home" and the other from Milan to Sault Sainte Marie in "My 'Soo' Roots", represent Rosati's attempt to make sense of her rootlessness and dual (un)belonging. While the first is a return immigration to her native country, a homecoming of sorts, which does not generate alienation but ensures a sense of wanted connectedness with the city of Milan, the second is a sentimental journey into unfamiliar territory in search of her mother's childhood home and of her own «roots in Canada» (2017: 34). When, after long and tedious research through the online street directories, she finds the house and travels to Sault Sainte Marie to buy it, she feels she has completed both her own and her mother's quest for home: «Finding the house was what I had needed to balance my lopsided existence. It had felt like forgiveness from above» (40). The journey thus enacts her desire to situate herself in a physical ancestral home, because this will enable her to retrieve the stories her mother told her which remain «hidden in some remote shelf of [her] memory» (33).

Return journeys, however, seldom offer a healing of the fracture between self and place. Instead, they lead to the realization that home is only an idealized memory that dissipates the possibility of locating home in any specific place. Relating about her various return journeys to Italy, Gunn emphasizes how her first childhood homeland is «a utopia» (103), «a mythical *home*» (10) she is drawn to in search of memories of her past selves that can enrich and change her present relations with herself and others. The quest for home is thus a «shimmering and enticing» illusion, «like trying to catch a mirage on a hot desert highway» (7).

Writing the Migrant Self: The Quest for the Mother (Tongue)

The quest for origins involves a search for the mother and the maternal which is symbolically a quest for connection, language and creativity. For both writers coming to terms with the mother is a necessary stage in understanding their (im)migrant selves and the relentlessness deriving from the experience of displace-

⁷ By virtue of the relational quality of memory, however, her role as family biographer broadens to include that of historical chronicler of the collective history of Italian-Canadian emigration.

ment. Gunn acknowledges, for instance, that her compulsive need for travel, for eternal vagabondage, is a family legacy that derives from her mother's being «in constant movement» (87).

The mother is also the source of Rosati's uprootedness and the inspiration for writing her memoir which develops along a matrocentric trajectory centred around Biondina and her family. The act of recounting the immigrant journeys of both her mother and grandmother provides Rosati with the opportunity to explore the maternal relationship retrospectively and to give voice to her beloved mother's trauma of dislocation, to the loneliness and longing she experienced upon moving from Canada to Calabria as a young child. Rather than conveying feelings of accusation and resentment, the narrative tone is compassionate and forgiving, moved by a willingness to set up a dialogue with her female ancestors. As a sort of cathartic moment in the daughter's quest for self-knowledge, the writing process, thus, elicits an understanding of these women's lives which fosters a sense of interconnectedness and allows her to make sense of some of the «indelible imprints» (2017: 12) that blur her identity.

Central to the migrant writer's quest for, and performance of, identity is also the relation with her (mother) tongue(s). Rosati foregrounds her linguistic selves in the text through the use of code-mixing between English, Italian and some Calabrian dialect, especially in relation to her mother Biondina, but also publishes the Italian self-translation of the memoir (*Aceri & Castagni* 2019). Gunn, on the other hand, expresses her authorial persona in English only, with the exception of the verses from Dante's *Inferno* which she recites with her dying Zia Ida, her surrogate mother.

In both texts mothers are represented as powerful role models, «examples of courage, love, intelligence, generosity and passion» (Rosati 13), but also sources of female empowerment, both personal and artistic. In the final section of *Tracks*, Gunn completes the process of identification with several mother figures who have shaped her life and sense of self: her aunt Ida, with whom she spent her early childhood in Apulia, Zia Ninetta who connects her with the Friulian language of her father's ancestral home, and her mother Verbena, the artist/painter whose creative mastery, independence, and transgression she admires and mimics in her own eclectic career as writer, poet, translator, musician and performer. Her final realization as both woman and artist is that self-construction is necessarily relational and cannot escape the relentless and pressing urge «to map new soils» (158).

To conclude, I would like to quote Gunn's description of her sister's painting *Origins*, which aptly summarizes the quest of migrants, for whom the endless movement of travel seems to be the only placement possible:

It [...] depicts the skeleton of death as a new beginning; two cows dying of drought, like immigrants who are not nourished in the new place; three trees, their roots visible on the surface, reach to the depths of the earth; and viewed from the back are Ileana, my mother and me, squatting in a semi-circle, staring at something unseen on the ground. “Mom, in her old-fashioned dress, represents the past; the semi-naked me in a bikini is between the two worlds, while you are fully dressed in pants and T-shirt” (113).

Works Cited

- Arapoglou, Eleftheria, Fodor, Mónika and Nyman, Jopi (eds.), *Mobile Narratives: Travel, Migration, and Transculturation*, New York, Routledge, 2013.
- Bassnett, Susan, “Travel Writing and Gender”, in Peter Hulme and Tim Youngs (eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002: 235-241.
- Buss, Helen, *Mapping Our Selves: Canadian Women’s Autobiography in English*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 1993.
- Castles, Stephen, de Hass, Hein and Miller, Mark, *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, New York, Palgrave Macmillan, 2014⁵.
- Duncan, Derek, “Travel Writing and Autobiography”, in Id. and Charles Burdett (eds.), *Cultural Encounters: European Travel Writing in the 1930s*, Oxford, Bergahn, 2002: 49-63.
- Eakin, John P., *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2008.
- Gunn, Genni, *Tracks: Journeys in Time and Place*, Vancouver, Signature Editions, 2013.
- Heller, Dana, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- Kowalewski, Michael, “Introduction: The Modern Literature of Travel”, in Id. *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*, Athens, University of Georgia Press, 1992: 1-16.
- Rosati, Rosetta, *Maples & Chestnuts: A Memoir*, Montreal, Longbridge Books, 2017.
- , *Aceri & Castagni: Memorie*, Montreal, Longbridge Books, 2019.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Great Britain, University of Minnesota Press, 1988.

Online Source

- Heaps, Denise A., *Gendered Discourse and Subjectivity in Travel Writing by Canadian Women*, PhD Thesis, University of Toronto, 2000: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/14741>. (Consulted 6/4/2020).

STATI UNITI

BETWEEN MEASURE AND EXCESS: THE ROMAN REPUBLIC IN LOUISA MAY ALCOTT'S *MOODS*

Sabrina Vellucci*

*Once I was almost all intellect; now I am almost all feeling.
Nature vindicates her rights, and I feel all Italy glowing beneath the Saxon crust*
(Margaret Fuller in Chevigny 148).

Louisa May Alcott's *Moods* and the sensation tales the author published in the 1860s exceeded narrative, racial, and gender boundaries. References to the Roman Republic came to epitomize the sentimental excess that was beginning to be censored by the literary establishment.

Tra eccesso e misura: la Repubblica Romana in Moods di Louisa May Alcott

Il romanzo *Moods* e i racconti a sensazione che Louisa May Alcott pubblicò nel decennio 1860 trasgredivano i confini narrativi, razziali e di genere. I riferimenti alla Repubblica Romana finirono col simboleggiare gli eccessi sentimentalisti censurati dall'*establishment* letterario.

A bridge between Gothic and domestic realism

In 1864, four years before reaching immortal fame with *Little Women*, Louisa May Alcott published *Moods*, a novel that deserves special attention within the oeuvre of this prolific and eclectic author. Its tormented writing, the long series of disappointments that preceded and followed its publication, and a controversial critical reception had a strong impact on the author's subsequent literary choices. The novel remains a rare testimony to Alcott's vocation as a writer of romantic fiction for an adult reading public, for the first time not wearing the mask of "A. M. Barnard" (the pseudonym she used to publish her sensational gothic tales) nor that of "children's friend". In its first edition the novel is characterized by the coexistence of different, even conflicting, narrative strands. Thus, *Moods* occupies an eccentric position in the Alcott canon not only because the author tried to merge different genres and confront inflammatory so-

* Università Roma Tre.

cial issues, such as divorce, but also because, contrary to her habit, she worked on it for six years without the usual haste to publish due to financial need –and she kept working on and revising it until 1882, when a second “domesticated” edition was published. She wrote spontaneously, following her inspiration and responding to her emotional needs, unconcerned about the outcome. She noted in her journal: «for four weeks I wrote all day and planned nearly all night, being quite possessed by my work. I was perfectly happy and seemed to have no wants. [...] Daresay nothing will ever come of it; but it *had* to be done» (in Elbert S. 1995: xi). Such a lack of concern for the result remained quite unique in her career, especially after the publication of *Little Women*, which put her under increasing pressure from both her publishers and readers. In constant financial straits (or assuming herself to be, even after the success of *Little Women*), she gradually gave in to the demands of the market and became a renowned author of children’s literature, a genre for which she felt no inclination, as she bluntly stated: «though I do not enjoy writing “moral tales” for the young, I do it because it pays well» (in Myerson-Shealy 232).

In the 1860s Alcott was also composing some of her most successful sensational thrillers and abolitionist stories, her «blood & thunder tales» (in Myerson-Shealy 79) strewn with Gothic horrors ranging from scheming women and confidence men to opium addiction, madness, and murder. These tales reveal «an alternative Alcott», «a sharp-tongued master of a racy and unladylike American vernacular» whose work has been instrumental in detecting the «suppressed radical elements» (Showalter x) in her domestic romances. Many of these Gothic thrillers take place in Europe, in countries such as England, France, and Italy. Besides suggesting the author’s willingness to cater to the reading public’s taste for the exotic and / or picturesque, or to other widespread notions like the corruption of European countries and prejudices against Catholicism, such a narrative choice is also revealing of Alcott’s need to put a safe distance from the rigid Puritan New England milieu in order to be able to tackle unseemly matters more freely. In the framework of the nineteenth-century mythicized image of Italy as the site of passion and excess, but also of the command on said excess – as the place where excess may find some kind of “classical” measuring – I suggest that the novel’s reference to the battles of the Roman Republic served as “admissible” context for the author to vent her repressed literary passion for romantic and sensation fiction, while at the same time remaining within the accepted realm of domestic fiction.

As Sarah Elbert writes, the 1864 version of *Moods* presents «the stormy transformation of society, the construction of modern values, and a new relationship between the sexes. And, by endowing a respectable, hearthside heroine, Sylvia Yule, with the passions usually reserved to fallen women, Alcott struck a major

blow for domestic realism» (1995: xv-xvi). Indeed, according to this critic, *Moods* is «an important bridge between Gothic and domestic realism» (xvi), as also attested by the fact that the novel's secondary heroine, Faith Dane, becomes the protagonist and narrative voice of Alcott's abolitionist thriller "The Brothers", written in the same period as *Moods*. In the novel, Faith is depicted as a wise, independent woman who is able to create a refuge, and act like a motherly figure, for Sylvia Yule, the novel's central character, who is forced by social pressures and by her own loneliness to accept suitors before she has had the chance to gain some experience in the world. Counseled by Faith that she should not have married in consideration of her unstable temperament, Sylvia remains at home while the two male protagonists (her husband, Geoffrey Moor, and his old-time friend turned rival in love, Adam Warwick) go off to fight for republican Italy.

The influence of Margaret Fuller

Circumscribed to a brief episode toward the end of the novel, the reference to the cause of Italian freedom is the author's tribute to Margaret Fuller, who was the Alcott family's friend and heroine. Fuller, who considered Louisa and her sisters «model children» (Stern 24), had served as a teacher in Bronson Alcott's Temple School, the short-lived experimental school Louisa's father opened in Boston in 1835. Although she soon left to pursue her own work, Fuller defended Bronson's reputation when the school failed because he held radical "Conversations" with his pupils, discussing the relationship between spiritual and physical union between man and woman and human birth – the mystery that intrigued Bronson most profoundly, «because it was the moment of intersection between the spiritual and material worlds» (Saxton 84). Fuller's wide-ranging education, which transcended the parochialism of most of her contemporaries, her romantic disposition, and probing manner appealed to Bronson, who wrote: «She is more given to free and bold speculation, and has more unity of mind than most of her sex [...]. Miss Fuller seems more inclined to take large and generous views of subjects than any woman of my acquaintance. I think her more liberal than almost any other mind among us» (in Saxton 86-87). She was indisputably the most brilliant intellectual woman and the most ardent feminist in the transcendentalist circle. Among other relevant literary endeavors, she had translated Johann Peter Eckermann's *Conversations with Goethe in the Last Years of His Life*, one of Louisa's favorite works. During the revolutions of 1848, Fuller was a pioneer correspondent in Europe for Horace Greeley's *New-York Tribune*. Her «closet sensualism» (Saxton 86) had led her finally to escape the New World puritanism.

During her travels in England, France, and Italy, Fuller met with a number of republican activists and exiles, including George Sand, the Polish poet Adam Mickiewicz, and Giuseppe Mazzini, the exiled Italian patriot and leader of the revolutionary republican movement, Young Italy (*La Giovine Italia*). They met in London, at Mazzini's school for poor boys, and Fuller would soon become his confidante. Inspired by him, she went to Italy in April 1847 and took up residence in Rome, where she stayed until January 6, 1850. She soon became involved in the revolutionary movements that were to shake Italy and Europe, joining the liberal cause of Garibaldi and actively participating in the republican uprising in Rome. In the dispatches she sent to the *Tribune*, she was able to chronicle in full the «sad but glorious days» of the Roman Republic, becoming its leading spokesperson in the U.S. and urging American support for the republican cause. With the proclamation of the Roman Republic in February 1849, and the French siege in April, Fuller took over direction of an emergency hospital on the Isola Tiberina and carried supplies to the republicans' posts. Throughout this period, she wrote fervent columns for the *Tribune*, imploring her country to recognize without delay the revolutionary government. As John Matteson writes, «[a] difficult and problematic stylist for much of her authorial career, Fuller found her true voice in Rome» (122). Her writings on the advent of the new democratic order struggling to be born are infused with the tragic beauty of the moment, revealing a poignant lyricism: «Bodies rotten and trembling cannot long contend with swelling life. Tongue and hand cannot be permanently employed to keep down hearts [...]. Soon you, all of you, shall believe and tremble» (Fuller 322). When the republic was overthrown in July of the same year, Fuller and her Italian husband, the marquis Giovanni Ossoli, with their son, Angelo, fled to Florence and eventually to England. From there they sailed for the United States in May 1850. On July 19, the ship went down off Fire Island (New York), only a few hundred yards from the shore, and all three were lost.

The reference to Fuller and the Roman Republic forms a small section of chapter XX of *Moods*, in which the setting shifts from Massachusetts to «a small Italian town not far from Rome» (197). The town had «suffered much», during a battle fought nearby, yet had been «forever honored in the eyes of its inhabitants, by having been the headquarters of the Hero of Italy» (197), namely, Giuseppe Garibaldi. As Moor enters a little inn in search of his friend, one of the villagers begins narrating the story of the battle. The small Italian community to which the unnamed character belongs is depicted in heavily stereotyped terms, as he relates the incident «with the dramatic effects of a language composed almost as much of gesture as of words, and an audience as picturesque as could well be conceived» (197). In the battle, Warwick had played a crucial role. When everything seemed to be lost to «a troop of marauding Croats», and

a brutal massacre appeared to be in store for the people who had sought refuge in a convent, «Help did come [...] from above. Suddenly a cannon thundered royally, and down the narrow streets rushed a deathful defiance, carrying disorder and dismay to the assailants, joy and wonder to the nearly exhausted defenders» (198). Behind the gun, that had not been working in the past two days, they behold «[a] stalwart figure, bareheaded, stern faced, sinewy armed, fitfully seen through clouds of smoke and flashes of fire, working with a silent energy that seemed almost superhuman to the eyes of the superstitious souls, who believed they saw and heard the convent's patron saint proclaiming their salvation with a mighty voice» (198). The stranger behind the cannon proves of course to be Adam Warwick, who, after fighting so bravely in the battle, receives enthusiastic demonstrations, «vivas, blessings, tears, handkissing, and invocation of all the saints in the calendar» (198), until it is discovered that he has a bullet in his breast. As he lies in his bed, Garibaldi in person comes to visit, as the villager excitedly recalls in his broken English: «Then comes the Chief, – silenzio, till I finish! – he comes, they have told him, he stays at the bed, he looks down, the fine eye shines, he takes the hand, he says low – “I thank you”» (198-199). At this point, Garibaldi lays his celebrated gray cloak over Warwick's wounded breast and goes on. Upon this gesture, Warwick lifts himself up and lays the cloak on a man who is dying in the bed next to him saying: «“Comrade, the honor is for you who gave your life for him, I give but a single hour.” Beppo saw, heard, comprehended; thanked him with a glance, and rose up to die crying, “Viva Italia! Viva Garibaldi!”» (199).

The Italian episode ends with the reconciliation of the two friends, who decide to go home after Moor announces that Sylvia has called him back. Warwick, on his part, as a consequence of this experience, affirms that he feels «better and humbler than before». He tells Moor: «In the fierce half hour I lived not long ago, I think a great needful change was wrought to me [...] The restless, domineering devil that haunted me was cast out then; and during the quiet time that followed a new spirit entered in and took possession» (202-203). Like Margaret Fuller, Warwick dies in a shipwreck during the Atlantic crossing back to the US, though not before accomplishing one last heroic gesture by saving his friend's life. In the 1864 edition of the book, an ill-fated destiny is also reserved to Sylvia. Like the heroines of Alcott's sensational tales and antislavery stories, who frequently choose a liberating death over earthly bondage, Sylvia Yule prefers death over life. The novel also echoes illustrious predecessors like *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, and the *Scarlet Letter* –the latter, in particular, had been Louisa's favorite even against the criticism of her mother, who considered it a “lurid tale”. Its author, Nathaniel Hawthorne, became an unforgettable figure for Louisa when he appeared in Concord, on June 28 1860, upon his

return from the years he had spent in Europe. With his wife and three children he moved to the Wayside, the house in which Louisa had grown up and which she saw undergoing «a metamorphosis as a square tower surmounted the dwelling so that Mr. Hawthorne could imagine himself in the via Portuguese [sic] in Rome» (Stern 97)¹. Hence Louisa watched with keen interest «Mr. Hawthorne glide by at twilight [...] a dark, quiet figure [...] screened in a twilight of his own creating, hatching tragedy in the Concord sunshine, walking back and forth upon the hillside, a man in whom the fires of life were banked» (98). His influence can be detected, for example, in the following depiction of Sylvia:

As Hester Prynne seemed to see some trace of her own sin in every bosom, by the glare of the Scarlet Letter burning on her own; so Sylvia, living in the shadow of a household grief, found herself detecting various phases of her own experience in others. She had joined that sad sisterhood called disappointed women . . . gifted creatures kindled into fitful brilliancy by some inward fire that consumes but cannot warm (190).

The abolitionist theme

As in her contemporary thrillers, in the first edition of *Moods* echoes of the Civil War and the incendiary issues of race and slavery can be detected in the Gothic subplot that is framed in the first chapter, in which the character of Ottila, a quite stereotypical oversexualized Creole from Cuba, makes her appearance. Slavery, whose evils are also decried later on in the narrative, clearly underlies the Cuban plot that would disappear in the 1882 edition, in which the author pruned her text of most of its sensational excess. Ottila, whose name recalls Ottilie in Goethe's *Elective Affinities* (another one of *Moods*' intertextual references), is «the handsomest woman in Habana» (99), most likely of Spanish (Catholic) ancestry. In view of her dark complexion («The face was delicate and dark as a fine bronze» 6; «shame burned on her dark cheek», 9), she embodies the “tragic mulatta” type popular in the period –a type that Alcott employed also in her pseudonymous tales. Ambiguously represented as both colonizer and colonized, Ottila introduces the master-slave motif inherent to the Cuban plantation system. With her passion and sultry beauty, she is depicted as a “Circe” (99) the enslaver of Adam Warwick's emotions (8, 10); as a result, Warwick extricates himself from his engagement to Ottila «by condemning the master/slave dynamics of their relationship» (Elbert M. 120). He asserts that he must go «straight to the North.

¹ Via dei Portoghesi in Rome was one of the streets depicted in Hawthorne's *The Marble Faun* (1860).

This luxurious life enervates me; the pestilence of slavery lurks in the air and infects me; I must build myself anew and find again the man I was» (12).

Warwick's discourse repeatedly refers to issues of slavery and liberty, impulse and principle –excess and measure. As Monika Elbert observes, «[l]ike the Italy of early Gothic novels, the Caribbean appears with all its temptations and corruptions» (120). Warwick is attracted and repelled by «the tropical luxuriance of foliage scarcely stirred by the sultry air heavy with odors that seemed to oppress not refresh» (Alcott 5). Thus, granting Ottila «a year's liberty» (14), during which time she will try to discipline her passions and he will reinforce his capacity for self-denial and self-help, Warwick heads for the North. Yet, behind Alcott's depiction of Warwick's rejection of Ottila as seemingly motivated by the latter's excessive, passionate nature, it is not difficult to detect the Northern fears of miscegenation. When she reappears at the Christmas party in Chapter IX, entitled "Holly"², she symbolically carries with her the corruption of the Cuban slavery system to the New England shores. As Sarah Elbert has remarked, «*Moods* moved between the United States, Europe, and the Caribbean, romantically racializing its heroes and heroines and dramatizing the ancient kinship ties between populations, without ever mentioning the words race, amalgamation, or miscegenation» (1997: xxxvi). Indeed, Ottila's characterization as alternately Delilah, Lola Montes, and Circe draws upon «codes of representation so well known that they rendered 'naming the race' superfluous» (1997: xxxvi). In Alcott's fiction, this type of character, with its revolutionary mixed blood³, evokes the liberation movements sweeping across the world –from the US to Paris, Rome, Warsaw, Haiti. It was an ever-present theme for Louisa, a staunch abolitionist, who had been impressed by Margaret Fuller's ideas since an early age.

Following in Margaret's steps in London, almost two decades later, on her first grand tour in May 1866, Louisa had met Giuseppe Mazzini:

Louisa watched him intently, noting the black velvet waistcoat buttoned up to his throat and listening to him as he recalled the courage of another American woman, Margaret Fuller ... As she observed the perpetual conspirator, she planned one day to incorporate his mysterious figure in a sensational story, where a hero in the Italian revolution would play out a dramatic destiny (Stern 157).

² Set at the heart of the novel, this is one of the several chapters omitted by Alcott in the 1882 edition.

³ See for example Paul Frere, the biracial protagonist of the antislavery story "M.L." (1860), which Alcott wrote at the time of the first draft of *Moods* and which presents striking similarities with the novel.

A new sense of freedom

In 1870, six years after the publication of *Moods* and two after the publication of *Little Women*, Louisa sailed again for Europe on a second Grand Tour. In Rome, with her sister May and her friend Alice Bartlett, she stayed at n. 2 in Piazza Barberini. The city held many promises for the three companions, «the promise of Art to May, of friends to Alice, of rest and the source of stories to Louisa» (Stern 204). At first, Rome appeared as a dismal city to Louisa. The travellers settled in during the rainy season and Louisa was not feeling well. She did not dare to venture far beyond the Via dei Cappuccini or the Barberini Palace. Gradually, however, her narrow Roman world expanded as they «wandered among the shops and palaces of the Corso, or explored narrow, dirty streets that led to broad squares dignified by mighty churches» (Stern 204-205). Like Fuller, Louisa was always more interested in the people rather than in the landscape, monuments, and architecture of the city. She observed the cobbler's stalls and the "osterias", the old women roasting chestnuts over their charcoal ovens, the prelates with snuffbox in one hand and umbrella in the other. «For Louisa these sights were as much part of Rome as the yellow Tiber or the obelisks and domes and towers of the Eternal City» (205). Like Fuller, she was more interested in the present that struggled to emerge from the ruins of the ancient city. Unlike her sister May, in a painter's studio in via Margutta she was more captivated by the living models rather than by the drawings or by the statues of dying gladiators. Besides the pleasures of private theatricals in the Via Frattina and of her own pantomimes and charades at their abode, Louisa also rejoiced at what she read in the newspapers and at the new freedom that seemed to blow over Rome like a refreshing wind, «for her republican beliefs made her prefer a Rome guarded by its own troops to one dominated by a papal purple that covered poverty and ignorance» (206). Indeed, in Rome, Louisa, who had turned thirty-eight, experienced for the first time a deep sense of freedom – a feeling that she was not accustomed to and which she probably failed to experience again to such a degree in the years to come. A feeling also heightened by news from her publisher announcing that her writings, including *Moods*, were never so popular as at this time and that the interest in them increased daily.

Yet, family cares would soon once again shatter Louisa's serenity and cage her hard-won freedom. In February 1871, after apprehending of her brother in law's premature death and after drafting *Little Men* to support her fatherless nephews, Louisa decided to return to London with her sister May and her friend Alice⁴:

⁴ At this time, preliminary peace proposals were signed between France and Germany to end the Franco-Prussian War.

For Louisa the change would be ... radical. The châteaux of France would crumble, the fountains of Rome be silenced, and the sense of freedom with which she had looked down upon the Triton from 2 Piazza Barberini irrevocably gone. In place of these the Orchard House waited for her at the end of the grand tour along a road that inevitably led not to Rome, but to a New England village called Concord (211).

The word choice of Louisa's biographer is revealing. Louisa's return to England and then to the United States reflects the parable of her life and writing career. In suggesting the "inevitability" of her return to her family's house, the verbs "crumble" and "silence" effectively allude to the shattering of her dreams and the stifling of her voice as a prelude to an "irrevocable" loss of freedom. Thus, after mentioning the «pleasures» (206) and «delights» (211) that Louisa experimented in Rome and in Italy, this passage seals the author's renunciation to her literary passions and true vocation that were rekindled for the last time during her stay in Rome. The date indeed coincides with the end of Louisa's production of Gothic thrillers (with the notable exception of *A Modern Mephistopheles*, published in 1877). We can assume that, had she stayed in Rome, Louisa may have found, like Margaret Fuller, her true voice, or rather might have given the voice she had already found full vent. One may indeed wonder, as Stephen King did in his *New York Times* review of Alcott's rediscovered thriller, *A Long Fatal Love Chase*, «what kind of writer she might have been had she been able to cast the malignantly conventional spirit of Professor Bhaer⁵ from her, and to take her thrillers as seriously as her feminist editors and elucidators do today» (17).

Cited works

- Alcott, Louisa May, *Moods*, Sara Elbert (ed.), New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1995.
- Chevigny, Bell Gale, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writings*, Boston, Northeastern University Press, 1976.
- Fuller, Margaret, "These Sad but Glorious Days." *Dispatches from Europe 1846-1850*, New Haven-London, Yale University Press, 1991.
- Elbert, Monika, "The Paradox of Catholicism in New England Women's Gothic", in Bridget Marshall and Monika Elbert (eds.), *Transnational Gothic: Literary and Social Exchanges in the Long Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2013: 113-138.
- Elbert, Sarah, "Introduction", in Louisa May Alcott, *Moods*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995: xi-xlii.
- , "Introduction", in Id., *Louisa May Alcott on Race, Sex, and Slavery*, Boston, Northeastern University Press, 1997: ix-lx.

⁵ In *Little Women*, Frederick Bhaer is the character that urges Jo March to give up writing the "blood and thunder tales" that she enjoyed so much.

Matteson, John, “‘Believe and Tremble’. A Note on Margaret Fuller’s Roman Revolution”, *RIAS* 10 (Fall-Winter 2017): 121-124.

Myerson, Joel and Shealy, Daniel (eds.), *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1995.

Saxton, Martha, *Louisa May Alcott. A Modern Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Showalter, Elaine (ed.), *Alternative Alcott*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1988.

Stern, Madeleine B., *Louisa May Alcott. A Biography*, New York, Random House, 1996.

Online Source

King, Stephen, “Blood and Thunder in Concord”, *The New York Times Review of Books* (Sept. 10, 1995): 17: <https://www.nytimes.com/1995/09/10/books/blood-and-thunder-in-concord.html>. (Accessed 7/9/2020).

IL MITO DELL'EMANCIPAZIONE NERA IN DUE ROMANZI DELLA HARLEM RENAISSANCE

Simone Francescato*

Questo saggio esamina due romanzi della *Harlem Renaissance*: *There Is Confusion* (1924) di Jessie Redmon Fauset e *Infants of the Spring* (1932) di Wallace Thurman. In entrambi è possibile trovare una rappresentazione contro-mitica delle speranze di emancipazione rispetto ai canoni e ai valori bianchi che la cultura afroamericana nutrì, e solo in parte realizzò, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento.

The Myth of Black Emancipation in Two Novels of the Harlem Renaissance

This essay focuses on two novels of the Harlem Renaissance: Jessie Redmon Fauset's *There is Confusion* (1924) and Wallace Thurman's *Infants of the Spring* (1932). Both novels offer a counter-mythical representation of black artists' hope to emancipate themselves from white canons and values in the 1920s and 1930s.

Introduzione

La *Harlem Renaissance*, momento cardine di tutta la cultura afroamericana del Novecento, vide artisti e intellettuali impegnati a fondare un'estetica nuova e indipendente dai canoni bianchi. Jessie Redmon Fauset e Wallace Thurman furono osservatori attenti di questa svolta culturale e in gran parte, ne furono anche fautori, lavorando per due riviste che influirono significativamente sulla formazione del canone afroamericano: *The Crisis* (Fauset), organo portavoce del NAACP, e la sfortunata *Fire!!* (Thurman), rivista di avanguardia portavoce del fronte più anticonformista del movimento. Furono anche autori di due romanzi che in qualche modo inaugurarono e conclusero, in senso simbolico più che cronologico¹, la parabola dell'emancipazione culturale nera durante la *Harlem Renaissance*: mentre il primo sembrò porre in qualche modo le premesse,

¹ Autori di spicco della Harlem Renaissance, come Hurston e Hughes, pubblicheranno infatti i loro maggiori romanzi negli anni Trenta.

* Università Ca' Foscari Venezia.

il secondo ne fece un bilancio retrospettivo piuttosto impietoso. Questi due romanzi si distanziavano notevolmente dalla sperimentazione narrativa modernista, rifacendosi al sottogenere realista del *novel of manners*, e in particolare alle sue varianti domestico-sentimentale (Fauset) e satirica (Thurman). Conservatori nello stile e nel linguaggio (non presentando l'uso del vernacolo afroamericano come tratto distintivo), essi ritrassero l'esperienza afroamericana attraverso la lente della classe riflettendo, anche se in modi diametralmente opposti, sui condizionamenti imposti dai codici di rispettabilità sociale. In questo saggio, il mio proposito sarà quello di corroborare gli studi critici finora condotti sui due romanzi nel tentativo di problematizzarne la ricezione all'interno del canone letterario afroamericano.

Dal mito della *greatness* alla possibilità della *happiness*

Con una gestazione durata almeno dieci anni e una storia editoriale travagliata, la prima opera di Fauset, *There Is Confusion* inaugurò (insieme a *The Fire in the Flint* di Walter White del 1924) la stagione del romanzo afroamericano degli anni Venti. Al contrario di altri romanzi cardine del movimento, fu uno dei primi a ritrarre una classe nera borghese relativamente agiata, anziché incentrarsi sulla *low life* o la *bohème* di Harlem (come fecero opere ben più rappresentative come *Home to Harlem* del 1928 di Claude McKay), anticipando la produzione di altre scrittrici nere come Nella Larsen e Dorothy West. Nell'introduzione alla prima *scholarly edition* del testo, Davis lo definisce come un «ambitious, large-scale, and multidimensional novel of modern African American life» (vi). Il romanzo, infatti, pur presentando un numero eccessivo di personaggi e faticando a contenere il vasto intreccio di sottotrame, si distingue per il tentativo, forse unico, di rappresentare la complessa multiformità dell'esperienza afroamericana all'inizio del secolo scorso². A lungo, la sua ricezione ha sofferto dell'immagine sminuente di Fauset come “mentoring midwife” della *Harlem Renaissance* e il lancio stesso del romanzo (inteso quale fastoso evento celebrativo del movimento, più che dell'opera in sé e della sua autrice) ne ha largamente oscurato i meriti intrinseci. Inoltre, la predilezione di Fauset per il *novel of manners*, alla Austen o alla Wharton, è stata interpretata in quanto residuo di un vittorianesimo ormai sorpassato e dal sapore perbenista, e usata per decretarne l'inferiorità rispetto ad autrici più prossime al modernismo o più simili a lei per stile e temi, come Larsen. Fortunatamente questo giudizio è stato ampiamente

² Si veda Davis (x).

decostruito a cominciare dagli anni Ottanta (McDowell) e, da allora, si sono moltiplicati gli studi che hanno messo in luce complessità ideologiche e formali di Fauset e della sua opera.

Ambientato tra Filadelfia e New York tra la fine dell'Ottocento e il periodo del primo conflitto mondiale, il romanzo si incentra sul problema della realizzazione personale vissuto da tre giovani protagonisti. Secondo Miller

this group of young people stands at the threshold of a new era for the race, an era whose racial triumphs and failures will be triumphs and failures of publicity. The characters are clearly divided (with some crossover, in the course of events) into those who hearken to the racial call and those who fail to see the larger racial meaning of their own lives (208).

La parola chiave contenuta nel titolo del romanzo, "confusion" sembra riferirsi all'incapacità di questi giovani di mettere a fuoco un progetto di autorealizzazione a causa del continuo intersecarsi di problematiche di razza, genere e classe.

La prima protagonista è la giovane e benestante Joanna Marshall, figlia di un *self-made man* nero originario della Virginia che riesce a raggiungere una stabilità economico-imprenditoriale a New York³. Mostrando un'autodisciplina e una determinazione inflessibili, Joanna porta avanti idealmente i sogni di gioventù paterni di emulare la *greatness* conquistata da figure di spicco illustri del passato afroamericano. Portavoce di una sorta di sintesi monolitica delle posizioni di W.E.B. Du Bois e di Booker T. Washington sulla leadership culturale e l'avanzamento professionale, la ragazza tenta di farsi strada prima nella lirica e poi nella danza, ma si trova presto a fare i conti con i pregiudizi razziali e il richiamo della tranquillità sentimentale e domestica. Quello di Joanna è un idealismo che stenta a incanalarsi perché opera un diniego snobistico sul condizionamento della razza nel destino individuale («I never, never, never mean to let color interfere with anything I *really* want to do», 45). Con lo stesso metro con cui sovrastima le sue effettive possibilità, Joanna intende regolare anche la vita del suo innamorato Peter Bye (il secondo dei tre protagonisti) che ha invece una complessa storia familiare alle spalle e che si trova a scegliere tra l'aspirazione a conquistarsi una posizione in campo medico o dedicarsi in maniera più remunerativa al vibrante mondo del jazz come pianista.

Terza protagonista è Maggie Ellersley, una giovane proveniente da un contesto sociale decisamente modesto che la rende molto più consapevole dei condiziona-

³ Secondo Davis, Fauset dà una «realistic picture of class and caste, one increasingly familiar, if still exceptional, in African American communities during the early decades of the century» (x).

menti ambientali rispetto a Joanna. Sebbene molto intraprendente, Maggie soffre di un'insicurezza che la spinge a ricercare una rispettabilità borghese attraverso un uomo e il legame matrimoniale. Miller sostiene che «unlike the rational-realist Joanna, Maggie is a sentimental-naturalist heroine with her own generic imperatives to serve» (212). Anche se Miller fa un uso evocativo dell'etichetta "naturalista", è possibile notare come in realtà Maggie non sia totalmente determinata dalle sue umili origini. Non è casuale, a mio parere, che mentre Joanna emerge in quanto frutto del benessere e della prosperità del padre nel settore alimentare, si paragoni Maggie a un bellissimo fiore sbocciato da un nutrimento poco sostanzioso, come si può evincere in questo significativo passo:

Maggie's tea was always weak, and never sweet enough. The bread—baker's with holes in it, yesterday's, two loaves for five cents—was always stale; the meat usually salt and sometimes tainted. / Out of it Maggie bloomed—a strange word but somehow true. She was like a yellow calla lily in the deep cream of her skin, the slim straightness of her body. She had a mass of fine, wiry hair which hung like a cloud, a mist over two gray eyes. Her lips, in spite of the constant malnutrition, persisted unbelievably red (57-58).

Se la famiglia Marshall rappresenta la comparsa di una decorosa *middle class* nera, la famiglia Eilersley, pur in chiare difficoltà economiche, non viene mai rappresentata attraverso una lente di degrado sociale o spirituale, specialmente per quanto riguarda le figure femminili. Fauset offre ritratti di afroamericane talentuose e impegnate attraverso una narrazione disinvolta che sembra volerle coniugare la visibilità con la rispettabilità⁴, senza operare particolari forzature. In tal modo veicola un discorso sovversivo rispetto ai pregiudizi di razza e genere, rappresentando come necessità naturale il fatto che le donne afroamericane abbiano un impiego per realizzarsi, sia esso nella sfera artistica (come cantante o ballerina, per Joanna) o in quella professionale (in qualità di direttrice di saloni di acconciatura, per Maggie)⁵.

L'evento chiave del romanzo è la lettera che Joanna scrive a Maggie per scoraggiarne l'unione con suo fratello, Philip (un personaggio ispirato a W.E.B. Du Bois), non rendendosi conto che lei stessa sta in realtà perdendo il suo innamorato, non capendone le necessità e le difficoltà esistenziali⁶. Se questo evento scaterà una serie di cambiamenti nella vita di Maggie (il matrimonio affrettato con

⁴ Sul tema della visibilità nel romanzo si vedano Miller e Levison.

⁵ Si veda Davis xv.

⁶ Profetico è il giudizio del cognato di Joanna, Brian: «Of course, what Joanna doesn't realize is that she's up against the complex of color in Peter's life. It comes to every colored man and every colored woman, too, who has any ambition. Jan will feel it herself one day» (179).

un uomo perbene che poi invece si rivelerà un giocatore e che per poco non la ucciderà durante una colluttazione), esso cambierà anche quella di Peter. Intesendo una seppur breve relazione con Maggie, egli infatti si avvicinerà al mondo della musica jazz, riuscendo a guadagnare del denaro e sottraendosi all'ipercontrollo e alle restrizioni di Joanna. Maggie e Peter insieme si sentono «ordinary» (170), non notando tuttavia, come dice il narratore, l'ambiguità di un termine che denota sia la tranquillità di una vita normale ma anche l'assenza di ideali alti.

La Grande guerra garantisce a tali ultimi due protagonisti, e non a Joanna che ne subisce solo il riflesso, l'opportunità di ripensare alle proprie potenzialità e funzioni sociali⁷. Schenck ha giustamente rilevato la presenza, in questa parte del romanzo, di un «counter-discourse of modernity» (121) che lo distanzierebbe notevolmente rispetto alle opere canoniche sull'alienazione dell'esperienza bellica (come quelle di Hemingway ad esempio), mostrando l'importanza dell'impiego durante la guerra per le donne e gli uomini afroamericani in relazione alla loro emancipazione sociale e culturale. Il cambiamento più significativo è quello che coinvolge Peter, che si troverà a fianco di un suo congiunto bianco che lo rianimerà sulla necessità di lottare per l'uguaglianza tra neri e bianchi nel suo paese. Rientrato in una Filadelfia dove l'atteggiamento nei confronti dei neri è peggiorato dopo la Guerra, Peter confesserà a Joanna:

He was a wonderful man, Joanna, a real man and he made me see life from an entirely different angle. He said white men in their fight for freedom in America had had tremendous physical odds to face and that black men had helped them face them. Now it is our turn to fight for freedom, only our odds were spiritual and mental obstacles, infinitely more difficult because less tangible (282).

Peter, in questo modo, «grew both in the spirit of racial tolerance and in the spirit of responsibility. He wanted to live in America» (292).

Prestando servizio come infermiera al fronte, Maggie trova un riconoscimento del suo valore e una spinta idealistica che le permettono di slegarsi dai condizionamenti sociali americani. Sarà proprio in quel contesto, inoltre, che potrà coronare il suo amore per Philip attraverso un matrimonio che la farà reintegrare nella famiglia che prima l'aveva respinta e dove lei ne porterà avanti lo spirito imprenditoriale nell'industria (solo apparentemente marginale da un punto di vista sociale e culturale⁸) delle acconciature.

⁷ «The war is not the “end” of civilization, as the moderns thought, but a beginning of many things for black Americans—a vehicle for seeing racism in a new light, social and geographic mobility, even career advancement» (Schenck 122).

⁸ Si veda Miller 217.

L'apice e la fine della breve carriera di Joanna sono invece rappresentati dall'ingaggio importante in una rappresentazione intitolata "The Dance of the Nations", dove la ragazza significativamente si trova a indossare una maschera, in quanto unica ballerina nera, per interpretare un doppio ruolo, che comunque suscita reazioni razziste. Il significato di questo ingaggio per Joanna è stato ampiamente commentato dalla critica, ma vorrei concentrarmi qui su come lei arrivi a comprendere che il successo artistico non sia altro che un compromesso ottenuto a svantaggio della sua utilità sociale:

This, this was fame—to be shared with any girl who chose to stick feathers, Indian fashion, in her hat. An empty thing—different, so different from what she had expected it to be. It had not occurred to her that it would be the only thing in her life. [...] This was too much like examining the bones, the skull and skeleton of living and then every day tricking it out with the one thing which could lend it the semblance of flesh and color, though always with the vivid knowledge that death lay hidden beneath. / If her gift were only something useful! (274).

Questa esperienza la porterà a ravvedersi e a riconoscere il peso dei fattori razziali sull'emancipazione individuale, consentendole di ricongiungersi con Peter e di rinunciare alla sua carriera per sostenerlo nella sua ascesa lavorativa e sociale⁹. Sebbene l'evoluzione di Joanna sia troppo repentina e poco plausibile¹⁰, essa mette in luce il disegno di ingegneria sociale sotteso alla caratterizzazione del romanzo: se Maggie, dopo il breve matrimonio con l' "alto-borghese" Philip, conquista con una maggiore dignità e sicurezza di sé anche in campo professionale, così Joanna incanala il suo idealismo in una direzione meno individualistica in un contesto di semplicità familiare. La sua unione con Peter la porta a comprendere che quella *greatness* a cui tanto aspirava non era altro che una sovrastruttura (Davis xxi) derivata da una visione bianca dell'emancipazione artistica, che le imponeva di sacrificare la sua consapevolezza razziale e la solidarietà alla sua comunità¹¹.

⁹ A lui dirà: «Why, nothing in the world is so hard to face as this problem of being colored in America. See what it does to us [...] Oh it takes courage to fight against it, Peter, to keep it from chocking us, submerging us. But now that we have love, Peter, we have a pattern to guide us out of the confusion» (283).

¹⁰ Si veda Davis xxi.

¹¹ In relazione a questo tema si veda il racconto "The Blues I'm Playin'" (1934) di Langston Hughes.

Eterni bambini di una primavera mai sbocciata

Infants of the Spring (1932)¹² è il secondo e ultimo romanzo compiuto di Wallace Thurman, prematuramente scomparso all'età di trentadue anni. Come Fauset, egli non ha goduto di una grande fortuna critica (pesa il ritratto fattone da Langston Hughes) e il suo romanzo è stato a lungo considerato «the mediocre work of art of a writer who no longer believed in himself as a man, an Afro-American, or an artist» (Levering Lewis 279). Valutazioni più recenti hanno cercato di metterne in luce le qualità a dispetto del giudizio negativo dei contemporanei. Per Dickson-Carr, *Infants* «questions whether the artistry emerging from Harlem will have any lasting ideological or epistemological impact upon African Americans» (2001: 45). Per Ross, si tratta di una «combination of fierce satire and tragic empathy» (165). Come il precedente, e per certi aspetti più riuscito, *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life* (1929)¹³, esso inquadra il dramma dell'esperienza della nerezza (e del razzismo, anche intrarazziale), ma focalizzandosi sul tema dell'emancipazione creativa. Il titolo, di ispirazione shakespeariana, si riferisce in tono satirico alle grandi aspettative (e alle grandi immaturità) di un gruppo di artisti *bohémien* che abitano un palazzo di Harlem chiamato Niggeratti Manor (un *portmanteau* tra le parole *nigger* e *litterati*, espressione coniata da Zora Neale Hurston e Thurman stesso). Dickson-Carr sintetizza efficacemente:

The irony that parallels between the symbols of the renaissance and those of Niggeratti Manor, however, is neither environment succeeded fully in producing cultural riches and changes to the degree its leading lights had hoped. The behavior of Niggeratti Manor's inhabitants produces more heat than light; they become so captivated by the newness of their society that they indulge excessively in its excrescences (2001: 46).

Protagonista del romanzo è Raymond Taylor, un aspirante scrittore che, come la Joanna di Fauset, non ama i compromessi, ma al contrario di lei fatica a esprimersi creativamente, frenato da un ipercriticismo cinico nei confronti di se stesso e di tutto ciò che lo circonda. Tale senso maniacale di inadeguatezza in effetti dà voce all'ambivalenza e al tormento esistenziali dello stesso Thurman, avverso a ogni preconcetto essenzialista nei riguardi non solo della razza ma anche della sessualità e delle convenzioni borghesi¹⁴. Raymond fa una diagnosi

¹² La prima edizione italiana è uscita nel 2020 per Lindau.

¹³ Il romanzo è stato tradotto in italiano nel 2010.

¹⁴ Non a caso, secondo chi scrive, Raymond porta lo stesso nome di un altro personaggio aspirante scrittore e profondamente pessimista che troviamo in *Home to Harlem* (1928) di Claude McKay, un romanzo chiave che avrebbe rivitalizzato la *Renaissance* alla fine degli anni Venti, dopo i fasti all'inizio del decennio.

spietata dei successi della scena di Harlem. Pur felice che tale movimento abbia acquisito fama internazionale, «he was disgusted with the way everyone sought to romanticize Harlem and Harlem Negroes» (36) oscurando il fatto che «Negroes are much like any other human beings. They have the same social, physical and intellectual division» (39). Impietoso è anche il giudizio su una supposta distensione delle distensioni razziali ad Harlem, che troviamo esemplificato nella scena del *donation party* verso la fine del romanzo:

Color lines had been completely eradicated. Whites and blacks clung passionately together as if trying to effect a permanent merger. Liquor, jazz music, and close physical contact had achieved what decades of propaganda had advocated with little success. / Here, Raymond thought [...] is social equality. Tomorrow all of them will have an emotional hangover. They will fear for their sanity, for at last they have had a chance to do openly what they only dared to do clandestinely before. This, he kept repeating to himself, is the Negro renaissance, and this is about all the whole damn thing is going to amount to (186-187).

Una delle scene più iconiche del libro è il *party* in cui Thurman raggruppa e punzecchia, sotto pseudonimo, i grandi protagonisti della *Renaissance*, da Zora Neale Hurston (Sweetie May Carr) a Langston Hughes (Tony Crews), e soprattutto il suo leader Alain Locke (Dr. A. L. Parkes) a cui mette in bocca una predica sul rischio che i giovani artisti disperdano le loro energie nella dissolutezza, che si conclude suggerendo loro di tornare alle «racial roots, and cultivating a healthy paganism based on African tradition» (235). Questa posizione è accolta con scetticismo da Ray e altri del gruppo che affermano di non sentire alcun legame con una cultura come quella africana così distante da loro (Paul dirà «I ain't got no African spirit...I'm an American and a perfect product of the melting pot», 237-238).

Nella predica di Parkes troviamo riflesso il grande problema dell'aspirante artista nero, vale a dire quello di esprimere la propria soggettività senza che tale libertà venga usata a detrimento dell'immagine della propria comunità¹⁵. A ciò si aggiunge, nella visione di Ray il problema della radicalizzazione di un complesso di inferiorità («That's the trouble with Negroes. They're too easily satisfied», 57), che ha reso i neri incapaci di riconoscere e valorizzare il vero talento individuale («I'm only interested in individuals», 74). Ragion per cui è profondamente infastidito anche dal buonismo paternalistico mostrato dai simpatizzanti bianchi come Samuel Carter (un "Negrotarian", secondo la definizione usata nel romanzo e coniata da Zora Neal Hurston) e dalla loro rigidità nei confronti delle sue provocazioni antiborghesi del vero artista nero:

¹⁵ Si veda Herring 284.

They have regimented their sympathies and fawn around Negroes with a cry in their heart and a superiority bug in their head. It's a new way to get a thrill, a new way to merit distinction in the community [...] ninety-nine and ninety-nine hundredths per cent of the Negro race is patiently possessed and motivated by an inferiority complex. Being a slave race actuated by slave morality, what else could you expect? Within themselves and by their every action they subscribe to the doctrine of Nordic superiority and the louder they cry against it the more they mark themselves inferiors. Of course they are flattered by whites like Samuel, flattered to be verbally accepted as equals by someone who may-hap mentally is their inferior (140).

Thurman propone una carrellata di artisti *bohemiens* la cui creatività è frustrata da ciò che Langston Hughes, in un famoso saggio del 1926, chiamava *la racial mountain*, il problema onnipresente della razza: Paul Arbian, ispirato a Richard Bruce Nugent, i cui quadri osceni a tema fallico sembrano limitarsi a mere provocazioni; Eustace Savoy, aspirante cantante lirico che si rifiuta di cantare *spirituals* e che ben esemplifica il senso di inferiorità concepito da Ray (il quale «had no sympathy whatsoever with Negroes like Eustace, who contended that should their art be Negroid, they, the artist, must be considered inferior. [...] Eustace by refusing to sing spirituals was only hurting himself. And the world would miss nothing, if he should die unheard», 108-109); o Pelham Gaylord, un artista ossequioso dei bianchi e dei loro canoni (i dipinti di Sargent) e i cui 'modelli' saranno appunto coloro che lo trascineranno nel baratro (una delle figlie minorenni bianche della signora per cui dipinge lo accuserà di stupro).

Dal punto di vista della caratterizzazione, il personaggio meglio delineato è senz'altro quest'ultimo. Originario della Virginia, poi trasferitosi in New Jersey e cresciuto da una nonna simpatizzante dei bianchi («Grandma Mack had never forgiven Abraham Lincoln for freeing the slaves», 121) Pelham cresce in una sorta di vuoto sociale sviluppando l'ossessione per la professione artistica mentre serve diligentemente i suoi "padroni" (disegna quando lava vetri o modella figure pelando patate). Mentre Ray e Paul mantengono un certo distacco nei confronti di Samuel, Pelham invece si mostra «servile, deferential and quite impressed by Samuel's noisy if ineffectual crusade», (31)¹⁶. I suoi disegni appaiono come timide imitazioni se accostati alle opere scabrose di Paul o ai disegni dell'energico, 'primitivo' Bull, che si stagliano come «painstaking, vigorous and clean cut», (70) Al contrario delle modelle bianche di Pelham, le donne di Bull

¹⁶ Il lungo flashback che narra la sua storia si conclude significativamente al tempo presente, vedendolo leggere una poesia di fronte al gruppo di artisti che lo trova patetico e poi rifugiarsi nel suo "little coffin shaped studio" dove legge e rilegge il suo lavoro «to an appreciative audience» (127) totalmente immaginaria.

«were not women at all. They were huge amazons with pugilistic biceps, prominent muscular bulges, and broad shoulders. The only thing feminine about them were the frilled red dresses in which all were attired» (70).

Il romanzo tocca infatti anche il tema dell'emancipazione delle donne nere. Thurman aveva reagito contro quelli che certamente trovava insopportabili modelli di accettabilità borghese al femminile¹⁷ alla Fauset, già nel suo primo romanzo, dove la protagonista Emma Lou sembra una riscrittura naturalista di Joanna Marshall (Ganter 88). In *Infants*, Ray recensisce un libro che potrebbe benissimo essere di Fauset («The book was by a Negro and about Negroes. Its author was a woman who, had she been white and unknown, would never have been able to get her book published. It was a silly tale, sophomoric and uninspired», 91) lamentandosi dei tanti neri «who had nothing to say, and who only wrote because they were literate and felt they should apprise white humanity of the better classes among Negro humanity» (91)¹⁸.

Il personaggio femminile più significativo è quello di Euphoria Blake, a cui viene dedicato un intero capitolo dove si ricostruisce la storia che la conduce a gestire Niggerati Manor. Come altre figure femminili, Euphoria è totalmente disincantata rispetto alle possibilità per una donna nera in America: ossessionata dal mito di Giovanna d'Arco, lascia la natia Georgia (dove assiste a linciaggi) per le grandi città del nord, collaborando con il NAACP, il YWCA, ha una esperienza brevissima come marxista e socialista, si unisce alle proteste dei lavoratori e finisce in carcere, per poi ritrovarsi a pensare di «exploit the people I had once planned to help» (89) perché «only with money can Negroes ever purchase complete freedom. With money and with art» (90).

Insieme a Lucille, il personaggio femminile più legato a Ray, e forse ancor più di lei, Stephen Jorgenson (un bianco “non” americano che si trova a visitare Harlem sotto la guida del protagonista e degli altri artisti della Manor) ha la funzione di una *ficelle*, e cioè illuminare meglio i complessi e le contraddizioni del personaggio centrale nei vari dialoghi, oltre a quello di testarne velatamente le frustrazioni e i limiti relazionali:

You stand on a peak alone, superior, nonchalant, unconcerned. [...] Propagandists you despise. Illusions about Negroes you have none. Your only plea is that they accept themselves and be accepted by others as human beings. But what the hell does it mean after all? You claim to have no special love for your race. You also claim not to despise them. The specta-

¹⁷ Sulle perplessità di Thurman nei confronti di una nascente *middle e upper class* nera si veda, ad esempio, Walker 155.

¹⁸ Si veda anche la scena nel Cap. XXIII in cui Ray fa notare che il *passing* sia sgradito da chi lo pratica solo nei romanzi (brutti) (262).

cle of your friends striving to be what they are not, and not taking note of their limitations, sickens you, nay revolts and angers you. Yet you, like the rest, sit about and do nothing. Are you as emancipated as you claim? Aren't you, too, hindered by some racial complex? (60).

La risposta a tale domanda arriva nella lunga meditazione che Ray fa durante una passeggiata a Central Park nel Capitolo XIV, dove giunge a definirsi «a self-deluded posturer» (146) e un «consummate jackass» (146):

Despite the superiority complex he was different from most people he knew, precociously different. The difficulty being that he was wont to pervert rather than to train and cultivate this difference. [...] The struggle to free himself from race consciousness had been hailed before actually accomplished. The effort to formulate a new attitude toward life had become a seeking for a red badge of courage. That which might have emerged normally, if given time, had been forcibly and prematurely exposed to the light. It now seemed as if the Caesarian operation was going to prove fatal both to the parent and to the child (147).

La metafora dell'aborto con cui si chiude questo passo (e che richiama l'aborto di Lucille), che significativamente precederà la notizia dell'arresto di Pelham sotto l'accusa di stupro (152) e la disgregazione di Niggerati Manor, deve intendersi come riferita a un fallimento creativo sotto il profilo sia collettivo sia individuale. La riconversione della comune artistica in un dormitorio per giovani ragazze lavoratrici nubili (*bachelor girls*) dai diciotto ai trent'anni (268) è da leggersi, a mio parere, come una inevitabile sanitizzazione (de-erotizzazione) dei costumi e della sperimentazione artistica della colonia, a cui si sostituiscono le aspirazioni piccolo borghesi di una classe nera vittima dello sfruttamento economico bianco.

Questo tracollo artistico trova espressione alla fine del libro nel sinistramente spettacolare suicidio di Paul Arbian, il quale prima di morire aveva disegnato

a distorted, inky black skyscraper, modeled after Niggeratti Manor, and on which were focused an array of blindingly white beams of light. The foundation of this building was composed of crumbling stone. At first glance it could be ascertained that the skyscraper would soon crumple and fall, leaving the dominating white lights in full possession of the sky (284).

Il suicidio di Paul, ultima manifestazione di quell'eccesso a cui la corporeità eccentrica dell'artista si abbandona per sfuggire, come sostiene Watts (157), alle imposizioni restrittive della dottrina del New Negro (nate sulla scorta del senso di inferiorità nero), sembra dar voce al pessimismo estremo e al nichilismo attribuiti all'autore del romanzo. Ma, di nuovo, tale gesto deve essere ricondotto all'effetto sconcertante su Raymond, del quale ben conosciamo le limitazioni e l'impotenza dal punto di vista creativo (non scrive il suo romanzo) e relazionale (non riesce a stabilire una relazione, se non definita, almeno fruttuosa né con

Stephen né con Lucille). Il giudizio finale sulla parabola di Niggerati Manor va dunque ricondotto alla cecità del protagonista e a un ipercriticismo che di fatto è il segno di un razzismo fortemente interiorizzato.

I protagonisti dei romanzi di Fauset e Thurman qui esaminati si vedono costretti a cambiare rotta e soprattutto a ricredersi rispetto alle loro possibilità di realizzare un progetto di emancipazione individuale e artistica. Ma ciò che affiora in entrambi è l'affievolirsi di un mito irraggiungibile, di una concezione legata a degli standard di eccellenza implicitamente derivati da una visione biancocentrica del mondo. Pur dipingendo personaggi accettabili dal punto di vista borghese, Fauset veicola idee sovversive rispetto ai canoni di decenza di genere e classe, oltre che di razza. D'altro canto, dietro lo spietato e pessimistico ritratto della *Harlem Renaissance* proposto da Thurman, si scorge una fiducia profonda nelle possibilità di un'arte nera finalmente emancipata.

Opere citate

- Dickson-Carr, Darryl, *African American Satire: The Sacredly Profane Novel*, University of Missouri Press, 2001.
- , *Spoofing the Modern: Satire in the Harlem Renaissance*, University of South Carolina Press, 2015.
- Fauset, Jessie R., *There Is Confusion*, ed. Thadious M. Davis, Boston, Northeastern UP, 1990.
- Ganter, Granville, "Decadence, Sexuality, and the Bohemian Vision of Wallace Thurman", in Australia Tarver and Paula C. Barnes (eds.), *New Voices on the Harlem Renaissance: Essays on Race, Gender, and Literary Discourse*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2008:192-213.
- Herring, T. Scott, "The Negro Artist and the Racial Manor: *Infants of the Spring* and the Conundrum of Publicity", *African American Review*, 35 (2001), 4: 581-597.
- Hutchinson, George, "The Novel of the Negro Renaissance", in Maryemma Graham (ed.), *The Cambridge Companion to the African American Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2004: 50-69.
- Kuenz, Jane, "The Face of America: Performing Race and Nation in Jessie Fauset's *There Is Confusion*", *The Yale Journal of Criticism*, 12 (1999), 1: 89-111.
- Levering Lewis, David, *When Harlem Was in Vogue*, Oxford, Oxford UP, 1989.
- Levison, Susan, "Performance and the 'Strange Place' of Jessie Redmon Fauset's *There is Confusion*", *MFS Modern Fiction Studies*, 46 (2000), 4: 825-848.
- McDowell, Deborah E., "The Neglected Dimension of Jessie Redmon Fauset", *Afro-Americans in New York Life and History (1977-1989)*, 5 (1981), 2: 33-49.
- McKaye, Claude, *Home to Harlem*, ed. Wayne F. Cooper, Boston, Northeastern University Press, 1993.
- Miller, Nina, "Femininity, Publicity, and the Class Division of Cultural Labor: Jessie Redmon Fauset's *There Is Confusion*", *African American Review*, 30 (1996), 2: 205-220.
- Ross, Marlon B. "Racial Uplift and the Literature of the New Negro", in Gene A. Jarrett (ed.), *A Companion to African American Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013:151-167.
- Schenck, Mary J., "Jessie Fauset: The Politics of Fulfillment vs. the Lost Generation", *South Atlantic Review*, 66 (2001), 1: 102-125.
- Thurman, Wallace, *Infants of the Spring*, ed. Amritjit Singh, Boston, Northeastern UP, 2006.
- , *The Blacker the Berry*, New York, Dover, 2008.

Walker, Daniel E., "Exploding the Canon: A Re-examination of Wallace Thurman's Assault on the Harlem Renaissance", *Western Journal of Black Studies*, 22 (1998), 3: 153-158.

Watts, Eric K., *Hearing the Hurt: Rhetoric, Aesthetics, and Politics of the New Negro Movement*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2012.

IMMAGINARI, MITI E METAFORE DELL'ESPERIENZA MIGRATORIA ITALIANA NEGLI STATI UNITI

Rosemary Serra*

Ripercorrendo le tappe che hanno segnato la storia e il processo d'integrazione delle diverse generazioni di italoamericani, l'autrice riflette su come i miti e le metafore siano cambiate nel corso del tempo e come esse abbiano influito sulla costruzione identitaria e sulla rappresentazione del sé di questi soggetti. Anche per i "nuovi migranti" italiani che scelgono di trasferirsi negli Stati Uniti, il sogno americano continua ad avere una grande forza attrattiva.

Images, Myths and Metaphors of the Italian Migratory Experience in the United States

Retracing the steps that have marked the history and the process of integration of the different generations of Italian Americans, the author reflects on how myths and metaphors have changed over time and how they have influenced the identity construction and the self-representation of these subjects. The American dream continues to have a great attractive force even on the "new Italian migrants" who choose to move to the United States.

L'America: sogno e mito

La diffusione del "sogno americano" e quello della terra promessa attrassero a cavallo dell'Ottocento e nei primi vent'anni del Novecento milioni di persone provenienti dall'Europa le quali emigrarono negli Stati Uniti per cercare lavoro nelle più importanti città industriali. Sino allo scoppio della Prima guerra mondiale, il Nuovo Mondo accolse un numero elevatissimo di emigrati – compresi gli italiani¹ – speranzosi di condizioni di vita più dignitose.

L'aspetto ideale ha un ruolo molto rilevante nell'esperienza migratoria italiana negli Stati Uniti. Esso ruota attorno all'immagine e alla rappresentazione di tre luoghi immaginari prima ancora che geografici – l'America, l'Italia e l'Italoamericana – che assumono una forte rilevanza nell'immaginario dei migranti italiani.

* Università di Trieste.

¹ L'emigrazione di massa dall'Italia ebbe inizio dopo il 1880 (Vecoli). Fino al Novecento prevalsero soprattutto i settentrionali, ma anche i campani. Dall'inizio del Novecento e fino allo scoppio della Prima guerra mondiale i flussi migratori provennero soprattutto dal Sud Italia.

Al di sotto di ogni cambiamento e movimento dell'uomo, ovvero gli atti che fanno la storia, «c'è un'altra storia, c'è una testa che pensa e un cuore che freme. C'è un'aspettativa, un'illusione che, accumulandosi e sedimentandosi, crea il mito» (Serra 1997: 14).

L'immaginario influisce sulle scelte dei primi emigranti e il suo ruolo cresce man mano che «l'impresa diventa meno realistica, più intrisa di disperazione» (Passerini 195). Esso ha una funzione vitale poiché, anche quando la situazione diviene insostenibile, è il sogno che li spinge ad andare avanti, a non fermarsi, è il mito che li sostiene (Serra 1997).

Partire per andare in America significava possedere spirito di iniziativa, una dose di coraggio e una forza interiore che non si basavano solamente sulle cause prime dell'emigrazione, vale a dire la fame e la miseria. C'era qualcosa di più e, come ci suggerisce Ilaria Serra, le costruzioni mentali, la fantasia e l'immaginazione di una Terra Promessa hanno giocato il loro ruolo e l'America – vista come un paese di cuccagna – «fa parte del sogno a cui si è disposti a credere» (22).

Attraverso questa chiave di lettura, anche la figura del migrante si ammanta di una luce nuova, si contorna di significati più profondi e quasi mitici: non è solo un poveraccio che scappa dalla fame e dalla miseria, ma una persona che «nasconde sotto i suoi stracci i panni del primo eroe che sfida la fortuna ed il destino partendo per terre ignote, armato del suo solo coraggio [...]. È questo che crea l'immigrante, oltre ai suoi abiti sporchi: il groviglio di sensazioni, di speranze e di emozioni che lo avviluppa» (51).

La voce dell'esistenza di questo paese fantastico al di là del mare si sparse rapidamente tra la gente semplice. E a tale terra venne attribuita una connotazione importantissima ovvero la sua natura di speranza nel futuro (Serra 1997).

Attraversare il mare rappresentò per i migranti andare verso un altrove fluido e irrazionale di libertà: essi aspiravano a oltrepassare l'oceano per sfuggire all'incertezza economica della loro patria e per cercare maggiori sicurezze in una terra nuova (Dalla Vecchia). Il lungo ed estenuante viaggio per mare diventa «una sorta di iniziazione e di passaggio a nuova vita» (Serra 1997: 14). Il suo ricordo alle volte viene rimosso, altre volte rimane presente «come un trauma iniziatico» (16).

Gardaphé fa notare come l'*Italian America* fosse un'invenzione che seguì quella dell'America: quest'ultima fu «un'idea molto prima di diventare un luogo e, come idea, essa racchiudeva tutte le speranze di completa libertà, di reale eguaglianza, di assenza di persecuzione e di illimitato potenziale per vivere la vita in tutta la sua pienezza» (13).

Per l'immigrato italiano l'America è esistita prima di tutto come una metafora. Non c'era praticamente nessuna distinzione tra Nord e Sud America e America significava «*going west across the ocean where work was available*» (14).

Nei racconti degli emigrati che tornavano in patria, l'esperienza americana veniva mitizzata. Ma alla costruzione del mito contribuirono anche altri fattori, quali le lettere degli emigrati che descrivevano le meraviglie americane, la propaganda degli emigrazionisti in patria, tra cui spiccava la nuova borghesia commerciale, che vedeva l'emigrazione come valvola di sfogo per attenuare le tensioni sociali, le pressioni esercitate dagli agenti di emigrazione (Serra 1997).

Il tipico immigrato italiano fu attirato nel Nuovo Mondo da questo mito e dalla promessa che la vita fosse più "verde" dall'altra parte dell'oceano (Gardaphé).

L'impatto con il Nuovo Mondo: nuovi immaginari e nuove metafore

Una volta lasciata l'Italia e arrivata negli Stati Uniti, la prima generazione di immigrati si trovò a fronteggiare il Nuovo Mondo, ma al momento dell'arrivo rappresentò una grande disillusione. Crollarono le loro aspettative e gli immigrati divennero essi stessi gli oggetti di un nuovo immaginario che prese forma attraverso gli sguardi degli americani:

si aggregano loro addosso le opinioni, le etichette, i voci di strada, i pettegolezzi delle edizioni giornalistiche della domenica. Tutto ciò si calcifica e crea lo stereotipo. Questi emigranti italiani in carne e stracci diventano figure mitiche: allegri perdigiorno, buoni mangiatori e bevitori, sporchi e puzzolenti accattoni canterini e, soprattutto briganti e criminali. Un'aura di disgusto e di inquietudine circonda le loro figure stereotipate (Serra 1997:14).

Il mito dell'Italia – immaginata come giardino mediterraneo dal passato glorioso popolato di artisti – si sgretolò miseramente agli occhi degli americani che si trovarono davanti una massa di immigrati poveri e ignoranti alla ricerca di un pezzo di pane (38). Negli anni della grande migrazione, le caratteristiche dell'italiano proveniente dal meridione vennero generalizzate a tutti gli italiani. Fu così che l'immaginario prevalse sulla realtà e, nonostante le dimostrazioni del contrario, esso divenne l'unico modo diffuso di guardare all'italiano, circondato da un sospetto costante che ne appannava l'immagine (38).

Per la prima generazione d'immigrati l'impatto con la società americana fu motivo di forte contrasto e di conflitto identitario. Tale contatto rappresentò prima di tutto una metafora della separazione e una delle prime battaglie che gli immigrati dovettero affrontare fu quella dell'identificazione con l'America.

Fin dal primo momento in cui vi giunsero, si resero subito conto della loro differenza, della loro non americanità e ciò produsse un primitivo scontro tra l'"io", l'italiano, e l'"altro", l'americano. Si creò dentro di loro una sorta di confusione di cosa era e non era americano e questo disorientamento si estese alla generazione successiva (Gardaphé).

La personalità degli immigrati italiani al tempo della grande migrazione si era formata nell'alveo della cultura tradizionale dei paesi delle aree rurali dell'Italia meridionale e il trapianto in America non fu in grado di modificare tale struttura identitaria. Il forte radicamento degli immigrati nella società italiana del sud influì profondamente sul gruppo italoamericano nel senso che esso fu plasmato dalla cultura e dalle caratteristiche di questa società e influenzò anche la percezione americana degli italoamericani (Alba). Guglielmo osserva, infatti, che «l'Italia del Sud fu più di uno spazio geografico con confini flessibili [...] essa fu una metafora per anarchia, ribellione, povertà e mancanza di "civilizzazione"» (9).

La generazione dei primi immigrati non parlava inglese, sognava di tornare a casa e pertanto non voleva mandare a scuola i figli. Temeva di perdere il controllo su di loro e che dimenticassero il legame con la comunità d'origine: essa «non è un'astratta "patria lontana", ma un paesino dal nome magari storpiato, la cui cartolina sbiadita viene conservata con religioso affetto» (Muscio 210).

La rappresentazione dei luoghi di origine nell'immaginario degli immigrati fa affiorare suggestioni di natura simbolica o mitologica. Nella visione del paese natale, spazio remoto e ancestrale, si condensa tutta la nostalgia del migrante, «che pensa alla propria terra lontana e, nel ricordo, la trasforma in mito» (Dalla Vecchia 94). Il territorio *natio* viene percepito come un posto mitico e primordiale, una sorta di Madre Terra da cui tutto ha inizio (Dalla Vecchia), o anche una terra liminare sospesa tra realtà e mito (Izzi).

I conflitti e le contrapposizioni alle quali andò incontro la generazione immigrata ebbero forti ripercussioni sulla seconda generazione, creando in essa i presupposti per un'appartenenza a due mondi paralleli: quello piccolo e raccolto della famiglia d'origine, del vicinato e delle *Little Italies* e il grande mondo dell'America che esercitava il suo forte potere attrattivo. Questa doppia adesione inevitabilmente «produsse uno scontro culturale e un conflitto generazionale: i genitori che chiedevano ai loro figli di rispettare la mentalità del paese, i figli che volevano sopra ogni cosa essere americani» (Vecoli 94). Tale dissidio sfociò nella ricerca di identificazione con tutto ciò che rappresentava l'America.

La seconda generazione subì perciò un conflitto identitario forte dinanzi al dilemma di scegliere tra essere italiani o americani: soffrì l'esperienza della marginalità, la non completa appartenenza all'uno e all'altro mondo, il sentimento costante dello strappo prodotto da due modi di vita opposti. Apprese che essere italiani significava essere inferiori, imparò a vergognarsi dei propri genitori per l'inglese stentato e per i comportamenti espressivi, arrivando a provare un'avversione per sé stessi dovuta all'aver interiorizzato gli stereotipi negativi dei propri antagonisti.

L'"italianità" divenne un ostacolo all'ingresso nella corrente principale della cultura americana e il processo di americanizzazione si compì abbandonando tutti i tratti del proprio retaggio etnico per abbracciare un'identità americana

che si rispecchiava – attraverso quanto comunicavano i media – in un’America «benestante, alla moda, materialistica e orientata al futuro» (97).

L’ascesa della terza generazione, che iniziò a raggiungere l’età adulta durante gli anni Cinquanta, fu implicata nell’evidente rinascita della coscienza etnica, la cui consapevolezza crebbe considerevolmente durante gli anni Sessanta. Non più in attitudine difensiva riguardo alle origini ancestrali poiché aveva ormai raggiunto posizioni consolidate nel sistema scolastico e occupazionale, la terza generazione fu in grado di rivendicare la propria identità etnica con forza e fiducia.

Al contempo, essa subì una forte crisi identitaria e risentì maggiormente, rispetto alle altre generazioni, dell’ambivalenza dell’“italianità”. I loro genitori, ovvero la seconda generazione, nonostante fossero stati oggetto di critica e di ribellione da parte dei propri figli coinvolti nella ventata di cambiamento che stava attraversando l’America in quegli anni, erano riusciti a instillare in loro i valori della società contadina, quali il credo nel lavoro duro, il rispetto dell’autorità e la lealtà verso la famiglia e contemporaneamente i valori americani, come l’ambizione, il desiderio di successo e l’individualismo (Gardaphé). Questi messaggi contrastanti e contraddittori crearono riferimenti confusi che condussero a una crisi identitaria.

Fu così che la terza generazione si mise alla ricerca di qualcosa che aveva perduto; in questo modo si concretizzò la “nota legge” formulata da Hansen nel 1938 del “ritorno della terza generazione”. Egli prevede come l’etnicità sarebbe riemersa: i nipoti degli immigrati, sicuri nella loro americanità e liberi dal complesso di inferiorità dei loro genitori, avrebbero appagato la loro curiosità verso le loro radici nel Vecchio Mondo.

Gli anni Sessanta rappresentarono la soglia d’inizio di quello che è stato definito il *revival* etnico (Glazer and Moynihan). A quel tempo, l’identità americana “forte”, monolitica e compatta si rivelò essere una fragile facciata e le sue origini apparvero molto più complesse. Essa fu messa in discussione, soggetta agli attacchi di movimenti e gruppi particolaristici della popolazione in conflitto per ottenere riconoscimento sul piano dei diritti civili (Greeley). Così pure l’omogeneità della classe media si frantumò nel conflitto razziale, etnico e di classe e nei movimenti di liberazione dalla morale tradizionale.

A seguito delle dinamiche culturali e sociali che investirono gli Stati Uniti, le generazioni immigrate successive alla prima persero l’idea originaria dell’America insieme alle connotazioni metaforiche che l’avevano accompagnata ed ebbero la necessità di rimpiazzare il mito con un altro ideale: fu allora che la nozione di *old country* – la bella Italia – venne alla luce (Gardaphé). L’Italia divenne una metafora per le generazioni post-immigrate e la sua immagine iniziò a venire costruita attraverso le storie raccontate dai parenti degli immigrati: «con quella immagine in mente, noi andammo a cercare quel luogo chiamato “bella Italia”. Ma essa

non poteva essere trovata da nessuna parte. L'Italia era cambiata: le metafore del passato non potevano più essere ritrovate nella realtà presente» (18). Da questa tensione tra la visione dell'America e quella dell'Italia nacque l'America italiana.

L'Italoamerica

Per lungo tempo l'Italoamerica è stato un mondo senza voce e l'eredità che le prime generazioni hanno consegnato ai loro figli e nipoti è stata un'assenza che non si connota come vuoto di affetti o di mezzi anche economici, ma piuttosto come vuoto di parole.

Francellini immagina l'America italiana come «un mondo fantasma da cui tutti sembrano essere andati via all'improvviso, quasi scappando dalle loro case e lasciando, però, la porta aperta» (5). Sono i segni del passaggio dei primi italiani in America, al quale fa seguito tuttavia il silenzio di una narrazione e di una testimonianza assente che spegne ogni suono e ogni voce. Tale assenza si collega alla lontananza geografica e culturale dall'Italia, paese immaginario e immaginato, da un passato ormai perso nella memoria, dai ricordi dell'infanzia, dalla lingua originaria «che di tutti i significati primari era stata il veicolo» (6).

Questo mondo sepolto inizia a rivivere attraverso gli scrittori italoamericani che strapparono dall'oblio e dalla dimenticanza ricordi e narrazioni, dando spazio alla manifestazione di un'identità italoamericana «multipla e stratificata» (6). Numerose credenze condivise sugli italoamericani vennero tramandate attraverso le generazioni e continuarono a sopravvivere nei meandri inconsci ed oscuri della psiche, esercitando un potere molto forte: si tratta di quelli che Viscusi chiama i «Cesari sepolti» (2015: 104).

Molto spesso, gli italoamericani non si rendono conto di agire sulla base di «presupposti taciti», ovvero di «credenze che la gente condivide senza esplorare in dettaglio da dove nascano e che cosa comportino» (103). Un gran numero di questi presupposti che governano l'Italoamerica «sono vecchi stralci di propaganda italiana profondamente radicati nella cultura italiana / americana» (103-104).

Per comprendere come il substrato inconscio possa agire nell'orientare la rappresentazione mentale delle persone ricorriamo alle parole di Barthes, il quale asserisce che «il rapporto che unisce il concetto del mito al senso è essenzialmente un rapporto di *deformazione*» (203). Come nella psicoanalisi freudiana il significato latente del comportamento deforma la sua accezione scoperta, così nel mito il concetto modifica il senso, «ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a *naturalizzarlo*» (210):

Il mito non nega le cose [...]; le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione [...]. Passando dalla storia alla natura, il mito [...] abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze [...], organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole (223-224).

Una delle convinzioni condivise sugli italoamericani si riferisce al mito del crimine organizzato. Da questo mito di un'enorme «cospirazione sotterranea» (Viscusi 2015: 111) deriva la credenza diffusa che degli italoamericani non ci si possa fidare oltre un certo punto. Questa «dimensione fondativa d'illegalità» (111) impone anche un limite costante alle ambizioni sociali e politiche degli italoamericani.

Tra gli stereotipi falsi e dannosi che circondano il mondo degli italoamericani vi è quello di considerare l'Italoamerica come un «impero criminale sotterraneo dove regnano i gangster» (103). Si tratta – anche in questo caso – di un mito che ne produce un altro: l'Italoamerica è un mondo sotterraneo, un *iceberg*, gran parte della cui massa è invisibile.

Ma intorno all'America italiana non ruotano solo stereotipi negativi. Essa è anche il «paese della memoria» soprattutto per la prima generazione di emigranti. Francellini definisce questi migranti come dei naufraghi

che hanno fatto naufragio sulla sponda atlantica con il loro corredo anacronistico di ricordi e oggetti [...]. Dal naufragio riemergono giorno dopo giorno i relitti strani e insoliti della traversata: una macchinetta da caffè, un abito cucito su misura da un fratello sarto in Calabria, una fisarmonica, un cappello di feltro a tesa larga, qualche seme da interrare in America, una pianta d'ulivo o di vite o magari un fico da difendere dal freddo di New York, avvolgendolo in fasce come un bambino. Esili canne su cui poggiare il futuro, improbabili fondamenta, radici spezzate in qualche punto a metà tra l'Italia e l'America (6).

La bella Italia

Viscusi sostiene che gli italoamericani hanno un problema che tengono nascosto e questo problema è l'Italia. Resta il fatto che, lo ammettano o meno, «gli italiani / americani non riescono a dimenticare l'Italia, anche se vorrebbero» (2015: 120). I significati che gli italoamericani le attribuiscono sono «molti e non sempre facili da classificare – o persino da scoprire – e «l'Italia della mente è grande e *complessa*» (121).

Chirico nota che gli immigrati che arrivarono negli Stati Uniti prima della Seconda guerra mondiale mostrano una straordinaria disconnessione dall'Italia. A meno che non vi siano parenti nella madrepatria, i loro discendenti non hanno

idea né conoscenza di come sia il Paese dopo la Seconda guerra mondiale. In realtà, l'Italia di oggi è molto diversa da quella che i posteri degli immigrati immaginano fosse stata l'Italia lasciata alle spalle dai loro progenitori; ma parecchi italoamericani non sono a conoscenza di questa profonda diversità. Molti hanno idealizzato un'immagine dell'Italia che deriva dai ricordi familiari tramandati attraverso le generazioni; per coloro che non hanno un'esperienza diretta della nazione è invece un «collage di fantasmagoria creato dai media» (68).

Haller osserva che la società americana ha un'immagine duplice dell'Italia. Da un lato, vengono evocate le caratteristiche di una civiltà di altissimo prestigio, dall'altro, si manifesta l'aspetto della cultura regionale di origine contadina, legata alla comunità degli emigrati italiani, che si esprime in particolare nel settore gastronomico. L'Italia dell'arte, dell'architettura, della musica e della pittura viene anche percepita come «il paese della dolce vita, dell'esotismo neo-latino» (111), così come accade che l'amore e l'interesse per l'Italia e la sua civiltà siano di tipo «folkloristico e nostalgico» (116).

La visione mitizzata dell'Italia persiste nell'immaginario dei giovani italoamericani di oggi. È quanto emerge da uno studio condotto nel corso del 2013 mediante un sondaggio su un campione di giovani italoamericani residenti nella grande area di New York².

Vediamo quali sono le sfumature di significato che a parere degli intervistati ammantano questa immagine e che sono riconducibili a cinque livelli di percezione: 1) l'Italia idealizzata, mitizzata: *the idyllic place*, il paese de “la dolce vita”; 2) l'Italia reale, vissuta; 3) l'Italia immaginata; 4) l'Italia assente; 5) l'Italia del passato e della nostalgia.

Nella prima categoria sembra spiccare la visione di coloro che – riprendendo le parole di Viscusi – pensano all'Italia come un motivo di orgoglio: «Abbiamo dipinto la *Monna Lisa*. Abbiamo scoperto l'America. Abbiamo inventato l'opera» (2015: 116). In questa rappresentazione emerge un'immagine mitizzata che richiama una “patria ideale”, un “luogo idilliaco”. Schepis definisce detta raffigurazione come «turistico-estetica» (67), una concezione «contemplativa e destoricizzata, reificata attorno all'idea dell'arte, all'ispirazione poetica e alla bellezza paesaggistica, in forte contrasto, anche se spesso convivente, con quella concezione “intrusiva” dell'immigrato, sporco e analfabeta» (67).

Per altri, l'immagine dell'Italia (il secondo livello di percezione) si basa sull'esperienza diretta ovvero sui viaggi e sulle relazioni che li tengono connessi a essa.

La terza categoria riecheggia quella che Viscusi ha definito «la patria del desiderio» (2015: 107). Si tratta di un'immagine dove prevale una visione basata

² I risultati dello studio sono contenuti in Serra 2017.

soprattutto sugli aspetti sentimentali ed emozionali del legame. Riprendendo le parole di Calvino, «spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; ma non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno» (XIV).

Condividendo l'opinione di Schepis possiamo sostenere che, nel tempo, America e Italia si sono scambiate di ruolo: in passato l'immaginario era rappresentato dall'America, futuro incerto e terra mitica da scoprire. Oggi, esso avvolge la terra d'origine degli avi, luogo del passato altrettanto mitico e incerto, da riscoprire.

L'Italia può apparire a volte lontana e assente oltre ad essere «lenta e restia ad accettare alla pari gli italoamericani sul piano culturale» (2015: 119) come afferma Viscusi che si aspetta un rapporto di sudditanza di tipo “coloniale” con la ricca colonia Italoamerica:

ogni volta che gli italiani / americani dedicano il loro tempo, i loro soldi, la loro energia e la loro volontà a vantarsi dell'Italia, essi rafforzano un ordine di prestigio coloniale che li pone sul fondo di una piramide molto grande, antica e pesante [...]. Il messaggio fra le righe è che gli italiani / americani non possono raggiungere l'uguaglianza culturale. Essi appartengono a *Little Italy* e non potranno mai sfuggirle (120).

Il tema della nostalgia è particolarmente legato alla storia degli italoamericani. Riecheggia anche quando è l'Italia a essere l'oggetto in quella che Viscusi definisce la «reminiscenza dello splendore che non c'è più» (70): tale visione nostalgica si esprime in modo più preciso come oggetto del desiderio politico, ovvero «la gloria» (70). Molto spesso il concetto di nostalgia nella storia letteraria viene associato a quello della *Little Italy*, la quale ha insiti due temi preferiti: «la sua propria nostalgia e la sua propria morte» (1996: 65).

In conclusione

L'integrazione a tutti i livelli degli italoamericani nella società americana è ormai un dato di fatto; all'inizio del secondo millennio la comunità italoamericana ha raggiunto un ottimo grado di legittimazione sociale e non ha bisogno di confermare un'americanità ormai assodata, «ma può rivendicare le origini italiane, non più motivo di vergogna, al contrario vanto e glamour identitario» (Muscio 17).

L'“italianità”, oggi, viene associata a immagini positive, quali quelle del buon cibo, dello stile nel vestire e nel *design*, dell'unità familiare, della cultura, tutte caratteristiche che hanno contribuito a valorizzare il senso di orgoglio legato a questo retaggio culturale e storico, nella certezza che il contributo degli italiani

ha determinato un cambiamento positivo nella società americana. Come ha osservato Camaiti Hostert,

essere italiani non è più associato alla mancanza di qualcosa (nel caso specifico di caratteristiche fisiche e comportamentali che rispondono ai canoni WASP), ma viceversa a qualcosa in più che consiste nella presenza di articolate manifestazioni del sentire. Quello che una volta li ha condannati a essere cittadini di serie B non solo li rende oggi più ricchi, ma ha contribuito a rendere più ricca anche la società intorno a loro: la capacità di esprimere emozioni e passioni (139).

Di questa immagine positiva di cui l'Italia è portatrice beneficiano anche i giovani che decidono oggi di lasciare la madrepatria – i cosiddetti “nuovi migranti” – per cercare opportunità di vita e di lavoro negli Stati Uniti³.

Le ragioni che spingono a spostarsi sono molteplici e le motivazioni appaiono molto più complesse rispetto a quelle che spingevano in passato gli italiani a emigrare; gli alti tassi di disoccupazione non sono sufficienti a spiegare la scelta di andarsene dall'Italia e accanto a coloro che sentono il pressante bisogno dettato dalle esigenze concrete ve ne sono altri che mirano a un miglioramento delle condizioni salariali o professionali, ma anche coloro che sono mossi dagli affetti e dal desiderio di novità (Pasqualini).

La decisione di andare via dall'Italia fa leva perciò sia su fattori strutturali sia su motivazioni non economiche (Caneva): da un lato vi sono le ragioni sistemiche, secondo le quali l'Italia viene vista non più come un paese potenzialmente in sviluppo come lo era un tempo, dall'altro vi sono le caratteristiche intrinseche degli individui protagonisti delle nuove migrazioni italiane (Pasqualini).

Queste peculiarità differenziano i nuovi migranti da quelli delle “vecchie” migrazioni ai quali sono però accomunati per altri aspetti: la crisi economica e sociale dell'Italia, la nostalgia, l'attaccamento al paese d'origine, la paura del futuro.

Mentre i fattori di spinta che forzano gli italiani ad abbandonare l'Italia sono applicabili a tutti i paesi di destinazione, quelli attrattivi sono specifici di un determinato sito. Nella scelta migratoria gioca un ruolo molto importante – oggi come ieri – l'immaginario associato ai luoghi di destinazione. I fattori attrattivi risultano molto complessi e fanno riferimento al repertorio di immagini mentali inconsapevoli che gli individui si costruiscono nel lungo periodo attraverso il processo di socializzazione e le loro esperienze di vita (Pascoli). Nel caso degli Stati Uniti, l'*American dream* sembra ancora oggi possedere una potente forza attrattiva (Fiore).

³ Su questo tema si veda Serra 2020.

Opere citate

- Alba, Richard D., *Italian Americans. Into the Twilight of Ethnicity*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1985.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Calvino, Italo, "Prefazione", in Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1978: XI-XXXIV.
- Camaiti Hostert, Anna, "Identità di genere nel cinema italoamericano: Nancy Savoca e Marylou Tibaldo Buongiorno", in Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti (eds.), *Quei bravi ragazzi*, Venezia, Marsilio, 2007: 133-139.
- Caneva, Elena, "Giovani italiani che emigrano: percorsi di vita inediti all'epoca della crisi economica globale", *Mondi Migranti*, 3 (2016): 79-93.
- Chirico, Donna, "Italian Identity in the Third Millennium: How to Claim an Italian American Identity", in Anthony J. Tamburri (ed.), *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, New York, Bordighera Press, John D. Calandra Italian American Institute, 2014: 65-76.
- Dalla Vecchia, Cristina, *Lo screening del migrante. La rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano contemporaneo*, Canterano (RM), Aracne, 2019.
- Fiore, Teresa, "Migration Italian Style. Charting the Contemporary US-Bound Exodus (1990-2013)", in Laura E. Ruberto and Joseph Sciorra (eds.), *New Italians Migrations to the United States, I-II, Art and Culture since 1945*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, Urbana, 2017: 167-192.
- Francellini, Carla, "In transito", in Id. (ed.), *Uè Paisà. Racconti dall'identità italoamericana*, San Cesario di Lecce, Manni, 2012: 5-9.
- Gardaphé, Fred L., *Leaving Little Italy. Essaying Italian American Culture*, Albany, State University of New York Press, 2004.
- Glazer, Nathan and Moynihan, Daniel P., *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians and Irish of New York City*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1963.
- Greeley, Andrew M., *Why Can't They Be like Us: America's White Ethnic Groups*, New York, Dutton, 1971.
- Guglielmo, Jennifer, "Introduction: White Lies, Dark Truths", in Jennifer Guglielmo and Salvatore Salerno (eds.), *Are Italians White? How Race is Made in America*, New York, Routledge, 2003: 1-14.
- Haller, Herman W., *Una lingua perduta e ritrovata. L'italiano degli italo-americani*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993.
- Hansen, Marcus L., *The Problem of the Third Generation Immigrant*, Rock Island, Augustana Historical Society, 1938.
- Izzi, Alessandro, "Emanuele Crialeso o dello sradicamento", in Simone Isola (ed.), *Cinegomorra. Luci e ombre sul nuovo cinema italiano*, Roma, Sovera, 2010: 149-156.
- Muscio, Giuliana, "Italian American Doc", in Giuliana Muscio e Giovanni Spagnoletti (eds.), *Quei bravi ragazzi*, Venezia, Marsilio, 2007: 208-217.
- Pascoli, Monica, "Young Italians in Search of Opportunities: The Image of Europe as a Lifeline", in Karolina Czerska-Shaw, Marcin Galent and Bożena Gierat-Bieroń (eds.), *Visions and Revisions of Europe*, Göttingen, Göttingen University Press, 2018: 113-128.
- Pasqualini, Cristina, "Partire / Restare? Tornare / Non tornare? Le autonarrazioni dei giovani italiani che hanno scelto di investire in formazione", in Fondazione Migrantes, *Rapporto Italiani nel mondo 2015*, Roma, Tau, 2015: 156-166.
- Passerini, Luisa, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Schepis, Maria Felicia, "L'identità dell'italo-americano di terza generazione", *NEOS. Rivista di Storia dell'emigrazione siciliana*, I (2006), 1: 61-67.

- Serra, Ilaria, *Immagini di un immaginario. L'Emigrazione Italiana negli Stati Uniti fra i due secoli (1890-1924)*, Verona, Cierre, 1997.
- Serra, Rosemary, *Il senso delle origini. Indagine sui giovani italoamericani di New York*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- , “Vecchie e nuove migrazioni a New York City. Giovani italiani e italoamericani si raccontano”, in Marco Alberio e Fabio Berti (eds.), *Italiani che lasciano l'Italia. Le nuove migrazioni al tempo della crisi*, Milano, Mimesis, 2020: 91-117.
- Vecoli, Rudolph J., “The Search for an Italian-American Identity. Continuity and Change”, in Lydio F. Tomasi (ed.), *Italian Americans. New Perspectives in Italian Immigration and Ethnicity*, New York, Center for Migration Studies, 1985: 88-112.
- Viscusi, Robert, “Making Italy Little”, in Francesco Loriggio (ed.), *Social Pluralism and Literary History. The Literature of the Italian Emigration*, Toronto, Guernica, 1996: 61-90.
- , “I Cesari sepolti ed altri segreti dell’America italiana”, in Ottorino Cappelli (ed.), *Cultura e politica nell’America italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2015: 103-145.

NEMO PROFETA IN PATRIA: LINGUISTIC AND CULTURAL PATTERNS IN MAXIM D. SHRAYER'S WAITING FOR AMERICA: A STORY OF EMIGRATION (2007) AND A RUSSIAN IMMIGRANT: THREE NOVELLAS (2019)

Michele Russo*

This article analyzes translingual writing in Shrayer's *Waiting for America: A Story of Emigration* (2007) and *A Russian Immigrant: Three Novellas* (2019). It re-maps the writer's linguistic and cultural transition from Russia to America via Europe, by bringing into focus such concepts as separation, loss and displacement in-between the source language and the target language.

Nemo profeta in patria: modelli linguistici e culturali in Waiting for America: A Story of Emigration (2007) e A Russian Immigrant: Three Novellas (2019) di Maxim D. Shrayer

Questo articolo analizza la scrittura translinguistica in *Waiting for America: A Story of Emigration* (2007) e *A Russian Immigrant: Three Novellas* (2019) di Shrayer. Ripercorre la transizione linguistica e culturale dello scrittore dalla Russia all'America attraverso l'Europa, focalizzandosi su concetti come separazione, perdita e disadattamento, tra la lingua di partenza e di arrivo.

Introduction

The upsurge of interest in translingual literature and in the émigré writers' works has been increasing in the context of a globalized world. Emigrating leads to border-crossing, to cross-cultural itineraries and to the need to adopt a second language. If we turn our glance back in time, some language-switching writers will stand out for having paved the way for translingualism, like Joseph Conrad, Irène Nemirovsky, Vladimir Nabokov and Joseph Brodsky (Hansen 113). A number of translingual writers with Russian-Jewish roots are being unearthed by critics today as plurilingual identities whose works deal with such issues as loss, divided selves, bilingualism and, as Wanner puts it, their leaving «their native Russia behind en route to America» (125).

A new generation of translingual writers who moved to the USA from Russia have drawn the attention of scholars, since they are contemporary literati who have inherited the linguistic and cultural patterns of their translingual “fa-

* Università degli Studi di Foggia.

thers". In particular, what makes such writers compelling is their inclination to self-narrate their linguistic transition by employing their target language, thus not making their autobiographical writings mere accounts of their own lives, and by using narrative means intended to explore their linguistic world. Besides illustrating the different phases of their emigration, their memoirs are examples of implicit self-translations, as texts written in another language which at the same time hide the author's linguistic original background. Writing in a second language allows the writer to adopt more personal approaches to translation and to be unconstrained by the linguistic conventions of translation. The self-translator is, in fact, both the author and the translator of the text and, as such, is considered more reliable. The translingual autobiography, as a pattern of implicit self-translation, leads the author to self-exploration and to the dialogue between his / her linguistic selves, located, in turn, in different geographical, temporal and linguistic spaces. The translingual autobiography, being the result of an act of self-translation, depicts, therefore, its author's linguistic and cultural evolution and illustrates how his / her own self becomes both the subject and the object of translation as a consequence of its mutations. In particular, as the subject of translation, the self is the author who translates and makes his / her decisions which concern the act of translation. As the object of translation, the author's self represents the new "persona" that is created in the narration after emigration overseas (Wanner 122, Wilson 186).

Among the contemporary Russian-Jewish writers, Shroyer is one of the most interesting translingual personalities who, despite revealing some influences from previous Russian-American writers, like Nabokov, illustrates his linguistic experience in light of the latest events connected with the Cold War. Such events forced many communities, especially the Jewish, to expatriate. The present essay means to analyze his autobiography *Waiting for America: A Story of Emigration* (hereafter *Waiting for America*) and his collection of short stories, *A Russian Immigrant: Three Novellas* (hereafter *A Russian Immigrant*), as two narrations contextualizing diasporic issues in different spaces of emigration. The former, in fact, being set in Italy, as a space of in-betweenness, stages «diaspora within diaspora» (Gurfinkel 201), whereas the latter describes the writer's wandering memories between Russia and America.

Waiting for America: spaces of emigration and linguistic transition

Waiting for America embodies the diasporic space in a neutral area, Italy, where the writer's family spent the summer in 1987 on their way from Russia to America as *refuseniks*. Although such an emblematic word does not appear in Rus-

sian-Italian dictionaries, Shrayer points out its meaning in the first pages of his memoirs, and explains that it «corresponds to the Russian word *otkaznik* and means “one who was refused, denied permission” to leave the Soviet Union» (5). The town of Ladispoli, near Rome, was, as is known, the first destination for all those Russian-Jewish *refuseniks* who were bound for America. The itinerary was Moscow-Vienna. Once arrived in Vienna, the emigrants had to communicate to the local authorities whether their journey would proceed to Israel or overseas. If bound for the USA, they had to reach Ladispoli by train and, after some months, fly overseas. The sense of in-betweenness, of non-belonging to and lacking a national identity pervades the whole text. The author underlines, when he recalls his arrival in Vienna, that he «was a person of no country, a tired wanderer through the Vienna Woods» (14). Similar remarks appear frequently throughout the text.

As often occurs among emigrant writers, the two spaces of emigration, Russia and America, include a third space as well. The latter results from the emigrant's further dislocation from his/her place of emigration or, as in Shrayer's case, it is the neutral space, the temporary space in-between Russia (the origin, the first space) and America (the destination, the second space). Thus, the Italian town near Rome represents the third space of emigration which becomes such prior to reaching the second space located overseas; it is the place where, according to Shrayer, «America was both a remote dream and a near future» (111). As the story progresses, the sense of longing and waiting increases and the writer seems to be stuck in a new unforeseeable cultural and linguistic space. Ladispoli is the grey area of the present, where the past is left behind, albeit it is often evoked, and the future still appears as a mysterious horizon: «Maine or Connecticut or New Jersey, I barely knew the difference. [...] Neither of us had been to America; everything we knew about it was from movies, from reading, from what we had heard from others» (120). The third space blurs, for the first time, the writer's national identity and values, along with his linguistic mindset. Owing to its liminality, Ladispoli becomes a theatre stage, where the Russian emigrants, as actors, enjoy the freedom to perform «their gender and sexual identities» (Gurfinkel 198).

Being the place of dislocation, uprootedness, unhousedness and in-betweenness, the Italian town is the environment where immigrants discover the freedom to give vent to their own personalities and thoughts, after being forced to keep them hidden by the Regime. Among the eccentric people that crowd the Russian community in Ladispoli, homosexuals disclose their feelings, like Aleksandr Abramov, whom the author meets when he has his hair cut, and certain women, like Alina, his mother's friend, become symbols of matriarchy through showing their strong characters and independence. In this context,

where immigrants are allowed to express themselves, new meanings and linguistic overtones, which had been concealed in the first space, in the emigrants' native country, are brought to light (Wilson 196). Italy, being historically the crossroads of cultures and languages, represents the place where Shroyer forges his identity as a writer and a translator or, better, a self-translator. Ladispoli is a "social text", a polysemic world, where the author experiences linguistic and cultural overlap. This leads to the birth and to the expression of new meanings. The word itself "refusenik", as aforementioned, is not quoted in Russian-Italian dictionaries, but is overtly explained in the text, since it is the narrative space of revelation, the space of translation which brings to light new phrases and meanings not otherwise expressible in the writer's source language. In this overlap of cultural and linguistic identities, the author implicitly introduces the concept of cohesion (Edwards 8-10) by employing expressions in Russian and Hebrew, as adjoining languages emerging from his background.

When he describes his first visit to the American Center in Ladispoli with his family, Shroyer highlights the warm welcome they received: «"Welcome to the American Center," the American greeted us, both in English and in Russian. "Menia zovut Dzhoshua Friman" (My name's Joshua Freeman). In Russian, he sounded like a Latvian or an Estonian» (134). Loanwords, code-switchings and cross-language interferences have a double aim in *Waiting for America*. From a sociological perspective, foreign expressions and phrases stand for the writer's linguistic "reminders", fragments of his original identity, whose purpose is to emphasize his ties with his source culture. He never dwells, in fact, on his time in Russia and his story starts in *medias res*, with his imminent flight to Vienna, the first door to the West. He, therefore, starts his narration by turning new pages of his life and immediately parting from his motherland. In this regard, the metaphors used to refer to the Russian exiles are meaningful: «We were still a feeble creek as compared to the torrents of the 1970s – or to the massive outflow of the late 1980s – early 1990s» (76). He is a "drop" in the human outflow uprooting thousands of people in search for a promised land. From a linguistic angle, the outflow is formed by agents of translation, people who are forced to face linguistic problems (Polezzi 348). The problems of communication emerge as a result of the negotiation among cultures, spaces and meanings that the concept of translation entails.

Shroyer is aware of the problems of translation and communication when he remembers running into Greta in Vienna, a Russian girl he had met near Moscow during his «field semester» (29). He asks the girl some questions, like «"Do you miss Russia?" [...] "Do you feel like you're forgetting Russian?"» (28). Greta's answer gives Shroyer a foretaste of what living as an exile means: «"I don't know. I rarely speak it outside of the family. Occasionally I write to my

old girlfriends. We write in Russian, of course, but it's getting harder without practice. My life's so different now. I can't even explain certain things in Russian. So yes, I probably am losing my Russian. [...]» (28). Greta admits her proficiency in the target language and discloses the problems a bilingual usually deals with; she lacks the immediate links to her source language vocabulary, thus confirming the theory, according to which bilinguals' lexical background in each of the languages that they speak is poorer than monolinguals' (Bialystok 4). The cohesion emerging from the linguistic texture combines with foreign expressions, characterized by the use of Italian phrases, such as «“Dove...si vendo vino?” [...] “Si vendo vino?”» (51), «“*novicento mille lire*” [...] “*molto grazie, signora*”» (84), Polish expressions, «“*Jeszcze Polska nie zginela!*”» (54), and a number of frequent Russian words interspersed throughout the English macrotext. The author sometimes lingers on the metasemantic aspects of such expressions, as well as on the overtones of some English and Russian words. One of the most remarkable examples in this regard is his analysis of the origin of the word *bistro*, in Russian “hurry up”:

«“*Bistro, bistro, tovarishch,*” [...] The Russian word *bystro* means “quickly”; it's believed to have entered the European languages after the Russian troops came to Paris in 1815 and kept repeating it as they demanded service. Hence *bistro(t)*, to designate a casual restaurant with simple, quickly prepared food. *Tovarishch* means “comrade”» (54).

The narration oozes with Russian expressions that Shrayer self-translates. When a JIAS (Jewish Immigration Aid Service) official gets angry with his father, he says «“and you'll *fly* out of here” (*i vy otsyuda vyletite*)» (16). And when he comments on the rabbi's accent in Ladispoli, he says that he spoke Russian with a double accent: «a Jewish-Ukrainian one and a Brooklyn one. Emerging from his mouth, the words “*predstavitel' lyubavicheskogo Rebbe*” (“representative of the Lubavitcher Rebbe”) sounded mysterious, alluring, like the name of a folk tale» (143). Shrayer's plurilingualism and multiculturalism stands out in a passage towards the end of the autobiography. In the chapter titled “Napoleon at San Marino”, he describes his visit to San Marino with his family; he depicts in a grotesque manner his grandmother, who announces through the city speakers that she has got lost, giving vent to her angry feelings and revealing, at the same time, her plurilingual background:

“*Daite govorit*” (Let me speak!) “[...] *Dochen'ka, ty gde?*” (Darling daughter, where are you?) [...] “*Mayn libe tokhter*” (My beloved daughter), [...] “*Moia donka...kokhana moia*” (My daughter...my beloved), she sang out in Ukrainian. “*Zgoda, jedność, braterstwo*” (Concord, unity, brotherhood), she chanted in Polish. And finally she barked in German: “*Was ist das? Donner-wetter!*” (173).

Apart from the numerous linguistic interferences, quite common in translingual writers, Shroyer even quotes an aphorism written by Nabokov in Cyrillic, which he translates into the target language (this is the only example of a “fragment” quoted in Cyrillic): «Vo-pervykh: epigraf, no ne k etoj glave, a tak, voobsche: literatura eto lyubov’ k lyudyam. (Literally translated from the Russian, the sentence reads: “At first, the epigraph, but not to this chapter, but in general: literature is love for people.”)» (my transliteration, 179). The author is fond of Nabokov, whose works he praises for his sophisticated use of literary English: «And his [Nabokov’s] glorious English, half-invented by him in a fête of self-compensation? It still drives Anglo-American authors madly jealous» (185). The foreign expressions in the autobiography explicitly voice the author-translator’s involvement in the act of translation, whereas the English macrotext hides his presence and does not allow the reader to experience first-hand the traditional process of translation, nor to participate in the translator’s choices by comparing the source text and the target text. Shroyer directly expresses his thoughts, impressions and memories in the target language and, as a consequence of this, the reader cannot always perceive his presence, nor can he/she make a contrastive analysis. At the same time, however, the text discloses the author’s voice in the unnatural syntactic organization of some sentences and in certain lexical and grammatical inaccuracies. The writer conveys his linguistic alienation by means of the foreignizing effect of his writing, with the purpose of leading the reader towards a different perspective of the world (Venuti 41-44). When he remembers his Italian friends asking him out for a walk, he writes: «We want that...that you come with us» (86). In another passage the reader runs into such a sentence: «I thought immediately of my Ladispolian friend Leonardo whose dream it was to immigrate to Australia» (130); and when he refers to his grandfather, he claims: «Him I knew very well» (201). The presence of unsuitable syntactic structures and vocabulary leads the reader to the emigrant’s linguistic world and to experience a steady dialogue between languages. Shroyer introduces his language of translation into the text and forges unnatural expressions in order to emphasize his foreignness and displacement (Venuti 392). As a consequence, the creation of this linguistic mosaic represents the groundwork for self-translation.

As Cronin argues (2013: 64-66), translators build bridges between languages and cultures with the purpose of connecting different linguistic identities. In addition, Cronin (2013: 75; Dewilde 944-946) compares the overlapping languages to a river and the translator to a bridge which could not exist without the Babel of languages. Likewise, Shroyer embodies the

bridge, since he both shapes and overcomes the linguistic boundaries: on the one hand, he exposes the linguistic differences by employing foreign expressions and loanwords, on the other hand, the linguistic inaccuracies, as narrative devices voicing foreign sounds and cultures, are used in order to overcome the barriers and to foster communication between different worlds. Shrayer's foreignisms and linguistic inaccuracies express the essence of translation. To concur with Cronin's assertion, «If translation is proverbially a bridge-building exercise, and much is said about how it bridges gaps between cultures, it must not be forgotten that translation has as much a vested interest in distinctness as in connectedness» (2006: 120). If, again in Cronin's words, «connectedness has as a necessary prerequisite the identification and maintenance of separateness» (2006: 121), translation cannot accordingly exist without differences. The foreign expressions, therefore, remind us that diversity represents the basics to build translation and communication.

Self-translation, even if intended in its implicit form, is for Shrayer the means to blur the boundaries between different linguistic territories. If we conceive of translation as a mark separating the source text from the target text, self-translation removes such separation and makes different languages come together in a single text. Translation is like a door which allows communication between the source text and the target text, keeping them separate at the same time (Spilka 213-217). Self-translation, in *Waiting for America*, overcomes the spatial-linguistic frontiers of the source text and of the target text, thus merging different echoes into a single text. Self-translation lets the reader enjoy the freedom to experience a plurilingual context, where the rules of translation fade amid the influences of the environments that the author explores. Unlike translation, self-translation preserves the dimension of in-betweenness and represents the author's ever-changing self, since it receives the influences of the different voices it is in contact with. This ever-changing identity cannot but split in the act of self-translation to generate, as the writer claims, «the detachment of the Russian "I" from the American "me"» (215). As the numerous parallel stories that characterize the narration overlap and form a plurality of present times, the communication between the past and the future takes place between the Russian "I" of the narrator and his American "me". The self-translation of his life as a Russian leads to the formation of his American identity. As the Russian subject translates himself, he becomes a new "persona", namely the object resulting from the creative act of self-translation (Stavans 3-10). The latter represents, therefore, the linguistic transition that takes the writer from his motherland to his promised land.

A Russian Immigrant: the eternal displacement

The prevailing dimension of the present in *Waiting for America* turns into a dynamic time dimension in *A Russian Immigrant*, a collection of three short stories about the writer's memories mostly set in the two main spaces of his emigration: Russia and America (Kasradze). The linguistic approach is slightly different if compared with the previous work, owing to the more sporadic use of foreignisms and to the more romantic overtones that imbue his memories. Shroyer is more concerned with social-cultural issues than with linguistic issues in these stories, since he often dwells on his relationships with the Russian and the American contexts. The whirlpool of flashbacks and flashforwards leaks further details about the Russian and the American spaces that crowd his memories. The first story, "Bohemian Spring", takes the reader from New Haven, where the protagonist Simon Reznikov had been living with his family for six years after moving from Moscow, to Prague. Simon is a Ph.D student and flies from New York to Prague to do research on the writer Felix Gregor in a library in the Czech capital. Although foreignisms are not as frequent as in *Waiting for America*, English is a "fictitious" language in the text, because the reader is often informed that the characters are sometimes using other languages in their dialogues. Even when those dialogues occur in Russian, German or Czech, they are reported in English, for the sake of the reader's comprehension. The writer does not quote the foreign dialogues in their original language; he acts as a "fictitious" translator, citing them directly in the target language and pointing out that such dialogues are held in a different language other than in English. We are informed, for instance, that Simon uses German to introduce himself on the phone with the landlord's wife, Irenka, and when she shows him his room, she starts speaking Czech and then continues speaking in German: «"This is like a private apartment," she explained in German» (12). When Simon meets the archivist at the library, he has a short conversation with her about their origins and we are told, in-between the lines, that the conversation is held in Russian. The stories read like English texts, supported by invisible subtitles in other languages which provide the reader with linguistic information. The author conveys the sense of foreignness by introducing his short linguistic remarks on the immigrants' accents and cultural roots. During Simon's introductory conversations with Milena, his Czech lover, he is told «"You don't sound like an American when you try to speak Czech"» (40). Shroyer employs the same device in *Waiting for America* to emphasize his displacement by introducing linguistic inaccuracies into the text. When Simon asks Milena out for dinner, he says «"Milena, what do you say we have a glass of wine together [...]?"» (19). And, when the protagonist hands Milena his letter of invitation to go and see him in America, she asks: «"This is for me?"» (55).

Even in these stories, the author's split soul stands out, since Simon highlights that he «felt trapped in a no-man's-land that separated his Soviet past and his American present» (36) and that his Russian double «was called Syoma» (54). “Bohemian Spring”, like *Waiting for America*, dwells on a temporary space of emigration, where the present time of the narration mostly takes place, but, more than in his autobiography, such a time dimension is bordered by the Russian past and the American future, which he is already familiar with: the time of the narration starts after Shrayev's emigration overseas, when he is about to leave for Europe to do research. As regards the space dimension, the protagonist illustrates two main contexts: the USA and Prague, where he spends most of his narrative time. The Czech setting dominates and the American spaces are given few pages. Although he keeps these spaces separate, owing to the presence in the text of specific cultural elements typifying the features and the geographies of the two places, the writer gradually depicts transition zones, namely «the cultural and geographical spaces that give rise to intense language traffic» (Cronin and Simon 121). As the story begins and unravels along Simon's route from America to the old continent, a multilingual context seems to be outlined because, considering the concept of multilingualism, a space of isolated linguistic pluralities stands out. However, the passage to the Czech Republic at the beginning of the 1990s, just after the fall of the Berlin Wall, transforms the “translation” of such linguistic pluralities into contact zones, where the linguistic cohesion of the protagonist's setting gradually surfaces owing to the revived interaction of different languages, determining the steady (re)construction of his identity. Thus, the narration ranges from the “distancing” effects of translation (122), which underscore the distances and the differences between languages and cultures, to the “furthering” effects of translation (122), characterized by the birth of new and enriching meanings generated by the spontaneous dialogue between languages. As Simon's plurilingual identity emerges, his displacement is gradually perceived, until it is uncovered in the Slavic setting of Prague, where the girl he woos turns down his invitation to go to America. His return to America and his encounter with a Latin-American fisherman emphasizes once again that he cannot but accept his displaced condition, which denies him the title of “prophet” wherever his identity tries to take root.

“Brotherly Love” conjures up both the American and the Russian years in a more balanced way. Shrayev devotes the same narrative time to his Russian and American memories and, despite the presence of numerous flashbacks, this section appears as the sequel to the previous one. From a space-time angle, this part of the work illustrates a superimposition of places and memories, since the author evokes his Russian years in the American setting. The motif of nostalgia is conveyed by the title, owing to the reference to his link with his Russian friends, and assumes two aspects in this story: it is both reflective and restorative (Boym). On the one hand,

the writer cherishes scattered fragments of his past and brings back his teenage Russian years; on the other hand, the circle of his friends in the USA is composed by Russians only, which testifies to his lack of adaptation to the American environment and his attempt to “restore”, to reconstruct his home. This combination of identities and settings exposes the writer’s state as a displaced. As time goes by, there is no space for the immigrant’s settlement into the American context.

The “trptych” of stories illustrates a gradual dislocation towards the final space of emigration: from “Bohemian Spring”, mostly set in Prague, that is the third and temporary space of emigration, to “Brotherly Love”, depicting the superimposition of the Russian and the American contexts, to “Borscht Belt”, entirely set in the USA, in the Russian community. The distance from Europe to America shortens as the stories progress, until the Russian setting is “transplanted” into the American one in the final story. The analysis of the space models that the narrations depict reveals a shrinking distance from the East to the West and, as the two “antipodes”, Russia and America, get closer, Shroyer experiences a process of linguistic “furthering”, a gradual cohesion of different cultures and languages, re-energizing and expanding the dialogue, the influences and the combinations of foreign cultural systems. The narration of the author’s holidays in a summer resort in “Borscht Belt”, among the Jewish-Russian community, unravels by means of a foreignizing language¹. Following the typical structures of the target language, Shroyer addresses the immigrant readers by employing a domesticating approach, consisting of concise sentences, simple words and syntax, and few phrasal verbs, aimed at involving immigrants and making their comprehension more feasible. Such an “outbound” approach - addressed outwards with the purpose of reproducing a domesticating effect from the immigrants’ perspective - is, at the same time, foreignizing and de-centering if considered from an “inbound” perspective, from the point of view of the target language reader, who comes across unnatural expressions (Sanfelici 142). The writer underscores once again his foreignness through his characters’ linguistic inaccuracies. Simon, the protagonist in all three stories, at the restaurant he worked for in “Borscht Belt”, «was rewarded with extra tips [...] for mixing up the words “swim” and “bathe” (as in “I bathed twice today, the water is lovely”)» (102). When his immigrant friend, Styopa, suggests that he go to Catskills on holiday, Simon’s understanding is hindered by his friend’s mispronunciation: «“Where’s that?” Simon asked. “In the Catskills.” “The Castiles?” Simon compulsively punned. “All the way in Spain?” “Hilarious, Syoma. Not the *Cas-teels* but the *Cat-skills*. In Upstate New York,” Styopa replied, unperturbed. “They used to call it the ‘Borscht

¹ Borscht Belt was a term used to refer to the summer resorts in the Catskill Mountains, Upstate New York, where Jewish immigrants used to spend their vacations.

Belt'»» (104). Mispronunciation, grammar and syntactic mistakes reflect the writer's inner world and represent narrative devices to uncover the translator's doubts and the challenges of translation. Mistranslation and misinterpretation characterize the process of intralingual translation, whose purpose is to (re)translate into the writer's target language the distorted and mispronounced elements of the target language itself (Jakobson 233).

Conclusions

Shrayer's autobiographical writings emerge from different linguistic phenomena, like interferences, inaccuracies, mispronunciation, hybridization, intralingual translation, all forming the grey zone of his borders between translation and self-translation. The linguistic ambiguities permeating the works generate two outstanding features in the writer's act of translation: it reveals both a decentralizing and a recreating approach. From a decentralizing angle, Shrayer's English macrotxts are interspersed with elements of the source language, making them distant from the rules and the canons of the target language. The narrations read like texts written in the immigrant's language, imperfect reproductions uttered by a displaced personality. Owing to his double role as the author and translator of his life, Shrayer recreates, at the same time, his ontological dimension, his state of being, his cultural and linguistic identity, by reformulating and rephrasing the environment of his space of emigration in a new language. Being influenced by his own world, he recreates, from the target language readers' perspective, a foreignizing writing, employing a metonymic process of semantic transposition and giving the words, in their passage from the source language to the target language, new powers of semantic representations. The changing entity of the words reflects the complex semiotic negotiations taking place in the writer's cultural world, which enables him to look into his intralingual and interlingual discourses from different perspectives.

Cited works

- Bialystok, Ellen, "Bilingualism: The Good, the Bad, and the Indifferent", *Bilingualism: Language and Cognition*, 12 (2009), 1: 3-11.
- Cronin, Michael, *Translation and Identity*, London and New York, Routledge, 2006.
- Cronin, Michael, *Translation in the Digital age*, London, Routledge, 2013.
- Cronin, Michael, and Simon, Sherry, "Introduction: The City as Translation Zone", *Translation Studies*, 7 (2014), 2: 119-132.
- Dewilde, Joke, "Translation and Translingual Remixing: A young Person Developing as a Writer", *International Journal of Bilingualism*, 23 (2019), 5: 942-953.

- Edwards, John, "Bilingualism and Multilingualism: Some Central Concepts", in Tej K. Bathia and William C. Ritchie (eds.), *The Handbook of Bilingualism and Multilingualism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013: 5-25.
- Gurfinkel, Helena, "Men of the World. Diasporic Masculinities in Transit(ion) in Maxim D. Shrayer's *Waiting for America: A Story of Emigration*", *Culture, Society & Masculinity*, 1 (2009), 2: 197-212.
- Hansen, Julie, "Introduction: Translingualism and Transculturality in Russian Contexts of Translation", *Translation Studies*, 11 (2018), 2: 113-121.
- Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in Reubern Arthur Browen (ed.), *On Translation*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959: 232-39.
- Polezzi, Loredana, "Translation and Migration", *Translation Studies*, 5 (2012), 3: 345-356.
- Sanfelici, Laura, "Bilinguismo di scrittura, autotraduzione e traduzione allografa. Studio di un caso inglese-spagnolo", *Lingue e linguaggi*, 18 (2016): 139-154.
- Shrayer, Maxim D., *Waiting for America: A Story of Emigration*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007.
- Shrayer, Maxim D., *A Russian Immigrant: Three Novellas*, Boston, Cherry Orchard Books, 2019.
- Spilka, Irène V., "Translation in a Bilingual Situation", *McGill Journal of Education /Revue des sciences de l'éducation de McGill*, 13 (1978), 2: 211-218.
- Stavans, Ilan, *On Self-Translation. Meditations on Language*, Albany, State University of New York Press, 2018.
- Venuti, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. Di Marina Guglielmi, Roma, Armando, 1999: 427 pp.; ed. or.: *The Translator's Invisibility: A history of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.
- Wanner, Adrian, "The Poetics of Displacement: Self-translation among Contemporary Russian-American Poets", *Translation Studies*, 11 (2018), 2: 122-138.
- Wilson, Rita, "The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography", *Romance Studies*, 27 (2009), 3: 186-198.

Online Sources

- Boym, Svetlana, "Nostalgia":
<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>. (Accessed 10/6/2019).
- Kasradze, Anna, "Maxim D. Shrayer's 'A Russian Immigrant: Three Novellas.' A Quietly Powerful Addition to the Canon of Émigré Literature", *The Moscow Times. Independent News from Russia*, (2019): <https://www.themoscowtimes.com/2019/10/26/maxim-d-shrayers-a-russian-immigrant-three-novellas-a67920>. (Accessed 30/4/2020).

DALL'ERRANZA EPICA ALLA MIGRAZIONE ETICA. IL *WORLDING* DELLA LETTERATURA AMERICANA

Elisa Bordin*

*Oh, Beli: perché tanta foga? Che ne sapevi, tu, di stati e di diaspore?
Che ne sapevi di Nueva Yol, dei caseggiati decrepiti senza riscaldamento,
dei bambini con la mente rovinata dal disprezzo di sé?
Cosa ne sapevi, madame, dell'immigrazione?*
(Diaz 166).

Questo saggio analizza il processo di *worlding* della letteratura americana, attualmente in atto, mettendo in luce come esso riscriva la migrazione che, da evento mitopoietico, funzionale alla definizione del carattere nazionale – come è stato dai Padri pellegrini al western fino alla letteratura etnica del Novecento – diventa occasione per un nuovo apprezzamento in senso etico delle globalità.

The Worlding of American Literature: From Mythic Wandering to Ethic Migration

This essay analyzes how the depiction of migration changes in some American texts of the 21st century, passing from the past epic dimension of the Pilgrim Fathers, the western or the ethnic narratives of the 20th century, to the ethic element of the so-called World Literature.

Letteratura americana, migrazione e *world literature*

«Che cos'è esattamente la "letteratura americana"?» chiede Wai Chee Dimock in *Shades of the Planet: American Literature as World Literature* (1). Quanto, ovvero, il concetto di nazione serve veramente a spiegare la letteratura statunitense e quanto è stato naturalizzato a scapito di altre possibili connessioni? Essendo la nazione un costrutto storico, quanto è utile a dar conto effettivamente delle narrazioni ivi prodotte? Secondo Dimock, la letteratura piuttosto rivelerebbe quello che la nazione è: «an epiphenomenon, literally a superficial construct, a set of erasable lines on the face of the earth» (1). Esiste del potenziale nel derubricare la nazione da elemento

* Università Ca' Foscari Venezia.

identitario a linee svanenti poiché l'integrità territoriale, come anche quella di una disciplina, non esiste se non momentaneamente. Secondo Paul Giles, per esempio, identificare la letteratura americana con i confini attuali degli Stati Uniti «is a formulation that should be seen as confined to relatively limited and specific time in history» (417), ovvero fra il 1865 al 1980. Ma la letteratura statunitense emerge ben prima, nel 1542 con *La relación* di Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, come resoconto dell'erranza piuttosto che della nazione, dato che all'epoca quel concetto che non esisteva ancora. Questo testo, in cui l'autore racconta in spagnolo del suo naufragio, della cattività presso gli indiani della Florida e del viaggio di circa mille miglia attraverso il Texas, il New Mexico, l'Arizona, fino a giungere a Città del Messico, ci esorta a riflettere su quanto "statunitense" sia la letteratura americana. I protagonisti della relazione sono infatti gli spagnoli Cabeza de Vaca, Andrés Dorantes e Alonso de Castillo Maldonado, più Estevanico, uno schiavo spagnolo musulmano di origine marocchina. Questi sono i quattro "europei" con cui ha inizio la storia moderna statunitense. *La relación* è quindi un racconto che pone al centro della storia letteraria statunitense la migrazione, per mare e per terra, e che "migra" pure per trovare una sua pubblicazione – il testo è infatti dato alle stampe in Spagna, dopo che Cabeza de Vaca riesce a tornare in patria.

Alla precarietà nazionale che traspare in un testo come *La relación* ritornano alcuni romanzi del Ventunesimo secolo come *Americanah* (2013) di Chimamanda Ngozi Adichie, *We Need New Names* (2013) di NoViolet Bulawayo, *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) di Junot Diaz, *The Secret History of Las Vegas* (2014) di Chris Abani o ancora *What Is the What* (2006) di Dave Eggers, che qui prenderò in considerazione. Queste opere abbandonano il carattere epico che tradizionalmente è stato attribuito alla migrazione negli Stati Uniti e complicano i confini della letteratura americana mappando il territorio nazionale all'interno di flussi globali e transnazionali, contribuendo così al *worlding* della letteratura statunitense, non solamente attraverso l'inserimento del mondo in chiave multi-culturale dentro gli Stati Uniti, ma attraverso l'apertura al mondo della letteratura prodotta negli USA. Per la maniera osmotica in cui si considerano i confini nazionali, sia per quanto riguarda il materiale narrato, sia per quanto riguarda le categorie letterarie a cui fanno riferimento, i romanzi di cui sopra sono ascrivibili alla categoria della *world literature*, un concetto che riemerge all'inizio del Ventunesimo secolo e che riprende discussioni più datate, soppiantando in parte la definizione di "letteratura della migrazione" con la quale ha tuttavia in comune alcuni testi. Caren Irr definisce il *world novel*, il "romanzo mondiale", come qualcosa che si forma «when the genres of the nation stretch to incorporate politically charged elements of the global scene» (661), sganciando così l'idea di *world novel*

da una visione puramente mercantilistica e rendendolo un concetto politico¹. I testi, a cui si farà riferimento nelle prossime pagine, parlano di migrazioni e spostamenti mettendo in dubbio una visione degli Stati Uniti come nazione “eccezionale”, e sostituendo così alla “migrazione epica” una “migrazione etica” che ricolloca il paese all’interno di una rete di significato transnazionale. Sebbene di fatto questi autori abbiano compiuto attraversamenti simili a quelli di coloro che li hanno preceduti, andando ad affiancarsi agli *hyphenated writers* delle generazioni precedenti, essi domandano nei loro scritti una nuova attenzione per la storia “altra” non statunitense; raccontano la migrazione non come ricollocamento dentro gli Usa ma come dilatazione e creazione di un diverso tipo di comunità, quella del mondo e non della nazione americana. In questo senso, essi segnano il passaggio da una letteratura della migrazione che mitopoieticamente definisce e interpreta la nazione, a migrazione come derubricazione del concetto di nazione sotto la spinta di un impegno etico.

La migrazione epica

Il carattere mitopoietico della migrazione è centrale nella storia letteraria statunitense. All’esempio di relativismo culturale di Cabeza de Vaca, per esempio, fa da controcanto una catena di testi dal XVII secolo in poi che dipingono la migrazione come momento che crea e cementifica l’identità americana. L’idea di America come terra promessa verrà a formarsi con i padri pellegrini, i primi a dar vita a una narrazione del movimento come mitopoiesi nazionale, carattere e destino “eccezionale” degli americani. La loro migrazione, dal Vecchio al Nuovo Mondo, è l’inizio precipuo dell’idea di America: l’oceano è il deserto biblico, che il popolo eletto attraversa per giungere alla terra promessa. Il tema del viaggio diventa allora un *exemplum*, un paradigma che fa del movimento un sinonimo di americanità. Alla visione epica della traversata di matrice puritana possiamo accostare un altro genere letterario altrettanto tipicamente americano, che pone al suo centro la migrazione non sulla Arabella o la Mayflower, ma sui carri Conestoga. Simile nella trasformazione in senso epico del processo migratorio, il genere western narra la traversata delle grandi pianure, verso i territori “liberi”, o oltre le Montagne Rocciose, verso la terra fertile californiana, trasformando la storia del popolamento bianco del continente in mito attraverso un processo mitopoietico ormai ampiamente studiato.

¹ Irr ritorna sul concetto nel suo *The Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the 21st Century* (2014). Sul dibattito su che cosa sia la *world literature* e, in generale, il *planetary turn* delle scienze umanistiche, si vedano i lavori di David Damrosh, Amy J. Elias e Christian Moraru, e Pascal Casanova.

Anche la letteratura etnica di migrazione di inizio Novecento è «prototipicamente americana» (Sollors 8), per l'idealizzazione del viaggio e la rappresentazione di un esodo più mitico che storico che definitivamente marca il carattere dei nuovi americani. Opere come la poesia "New Colossus" di Emma Lazarus, i lavori di Anzia Yezierska², Abraham Cahan³ o Mary Antin⁴, ripropongono gli Stati Uniti come terra promessa e confermano in questo senso la visione della migrazione come essenza dell'americanità. La capacità di un individuo di spostarsi, di migrare, presuppone che questi creda nel proprio futuro geografico e storico. La migrazione è anche alla base dell'apertura multiculturale della letteratura americana di fine Novecento. Proprio con le guerre del canone degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso e l'ascesa del multiculturalismo che ne conseguì, la letteratura della migrazione beneficiò di notevole successo negli USA (Carpio 60, Deresiewicz), con la produzione di testi come *The House on Mango Street* di Sandra Cisneros (1984) o *How the García Girls Lost Their Accents* di Julia Alvarez (1991), entrati velocemente nei *curricula* scolastici e universitari.

Tuttavia, studiose come Sarika Chandra o Glenda Carpio mettono in guardia rispetto all'innovatività di questi romanzi, che spesso ripropongono una negoziazione identitaria in chiave strettamente americana simile alla letteratura di autori come Yezierska o Cahan, nonostante la maggior interconnettività del mondo che descrivono (Chandra 832). Nel romanzo di Cisneros, per esempio, come in "America and I" (1923) di Yezierska o nei testi dell'autore italoamericano John Fante, l'istruzione e l'accesso alla scrittura permettono alla giovane migrante di rifuggire la marginalità e subalternità, nonostante il rischio di dover affrontare «a new loneliness, and guilt for leaving his or her people behind» una volta raggiunto il traguardo dell'americanizzazione e la libertà (dalle imposizioni di genere, dalla povertà, ecc.) che essa comporta (Lopate). Gli scritti del nuovo orgoglio etnico della seconda metà del Novecento, come *Bless Me, Ultima* (1975) di Rudolfo Anaya o *The Brotherhood of the Grape* di John Fante (1977), fino pure alle opere in cui l'ibridizzazione delle forme identitarie è sempre più evidente e l'identità razziale ed etnica diventa un gioco di punti di vista, come nella short story "How to Become Chinese" di John Yau (in *Hawaiian Cowboys* 1995), non scardinano il ruolo degli Stati Uniti come contenitore della multiculturalità, nonostante la narrazione mitica della storia statunitense sia rivisitata

² Vedi, fra le sue opere più famose, *Hungry Hearts* (1920) e *Bread Givers* (1925).

³ Tra i suoi romanzi più famosi, *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* (1896), *The Imported Bridegroom and Other Stories* (1898) e *The Rise of David Levinsky* (1917), tutti riguardanti il tema dell'immigrazione e dell'assimilazione nella società americana.

⁴ In particolare, si ricordano le opere: *The Promised Land* (1912) e *They Who Knock at Our Gates* (1914).

per includere i punti di vista alternativi a quelli *wasp*. Nel suo studio di *How the García Girls Lost Their Accents*, per esempio, Chandra mostra come il migrante serva ancora, a fine Novecento, a rinforzare l'idea di nazione, non discostandosi quindi dalla funzione epica, seppur multiculturale, che la migrazione aveva precedentemente avuto negli USA.

La nuova letteratura di migrazione

Contrariamente a questa lettura di Chandra, all'inizio del XXI secolo si assiste a una demarcazione della migrazione dalla mitopoiesi nazionale. La "new literature of immigration" del Ventunesimo secolo infatti «is often more critical of the United States than the older literature» (Carpio 55), sebbene i processi di dislocazione che descrive siano simili a quelli precedenti, ed espone spesso le ambiguità del paese invece che rappresentare gli USA come una terra promessa. Ciò si deve alle mutate condizioni tecnologiche del mondo, che determinano come si vive la migrazione: i media e i nuovi mezzi di trasporto riescono a tenerci collegati in maniera nuova, dando luogo a un nuovo tipo di nostalgia rispetto al luogo d'origine e a un diverso coinvolgimento con la cultura della nazione ospitante (Deresiewicz). A ciò si aggiunga anche una visione ben più critica della terra di emigrazione che i nuovi migranti hanno interiorizzato ancor prima di arrivare negli Stati Uniti, «arguably because new immigrants come from countries with long experiences of colonialism and neocolonialism, sometimes at the hands of Americans» (Carpio 55).

Un romanzo come *Americanah* di Adichie, per esempio, è descritto dalla critica del *New York Magazine* Kathryn Schultz come «uno dei migliori romanzi sulla vita contemporanea in America», paragonabile alle altre storie della migrazione americane, quelle asiatico-americane o quelle ebreo-americane – storie di adattamenti e difficoltà, di successi e/o sconfitte. Al contempo però *Americanah* è anche un "grande romanzo globale" (Schultz), che dalle precedenti storie migratorie si distanzia per essere un romanzo di ritorno, che si conclude dov'era cominciato, in Nigeria, condannando definitivamente gli Stati Uniti a non essere terra promessa. Attraverso la protagonista Ifemelu, *Americanah* narra una migrazione che condanna il mito e ricorda una contro-storia, in cui la migrazione è conquista coloniale, interrogando così il lettore sui significati dello stare insieme globale. Invece che luogo eletto che offre opportunità, o terreno di scontro per la definizione dell'identità personale, gli Stati Uniti in *Americanah* sono un luogo di passaggio e non una destinazione finale: il romanzo di Adichie dipinge un

movimento geografico che propone gli Stati Uniti non come nazione delle nazioni, ma nazione fra le nazioni, ridimensionandone così l'eccezionalità a favore della visione della storia "altra" del mondo. Cosa c'è di più etico di cercare di capire perché la Nigeria è, a conti fatti, una scelta migliore per Ifemelu che la sua vita a Princeton?

Da forza centripeta delle precedenti ondate migratorie, che portavano nuova sabbia all'arenile americano, la migrazione si fa allora forza centrifuga, che spinge i confini statunitensi altrove, verso la Nigeria in *Americanah*, il Sudan in *What Is the What*, verso la Santo Domingo di Junot Diaz o verso il Sudafrica in *The Secret History of Las Vegas* del "global igbo" Chris Abani. Ambientato a Las Vegas, il romanzo ha come protagonisti Sunil, un sudafricano nero di origine indiana, e Fire and Water, una coppia di fratelli siamesi afroamericani. Seppur estremamente locale, poiché narra della storia nucleare di Las Vegas, il protagonista è uno psichiatra che migra per lavoro dal Sudafrica al Nevada e la cui transnazionalità, che emerge continuamente nel testo, gli permette di tracciare paragoni fra il paesaggio e le politiche razziali degli Stati Uniti e del suo paese d'origine. *The Secret History of Las Vegas* non è quindi solamente un *world novel* perché attraverso i personaggi e la trama tocca più continenti, ma perché pone in una nuova prospettiva la storia ambientale e razziale degli USA, mettendo in discussione i diritti umani che lo stato riesce a garantire ai suoi cittadini e paragonando la segregazione statunitense all'Apartheid sudafricano. *The Secret History of Las Vegas* fornisce un'occasione di conoscenza diversa del mondo e degli Stati Uniti, che emergono come luogo esattamente simile agli altri nel mondo nei loro limiti e imperfezioni. Il romanzo di Abani racconta in questo senso un nuovo tipo di relazionalità, che costringe gli USA ad avvicinarsi geograficamente ed esteticamente, attraverso le descrizioni di Sunil, all'altrove, presentando in questo modo un pianeta tristemente interconnesso nei suoi limiti del rispetto dei diritti umani. Tale coscienza è necessaria per cogliere le complessità postmoderne delle interrelazioni di un mondo sempre più fluido, in cui la continua traduzione delle culture si situa in una cornice planetaria.

We Need New Names e The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao

Sempre dall'Africa muove un altro romanzo di migrazione contemporanea, *We Need New Names* di NoViolet Bulawayo, che racconta la storia di Darling, ragazzina zimbabwese che si trasferisce negli Stati Uniti dove finisce per risiedere illegalmente. A una prima lettura *We Need New Names* è «a customary narrative of US immigration» (Goyal 648); tanto quanto i romanzi di migrazione di inizio

Novecento l'opera di Bulawayo propone infatti (almeno fino ad un certo punto della narrazione) gli Stati Uniti, paese dell'opulenza che si contrappone allo Zimbabwe della fame e carestia. Tale visione è in parte comprensibile in quanto emerge dalla voce narrante della protagonista bambina, che nella sua *Bildung* al negativo abbandona però qualsiasi visione innocente dell'America. Anzi, la de-miticizzazione del paese d'arrivo, accompagnata dalla totale assenza di nostalgia per il paese d'origine, è ciò che rende Darling una persona matura, che abbandona immediatamente, una volta atterrata in America, il mito degli USA come il paese della ricchezza e impara invece a cogliere le somiglianze fra i migranti zimbabwesi, senegalesi o pakistani che, come tutte le prime generazioni, devono adattarsi agli usi e costumi americani.

Contrariamente ai racconti di inizio Novecento, non c'è adesione al sogno americano da parte di Darling. L'abbondanza di cibo, per esempio, invece che classico esempio di panacea, trasforma i migranti in maiali, lupi, avvoltoi, mostri che bulimicamente ingurgitano pietanze americane per silenziare la loro povertà e vulnerabilità, economica e legale (Bulawayo 239). *We Need New Names* esprime in questo senso una durezza nei confronti dell'*American dream* che ha pochi eguali (Goyal 651): la migrazione non è progresso e compimento, ma «una caduta» (Concilio 41), perché significa che ci si arrende alle forze economiche e politiche per determinare il proprio destino. Mentre la precarietà descritta nella prima parte del romanzo, ambientata in Zimbabwe, è quasi scontata, tanto che il romanzo è stato accusato di essere l'ennesima forma di *poverty porn*, ritrovare la stessa vulnerabilità dall'altra parte dell'oceano apre enormi dubbi sul valore e l'utilità della migrazione transatlantica.

Oltre che per la narrazione estremamente amara della vita da migrante, l'opera di Bulawayo risulta innovativa anche a livello di struttura narrativa, perché la forte bipartizione del romanzo (metà dedicato alla vita di Darling in Zimbabwe, l'altra metà alla sua esperienza nel Michigan) significa per il lettore americano dover occuparsi di Africa e del punto di vista non-occidentale che questa localizzazione offre. La sardonica rappresentazione dei Corpi di pace, che mette in dubbio l'universale bontà del discorso dei diritti umani, o la riflessione sulla schiavitù dell'immagine dell'Occidente, sia essa espressa attraverso l'abuso della pratica fotografica o la mania sulle dimensioni del corpo, richiedono al lettore occidentale di essere disponibile a uscire dalla propria visione del mondo; il tipo di letteratura che *We Need New Names* propone non trova i significati dentro la nazione ma chiede al lettore di andare oltre, di leggere l'altrove e lo scomodo riflesso che questo rimanda dell'Occidente. In questo il romanzo richiede una comprensione demistificante della migrazione, svincolandola dal successo economico o culturale che Darling non raggiunge, e scompone i confini della letteratura americana, domandando con insistenza

una lettura che, per essere completa e arricchente, deve aprirsi a interpretazioni altre, come quelle che vengono dagli studi postcoloniali a cui solitamente *We Need New Names* si associa.

Alla struttura narrativa come pratica che invita alla riflessione sul nostro rapporto con l'altro e l'altrove, rimanda anche *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* di Junot Diaz. Il protagonista è il giovane dominicano-americano sovrappeso Oscar de Leon, del New Jersey, figlio dell'immigrata dominicana Beli. Come per la protagonista di *Americanah*, il viaggio di Oscar è inverso, verso l'esterno degli USA e verso Santo Domingo. Ma *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* non è un romanzo sulla riscoperta delle origini in chiave identitaria; semmai, è un romanzo sulla non-necessità delle definizioni identitarie, sulla casualità e poca consequenzialità dell'essere nato negli Stati Uniti. *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* racconta infatti «the suspicion, or hope, that you'll never become American» (Deresiewicz); le tappe americane del romanzo non sono la meta ultima del percorso del protagonista, ma caselle di un viaggio ben più ampio, che passa da Colombo e arriva alla fantascienza. Essere americani è, in Diaz, non-eccezionale; anzi, molto provinciale, quasi un errore del destino, il risultato del «fukú americano», la maledizione iniziata con la scoperta delle Americhe e il colonialismo che si è poi diffusa nel mondo. Dicono, scrive Diaz, che il fukú «sia venuto dall'Africa, racchiuso nelle grida degli schiavi; che fosse l'anatema finale degli indiani Taino [...] L'arrivo degli europei a Hispaniola fu l'evento che [lo] scatenò» (11) nel mondo e nella vita di Oscar.

A sostegno di questa apertura transnazionale, accanto ai *Fantastici Quattro* (cosa c'è di più americano dei supereroi?), una delle epigrafi al romanzo cita Derek Walcott, quasi a ipotizzare una genealogia distesa, in cui almeno letterariamente gli Stati Uniti non sono la forza egemone. In questi versi, il poeta di Saint Lucia afferma «sono nessuno, o sono una nazione» (10): o personaggi come Oscar de Leon non sono nessuno, o sono una nazione. Ma di quale nazione parliamo, se la vita e il fukú di Oscar sono dettate da migrazioni sfortunate? I bordi della nazione in cui lo troviamo, gli USA, sono allora allungati, si sbriciolano e bucano nei vari passaggi marini o aerei fra New York e Santo Domingo. Quello di Diaz pertanto non è un romanzo dominicano-americano che riflette sulla difficoltà di vivere col trattino, ma piuttosto un romanzo transnazionale, in cui la storia "altra" di Trujillo e dei Caraibi occupa lunghe sezioni della narrazione e richiede al lettore uno sforzo per la comprensione dei nessi esistenti fra gli Stati Uniti, dove incontriamo Oscar, e l'altrove che pur fa parte della storia sua e della nazione ame-

ricana. *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* è un romanzo americano perché Oscar e la sua famiglia sono costretti a emigrare nel New Jersey a causa della dittatura di Trujillo. Ma è anche dominicano perché la storia di Oscar e della sua famiglia è la storia di Rafael Trujillo e, più in generale, della maledizione impressa nel Nuovo Mondo da quel primo demone bianco che vi posò piede. Potrebbe diventare pure, in certe sue parti, italiano, poiché italiano è quell'esploratore che creò la prima colonia a Hispaniola nel 1492, mentre sono italiani i turisti del sesso che oggi frequentano l'isola, e l'Italia è uno dei luoghi di lavoro della prostituta Ybon, di cui è perdutamente innamorato Oscar. La realtà fuori dei confini degli Stati Uniti riguarda allora pure gli USA, i cui limiti sfumano e si diramano, diventano meno definiti e incisivi, mentre la centralità dello stato-nazione svanisce attraverso prospettive transnazionali e transgenerazionali che resistono alla storia egemonica.

La struttura narrativa aiuta in questo, perché chiede al lettore la disponibilità a sottoporsi a un estraniamento in parte simile a quello prodotto dalla bipartizione del romanzo di Bulawayo; essa richiede infatti di accettare l'altrove della migrazione e la nostra ignoranza a riguardo, che l'autore / narratore cerca di colmare attraverso un uso invadente delle note a piè di pagina. Ai margini, come "marginale" è la storia che esse raccontano, le numerose e lunghe note recuperano quella parte di storia che spesso è sconosciuta perché subalterna alla narrazione egemone statunitense. La seconda pagina del romanzo, per esempio, si apre con una nota di ben quarantadue righe sulla storia dominicana, che il lettore deve conoscere non per soddisfare la sua fame di esoticità, ma per comprendere la storia globale (e quindi anche degli Stati Uniti) che è passata di lì. Come ricorda il narratore, la lunga e funesta dittatura di Trujillo fu infatti sostenuta dagli Stati Uniti. Attraverso i ripetuti ricorsi alla cultura pop e le ricostruzioni storiche certosine, Diaz mostra allora non solamente la presenza del resto del mondo negli Stati Uniti, ma degli Stati Uniti nel mondo.

Apparato informativo tanto importante quanto la trama, i riferimenti storici nel testo e in nota espandono le coordinate storico-geografiche del romanzo e creano un effetto di estraniamento, perché richiedono uno sforzo da parte del lettore, che accetta di impegnare il proprio tempo per conoscere l'altro e l'altrove non come espressione di esoticità ma come occasione per derubricare l'americanità. Le lunghe note su avvenimenti marginali sollecitano il lettore a un ripensamento della storia in maniera non-eccezionalistica, come la nota 23 su Hatüey, «l'Ho Chi Minh degli indiani Taino» (Diaz 216), capo resistente quasi dimenticato, secondo il

narratore, come l'altro nativo Cavallo Pazzo – un paragone che riscrive la comunità sulla base dell'imperialismo subito al di là dei confini e delle storie nazionali; o la nota 30 di ventisette righe su Anacaona, «Una della Madri Fondatrici del Nuovo Mondo», paragonata alla messicana Malinche ma non all'americana Pocahontas, che accoglie la conquista spagnola organizzando la resistenza. La subalternità dei dominicani si ripete in tempi contemporanei, come si legge nei vari riferimenti al genocidio degli haitiani del 1937, alle scomparse di presunti oppositori politici durante la dittatura di Trujillo, fino ai campi di concentramento istituiti sull'isola all'epoca come forma di prigionia estrema⁵.

Non resta allora che cercare di conoscere le storie degli altri in senso ampio per capire un personaggio come Oscar di Paterson, New Jersey. La premessa di questo romanzo globale, scrive Bruce Robbins, «is that only this buried history, which explains the family's presence in America, can make sense of the twisted and passionate lives of the younger generation. But it is those American lives, not an ongoing life in the Dominican Republic, that must be made sense of» (1100). Perché sì, quella di Oscar è una vita che si classifica come statunitense, in certi casi perfino stereotipatamente tale nei continui riferimenti alla fantascienza, al futuro, alla dimensione utopica, alla cultura pop e alla vita da college, ma che al contempo è anche vita della diaspora nera, perseguitata dalla cattiva sorte dalla scoperta dell'America in poi. Le connessioni, nella storia come pure nella geografia, sono lunghe ed estese, e privano gli Stati Uniti di qualsiasi egemonia storico-culturale. Anzi, il ruolo che gli USA hanno avuto nei Caraibi dà prova dei nessi esistenti fra tali storie, perché è in parte anche la politica estera statunitense che trasforma i flussi migratori.

Conclusioni

Pur nelle loro diversità, i romanzi qui brevemente analizzati mostrano un mondo che è un sistema integrato, in cui la migrazione è il risultato dello spessore delle relazioni nella storia e nello spazio, e quindi punta di un iceberg ben più complesso dello spostamento del singolo. Non è la migrazione che crea complessità; essa è piuttosto il risultato della complessità di relazioni preesistenti nella storia, nell'economia e nelle politiche

⁵ Sull'episodio, vedi anche *The Farming of Bones* (1998) di Edwidge Danticat. Qui, vedi Diaz 222, 228, 253.

estere ed interne degli stati. Gli avvenimenti storico-politici che fanno da sfondo a queste storie individuali orientano verso una forma di lettura etica, attraverso la quale si conosce lo spazio e la storia al di fuori dei confini nazionali non come alterità, ma come parte delle narrazioni che vanno a costituire una comunità transnazionale, all'interno della quale gli Stati Uniti non sono luogo di una *Bildung*.

Perfino un testo come *What Is the What* di Dave Eggers, sulla storia vera di Valentino Achak Deng, bambino soldato del Sudan che trova rifugio negli Stati Uniti, abbandona la celebrazione degli USA come meta fortunata. La cornice del racconto, un tentativo di furto in casa del protagonista da parte di una coppia di afroamericani, de-mistifica infatti qualsiasi facile glorificazione del paese che lo accoglie. La posizione legata e supina, sul tappeto di casa, fa tornare Deng con la mente all'infanzia e al viaggio che l'ha portato negli Stati Uniti. La posizione di vittima richiama le esperienze di morte e guerra della sua vita precedente, poiché la violenza non si risolve oltreoceano: la brutalità, in Africa come in America, fornisce piuttosto un'occasione al lettore per cogliere le somiglianze e conoscere un mondo altro dagli USA, così diverso eppure così vicino.

Opere come *Americanah*, *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, *The Secret History of Las Vegas*, *We Need New Names* o *What Is the What* offrono una visione del mondo come un continuum mentre la nazione, per riprendere le parole di Dimock in apertura di questo saggio, è un epifenomeno, la cui dissolvenza permette di decentrare e dislocare anche ciò che si intende per letteratura americana. La planetarietà di questa emergente letteratura, «while unfolding within the same historical moment as globalization [...] represents a transcultural phenomenon whose economic and political underpinnings cannot be ignored but whose pre-eminent thrust is ethical» (Eliás e Moraru xii).

Opere citate

- Abani, Chris, *The Secret History of Las Vegas*, New York, Penguin, 2014.
Alvarez, Julia, *How the García Girls Lost Their Accents*, 1991, Chapel Hill, Algonquin Books, 2010.
Anaya, Rudolfo, *Bless Me, Ultima*, 1975, New York, Grand Central Publishing, 1994.
Antin, Mary, *The Promised Land*, Boston, Houghton Mifflin, 1912.
———, *They Who Knock at Our Gates*, Boston, Houghton Mifflin, 1914.
Bulawayo, NoViolet, *We Need New Names*, London, Vintage, 2013.
Cahan, Abraham, *Yekl: A Tale of the New York Ghetto*, 1896; *Perduti in America*, trad. di Mario Maffi, Milano, SugarCo, 1985.

- , *The Imported Bridegroom*, 1898; *Lo sposo importato*, trad. di Mario Maffi, Milano, Sugar-Co, 1987.
- , *The Rise of David Levinsky*, 1917; *L'ascesa di Levinsky*, trad. di Livio Crescenzi e Silvia Zamagni, Fidenza, Mattioli, 2019.
- Carpio, Glenda, "Contemporary American Immigrant Literature", *RSA Journal*, 23 (2014): 54-72.
- Casanova, Pascal, *The World Republic of Letters*, 1999, Cambridge and London, Harvard University Press, 2004.
- Chandra, Sarika, "Re-Producing a Nationalist Literature in the Age of Globalization: Reading (Im)migration in Julia Alvarez's *How the García Girls Lost their Accents*", *American Quarterly*, 60 (2008), 3: 829-850.
- Cisneros, Sandra, *The House on Mango Street*, 1984, London, Bloomsbury, 2004.
- Concilio, Carmen, "We Need New Names by NoViolet Bulawayo. Paradigms of Migration: The Flight and the Fall", *Le simplegadi*, 16 (2018): 34-51.
- Damrosch, David, *What Is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- Danticat, Edwidge, *The Farming of Bones*, 1998, London, Abacus, 2000.
- Diaz, Junot, *La breve favolosa vita di Oscar Wao*, 2007, traduzione di Silvia Pareschi, Milano, Mondadori, 2008.
- Dimock, Wai Chee, "Introduction: Planet and America: Set and Subset", in Wai Chee Dimock e Lawrence Buell (eds.), *Shades of the Planet: American Literature, as World Literature* Princeton, Princeton University Press, 2007: 1-16.
- Elias, Amy J. e Moraru, Christian (eds.), *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2015.
- Eggers, Dave, *What Is the What*, San Francisco, McSweeney's, 2006.
- Fante, John, *The Brotherhood of the Grape*, 1977, Edinburgh, Canongate, 2005.
- Giles, Paul, "The Deterritorialization of American Literature", in Wai Chee Dimock e Lawrence Buell (eds.), *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2007: 39-61. Qui ristampato in David Damrosch (ed.), *World Literature in Theory*, Malden e Oxford, Wiley Blackwell, 2014: 416-435.
- Goyal, Yogita, "We Need New Diasporas", *American Literary History*, 29 (2017), 4: 640-663.
- Irr, Caren, *The Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the 21st Century*, New York, Columbia University Press, 2014.
- , "Toward the World Novel: Genre Shifts in 21st-Century Expatriate Fiction", *American Literary History*, 23 (2011), 3: 660-679.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, *La relación / The Account*, 1542, Houston, Arte Público Press, 2001.
- Robbins, Bruce, "The Worlding of the American Novel", in Leonard Cassuto, Clare Virginia e Benjamin Reiss (eds.), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011: 1097-1107.
- Sollors, Werner, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Yau, John, "How to Become Chinese", in Id. *Hawaiian Cowboys*, Santa Rosa (CA), Black Sparrow Press, 1995: 113-123.
- Yeziarska, Anzia, *Bread Givers*, 1925, New York, Persea Books, 2003.
- , *Hungry Hearts*, Boston, Houghton Mifflin, 1920.

Online Sources

- Deresiewicz, William, "Fukú Americanus", *The Nation*, 8 novembre 2007. <https://www.thenation.com/article/archive/fukuacute-americanus/>. (Visitato il 14/7/2020).
- Lazarus, Emma, "The New Colossus", 1883. <https://www.poetryfoundation.org/poems/46550/the-new-colossus>. (Visitato il 31/8/2020).
- Lopate, Phillip. "Immigrant Fiction: Exploring an American Identity", The Gilder Lehrman Institute of American History. <https://ap.gilderlehrman.org/history-by-era/literature-and-language-arts/essays/immigrant-fiction-exploring-american-identity>. (Visitato il 14/7/2020).
- Schultz, Kathryn, "Review of *Americanah* by Chimamanda Ngozi Adichie", *New York Magazine*, June 3 2013. <https://www.vulture.com/2013/05/schulz-on-americanah-by-chimamanda-ngozi-adichie.html>. (Visitato il 15/7/2020).
- Yeziarska, Anzia, "America and I", 1923. <https://www.commonlit.org/texts/america-and-i>. (Visitato il 31/8/2020).

AMERICA LATINA

LA “MERICA”

Giovanni Battista De Cesare*

L'autore divide in due brani il racconto della sua “Merica”: il primo si ispira alle suggestioni che scaturiscono dal fenomeno della vasta migrazione che seguì al compimento dell'unità d'Italia; il secondo annota la fascinazione storica che emerge dal ricordo dei grandi viaggi di esplorazione che solcarono gli oceani, a partire dal secolo XV, alla ricerca della geografia e della “conoscenza”, per dare un nome all'ignoto.

The “Merica”

The author divides the story of his “Merica” into two passages: the first is inspired by the suggestions arising from the phenomenon of the vast migration that followed the completion of the unity of Italy; the second outlines the historical fascination generated by the memory of the great exploration journeys which, from the 15th century onwards, tried to name the unknown through their search for new geographies and knowledge across the oceans.

“Partono i bastimenti pe’ terr’assai luntane”

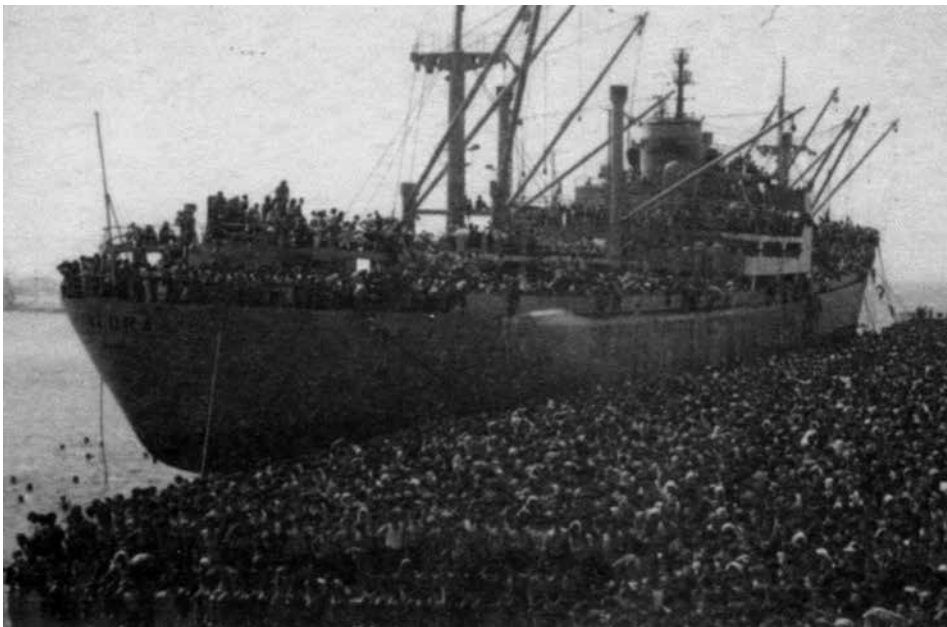
Ho scelto questo titolo a mo’ di didascalia del materiale oggetto del mio breve racconto. Che, come si vedrà, vuole essere essenziale ed esemplare, con brandelli di memorie autobiografiche legate a storie familiari di un paio di generazioni anteriori alla mia. Altri cenni, invece, riguardanti un’epoca ormai remota, mi hanno pur essi coinvolto in qualche modo personalmente in quanto riaffiorano da interessi storico culturali che hanno attraversato il corso dei miei studi. Sono motivazioni diverse quelle che muovevano i bastimenti nelle “erranze” alla conquista del pane, le meno remote a noi, e quelle che animavano i grandi viaggi dei navigatori su oceani inesplorati alla conoscenza dell'ignoto tra i secoli XV e XVI. Prendo avvio da quanto mi è meno lontano, dalla vicenda che interessò anche il corso della vita di mio nonno. Una vicenda emblematica di un’epoca che, nel tardo Ottocento e inizio del Novecento, fece seguito alla conclusione della massiccia

* Università L'Orientale di Napoli.

importazione americana di schiavi africani, quelli che fecero fiorente l'agricoltura dei grandi possedimenti terrieri. La successiva, anche essa massiccia accoglienza dei migranti europei, specialmente italiani, valse a edificare città, paesi e le strutture basilare della civiltà urbana d'America. Dunque, divido in due brani il racconto della mia "Merica": il primo si ispira alle suggestioni che scaturiscono dal fenomeno della vasta migrazione che seguì al compimento dell'unità d'Italia; il secondo annota la fascinazione storica che emerge dal ricordo dei grandi viaggi di esplorazione che solcarono gli oceani, a partire dal secolo XV, alla ricerca della geografia e della "conoscenza", per dare un nome all'ignoto. Qualcosa di analogo a quanto era accaduto in epoca preclassica nel mar Mediterraneo, quando i navigatori del tempo si avventurarono ad esplorare le coste del Mare Nostrum senza allontanarsi dalla barriera delle Colonne d'Ercole.

Il pane

Dall'Italia, e dal resto d'Europa, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, ebbe inizio una ingente emigrazione secondata dal mito del guadagno, dall'illusione dell'Eldorado, dalla ricerca del benessere o quantomeno del pane. Mio nonno paterno Carmine Antonio De Cesare, nato nel 1854 e morto nel 1933,



La nave Viona, 6 agosto 1891

poco prima che io nascessi, aveva moglie e nove figli. Nel paese era un benestante, un piccolo proprietario terriero. Il cognome è lo stesso della brigantessa Michelina De Cesare, pressoché coeva, nativa di un paese vicino, praticamente conterranea. Michelina era l'eroica militante dei moti di resistenza nel Mezzogiorno d'Italia contro i colonizzatori moschetti sabaudi. Non mi risulta che il nonno avesse legami di parentela con lei. Il tempo era quello che seguiva al saluto del mazziniano Garibaldi al "primo re d'Italia" Vittorio Emanuele II, nell'incontro di Taverna Catena, presso Teano. Al re sabauda, in quella occasione, l'eroe mazziniano consegnò formalmente "i territori liberati", vale a dire il Regno delle due Sicilie, un atto che accorciò i tempi per avvicinare l'unità d'Italia, ma che sanciva anche l'avvio del così detto "brigantaggio", che non è quello cui sembra alludere la parola, ma è la resistenza al processo di colonizzazione al quale venne sottoposto il Meridione della Penisola.

Nel primo decennio del Novecento, il mio avo, carezzato dall'illusorio diffuso mito d'"America", dilagante già da circa tre decenni, vendette un vigneto e comprò cinque biglietti di viaggio per la "Merica". Per sé e per quattro dei suoi nove figli. Degli altri, due non erano più, mentre dei più giovani, due, tra cui mio padre, rimasero disponibili per la guerra imminente, quella che ci vide vincitori contro l'impero asburgico. In quella guerra i due "eroi", padre e zio, si buscarono una ferita a testa e una pensioncina di invalidità. Quanto al trasporto dell'abbondante merce umana costituita dai migranti, sin dal 1880, i velieri, che impiegavano da uno a due mesi per compiere la traversata, vennero soppiantati dai bastimenti a vapore, che raggiungevano la destinazione in una dozzina di giorni. Gli imbarcati in prima e seconda classe non avevano motivi per lamentarsi della sistemazione sulla nave, mentre quelli accolti in terza classe, un migliaio circa su ogni nave, erano sistemati in strette file di cuccette nella stiva, sotto la linea di galleggiamento, priva di finestre e senza possibilità di aerazione. Dove, come è facile immaginare, il luridume e la puzza facevano da padroni, e dove la disinfestazione dei locali, che veniva fatta alle prime luci del giorno, mentre i viaggiatori venivano costretti ad uscire sul ponte, era affidata allo zolfo e al cloruro di calce.

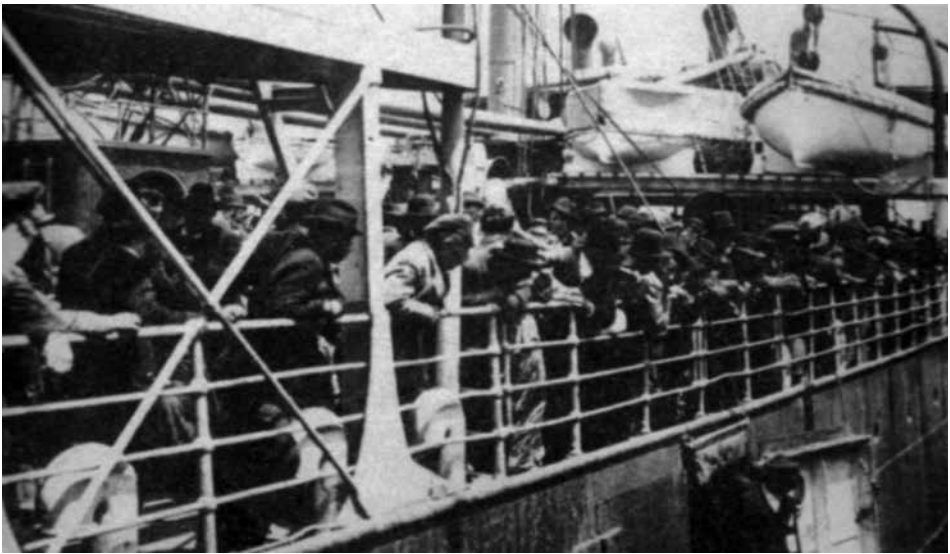
Il primo approdo degli emigranti nella "Merica" era ad Ellis Island, l'isoletta nel golfo nuovayorchese, ora sede del Museo dell'Emigrazione a un miglio da Manhattan. Gli immigranti alloggiati in prima e seconda classe venivano visitati a bordo e sbarcati a New York. Quelli alloggiati in terza classe venivano sbarcati sull'isola per essere sottoposti a una severa visita selettiva: una volta registrati, dovevano sottostare a un accurato e rigoroso controllo sanitario che poteva durare più giorni. I ritenuti non idonei venivano rimpatriati. Quei rimpatri valsero a conferire all'isola il doloroso appellativo di "isola delle lacrime".

Un terzo degli immigranti negli Stati Uniti, tuttavia, non resistette a lungo



Ellis Island

in quel nuovo mondo per “goderne le meraviglie”. E neanche mio nonno, che era approdato a quella sponda in cerca di maggior benessere, se la sentì di rimanerci a lungo. Dopo solo un annetto tornò indietro insieme con zia Rosina. Zio Michele invece si arrese molto più tardi e tornò a casa, anche lui, un paio di decenni dopo. Per combattere il fascismo, diceva lui, per curarsi l’asma alla buona aria del paese nativo, dicevamo noi. Più tardi i fascisti del paese, infami spioni, lo denunciarono ai tedeschi. Si era sulla linea Gustav, non lontano da Cassino. Dopo l’8 settembre del 1943, gli “ariani” occuparono l’Italia ed anche il paesello, dove perseguitarono lo zio asmatico con l’intenzione di condurlo a morte. Si salvò dandosi alla macchia recuperando di notte il cibo nella siepe dell’orto depresso da mia madre. Nel Nuovo Mondo rimasero per sempre, e si americanizzarono, zio Ciccio e zia Emilia. Zia Emilia non l’ho mai conosciuta, zio Ciccio invece lo conobbi quando venne a trovarci del 1953. E quando io, trenta anni dopo, andai da lui a Providence, nel Rhode Island, lo zio non c’era più, e nemmeno c’erano più la moglie e i suoi tre figli. Mi accolse Giulia, l’unica nuora in vita, con un pranzo fatto di tipiche pietanze italiane di epoca anteriore alla seconda guerra mondiale: i “mangiari” che io ricordavo ancora da quando ero piccolo. Ora li trovavo cattivi. La mitica America che con un’epica crociata aveva favorito un’immigrazione di massa per porre le basi della sua ricchezza

*Bagagli**Nave in partenza*

e della sua grandezza, ed accolse grata i massicci contributi umani, questa volta europei dalla pelle bianca. Una crociata che però rimandò indietro chi non stava abbastanza bene.

Nel Sud, tra le due guerre, eravamo non ricchi, anzi poveri. Nei paesi, un po' di terra e qualche armento, per chi li aveva, e che non sempre bastavano. Per cui bisognava trovare il modo per assicurare il pane per tutti. Tutti i giorni. Il mito d'America soccorse alla bisogna. Nel nostro Meridione imperversava la

speranza commista alla tristezza e alla nostalgia che fluiva dal melodico motivetto canoro partenopeo: "...Partono i bastimenti pe' terre assai luntane".

Un destino che coinvolse un numero enorme di famiglie. Gran parte delle persone che conosco e che interpellò nel luogo in cui vivo mi conferma un passato familiare perfettamente analogo, molto spesso assai più magro. Insomma, l'avventura d'America accomunò un'infinità di destini. E non solo nel Meridione della Penisola, per la verità, ma anche nel resto del Paese, e in particolar modo nel Nordest, il Veneto, che, oltre alla traversata verso le Americhe, nei cui paesi ne ho conosciuti moltissimi di persona, ma il dato è noto a tutti, nei decenni subì una ulteriore massiccia migrazione, questa volta interna alla penisola, nell'accorrere all'opera di prosciugamento e di bonifica delle paludi pontine.

L'emigrazione italica verso la "Merica", privilegiava gli Stati Uniti, ma interessò anche vari paesi del Sud, soprattutto il Venezuela e l'Argentina. Dopo le lacrime e il sangue e le devastazioni della Seconda Guerra Mondiale, i bastimenti ripresero a imbarcare migranti, fino agli anni Sessanta-Settanta. Si calcola che nel corso di circa un secolo venticinque milioni di italiani siano emigrati verso il continente americano, ma si stima anche che un terzo di loro sia tornato indietro per ragioni varie, soprattutto esistenziali.

L'isola filtro, Ellis Island, allora chiave della terra ferma americana, la porta di accesso e di sicurezza, è stata ben documentata e raccontata in un pregevole volume del generale Nino Di Paola, comandante nazionale della Guardia di Finanza agli inizi del secolo, *Emigrazione: da Ellis Island ai giorni nostri*. Oltre al testo del puntuale racconto storico e a una pregevole documentazione fotografica, l'elegante libro, formato 33 x 25, riporta alcune liriche dei nostri migranti. Alcune, dell'italo-venezuelano Vicente Gerbasi (*Mi padre el inmigrante*, 1945), figlio di padre emigrato, sono tratte dalla mia edizione italiana con testo a fronte Vicente Gerbasi, *Mio padre l'emigrante*. Narrano tristezze e nostalgie di "erranti" italici, per i quali tutti "atrás queda la angustia". Un diario intimo, quello del poeta italo-venezuelano, dove fa da *incipit* uno stilema variamente iterato in successivi brani e che, in unico verso, nella trentesima ultima lirica, farà da *explicit*: «Veniamo dalla notte ed alla notte andiamo» (111). Il padre lo aveva mandato ragazzino a studiare in Italia, a Vibonati, il paese di origine della famiglia, perché scoprisse la propria radice, il terrazzo sul mare e sulla bellezza sopra il golfo di Policastro e di Sapri, lo spazio primordiale paterno, la meraviglia. E il figlio, all'addio terreno del genitore, compose e recitò un'elegia, che è soprattutto una celebrazione, nella quale rivendica anche per sé, come propria, l'anima di quella geografia, la vita e la fatica del padre nella terra d'origine. Il figlio, ora poeta, ha finalmente conosciuto la patria del genitore, la vita e l'elegiaco lembo marino e agreste di spazio azzurro, i colori affettuosi dei quali il padre si inebriava prima di emigrare, ed ora nel ricordo. Riporto un testo che

risponde all'esigenza vitale, e all'impellenza storica ed esistenziale, non etica, di ricostruire l'immagine della vita del padre prima di migrare:

Il tuo villaggio sulla collina tondeggiante odorosa di grano,
di fronte al mare con pescatori all'aurora,
innalzava torri e ulivi argentati.
Scendevano per il prato i mandorli della primavera,
il contadino qual giovane profeta
e la pastorella col viso incorniciato dal fazzoletto.
E dal mare saliva la donna con la cesta di alici fresche.
Era una povertà allegra sotto l'azzurro eterno:
i ragazzini che vendevano ciliegie nelle piazzole,
le fanciulle intorno alle fontane
rumoreggianti alla brezza mossa dai castagni,
la penombra ferita dalle scintille del fabbro,
le canzonette del falegname,
i robusti scarponi chiodati,
i vicoli dai ciottoli erosi
dove passeggiano l'ombre del purgatorio.
Il tuo villaggio era deserto alla luce del giorno,
con vetusti noci dall'ombra taciturna
accanto al ciliegio, all'olmo e al fico.
Sui muri di pietra le ore trattenevano
i segreti riflessi vespertini,
mentre i flauti del ponente s'accostavano all'anima.
Tra i tetti e il sole volavano i colombi.
Tra l'essere e l'autunno passava la tristezza.
Il tuo villaggio era solitario come nella luce di una favola,
coi suoi ponti, gli zingari, i falò nelle notti
di silenti neviccate.
Le stelle ammiccavano nell'azzurro sereno,
e al focolare domestico, coronato di leggende,
si succedevano i natali,
con pane e miele e vino,
con forti montanari, caprai e legnaioli.
Il tuo villaggio s'accostava ai cori del cielo,
i tocchi delle sue campane riempivano la solitudine,
dove i pini gemono al gelido vento,
mentre il treno lontano fischiava, presso il tunnel,
nei pascoli di bufali,
in prossimità dei paesi odorosi di frutta, dei porti,
mentre il mare specchiava fulgori lunari,
al di sopra dei mandolini,
dove scompaiono gli uccelli migratori.
E il mondo palpitava nel tuo cuore.

Tu provenivi da un colle della Bibbia,
dalle pecore, dalle vendemmie,
padre mio, padre del grano, padre della povertà.
E della mia poesia¹ (VII, 47-49).

In quei versi Gerbasi vive una vita nuova, un innesto innaturale che lo rende perennemente oppresso da un carico di ricordi. Che lo obbligano a una vita doppia: quella della memoria e quella del nuovo spazio vitale, sotto le stelle del mondo. Ne deriva pena, malinconia e solitudine, pur nel folto della realtà presente. Le radici sono altrove. E là vaga la memoria. Qui è solitudine, spazio dell'insoddisfazione, tristezza e pessimismo. Non come nel coevo ispanico grande lirico dell'intelletto Juan Ramón Jiménez, per il quale la solitudine è silenzio, spazio per la creazione, luogo dell'assoluto, del vero, del bello. O come per Leopardi, il più classico della storia della grande poesia, per il quale la solitudine è la solitudine dell'uomo, che, nato da ignoti meccanismi terrestri, è condannato ad esistere in un mondo a lui estraneo. In Gerbasi, nel poeta figlio dell'emigrato in Venezuela, il dilemma metafisico è commisto a passione umana, sicché nell'*unicum* del compatto componimento in trenta brani palpita una vibrante sintesi esistenziale. Il padre è linfa della sua ispirazione, patetica sorgente di intensa memoria: «Da te so che il remo che ritorna dall'orizzonte / e l'ascia che colpendo l'albero / riempie di echi il giorno» (XI, 59).

L'ignoto Le scoperte La conoscenza

Ben più eroiche di quelle delle patetiche migrazioni tra l'Otto e il Novecento, erano state le "erranze" dei navigatori a partire dal secolo XV. Quelle dirette all'ignoto, alla ricerca dello spazio, della conoscenza, di nuovi mondi. Il Cinquecento è, per eccellenza, il secolo che più intensamente si impegna e si affanna nel solcare l'Atlantico per scoprire l'ignoto, per dare nome e coordinate a terre nuove. Capitani delle navigazioni sono principalmente la Spagna e il Portogallo. I portoghesi, grazie anche ad innovazioni tecnologiche delle loro navi (timone a poppa, velature ingrandite, bussola) si avventurarono per primi nei grandi viaggi oceanici, rotta lungo le coste d'Africa, con l'obiettivo di scoprire il collegamento marittimo per l'Asia. Bartolomeo Diaz superò il Capo di Buona Speranza nel 1487 e Vasco de Gama raggiunse l'India nel 1498. Mentre il primo ardito nocchiere fu, per i Re Cattolici, il nostro genovese Cristoforo Colombo. In un'epoca in cui ancora non si aveva contezza delle reali dimensioni del globo

¹ I testi riportati seguono l'edizione di Vicente Gerbasi, *Obra poética*.

terrestre. Si sapeva che era sferico e si sapeva che ad Est c'erano continenti e meraviglie, come aveva raccontato Marco Polo nel suo *Le Divisament du Monde, Livre des merveilles du mond*, come Rustichello da Pisa aveva originariamente dato a conoscere *Il Milione* del viaggiatore veneziano, dopo il viaggio in Cina nel 1266. La rotta a Occidente era per Colombo quella che, girando intorno alla sfera terrestre, portava al Cipango, alle meraviglie che aveva raccontato Marco Polo al culmine della sua passeggiata a Oriente, via terra, per parecchie migliaia di chilometri. Non era così. Perché a metà del percorso si frapponeva un Continente e un oceano immensi. La rotta scelta da Colombo aprì però a spazi nuovi, di vastità inimmaginabile, per sé e per i tanti epigoni, i tanti navigatori atlantici che nel corso di secoli si accinsero ad aprire sentieri ardui che portarono a progressive scoperte di isole e di territori continentali. Scoperte che diedero un volto quasi definitivo alla geografia della Terra. L'orizzonte dell'Australia completerà qualche tempo dopo l'umano progetto. Il sostrato di conoscenze su cui Colombo maturò il convincimento della rotta occidentale per raggiungere il Cipango, e sulla quale si fonda la materia narrativa del suo *Diario* di bordo, era basato sull'accettazione del principio della sfericità della terra.

D'altro canto, le convinzioni di Colombo derivavano dalla lettura dell'*Imago Mundi* del cardinale Pierre d'Ailly, dove erano raccolti i dati scientifici elaborati fino a quel tempo e in cui si cercava di dimostrare la perfetta concordanza delle scienze profane, come l'astronomia e la cosmografia, con la teologia; dalla *Historia rerum ubique gestarum* dell'umanista Enea Silvio Piccolomini, dalla *Naturalis Historia* di Plinio; e forse anche da *Le Devisement du Monde. Livre des merveilles du monde*, dove sono descritte radicate credenze occidentali in esseri con un solo occhio, al centro della fronte, e in esseri dal volto canino. Ne sono indizi i divertenti bozzetti datati 23 novembre nel suo *Diario*. E altri stimoli Colombo li ebbe dalle leggende e dai miti che fluttuavano nel Mediterraneo. Come quella delle sette città e della fertilissima Antilla, nonché la fascinazione che gli derivava dal racconto di tal Vicente Díaz, che gli riferì di aver avvistato terra a levante dell'isola di Madera. E altri racconti simili udì da Pedro Correa, dal pilota Alonso Sánchez de Huelva e da altri marinai a Puerto de Santa María e a Murcia. Si era nutrito dunque di storie leggendarie, avventurose, mitologiche, nate da suggestioni o da paure. Tuttavia, le teorie che convinsero definitivamente Colombo furono, ed è noto, quelle di Paolo del Pozzo Toscanelli, che Cesare De Lollis definisce il pre-scrittore scientifico dell'America.

Una qualità innegabile degli scritti colombiani riguardanti i suoi quattro viaggi, nelle relazioni indirizzate ai sovrani, è il loro carattere duplice di documento storico e di testo letterario. Testo nel quale oltre alla preziosa testimonianza delle vicende di cui è protagonista, vive anche la sua anima, vibrano le sue emozioni, le ambizioni, le paure, le speranze, le certezze e le fantasie.

Sicché, farcita di divagazioni storiche e pseudo scientifiche volte ad accreditare virtù proprie quali perizia, lealtà, abnegazione ed eroismo, la relazione del terzo viaggio descrive la sensazionale scoperta sulla rotta seguita questa volta per raggiungere Hispaniola. Si tratta dei territori che stanno tra l'isola di Trinidad e la penisola di Paria, che lui denominò isola di Grazia. Un'ampia fascia dell'odierno Venezuela, che significò il primo approdo sulla costa continentale d'America, anche se l'Ammiraglio si ostinava a ritenere che la terraferma fosse l'isola di Cuba.

Le più belle terre del mondo, insomma! Era il delta dell'Orinoco, il primo approdo del suo terzo viaggio. Lussureggiante con vociare di indigeni allegri, gentili, il *locus* che maggiormente incantò Colombo nel corso delle sue escursioni caraibiche. Il "Paradiso terrestre", come il grande navigatore, finalmente gioioso, ritenne che fosse quel luogo, in preda ad esaltante fantasia. La singolarità del paesaggio, il golfo di Paria dove l'incrociarsi di forti correnti d'acqua dolce come di fiumi discendenti da una gobba terraquea, portarono Colombo a ipotizzare la localizzazione del Paradiso terrestre. Sì, su quella prominenza della terra, su quel "capezzolo di donna", sulle sue pendici egli ritiene che sia l'incanto edenico! Non il Cipango trovò Colombo in fondo al suo terzo viaggio, ma un sogno sublime che gli produsse commoventi umane emozioni e fantastiche elucubrazioni.

Non sognavano, invece, i molti epigoni che nel crogiolo della febbre che infiammò un'epoca tesa alla scoperta di nuove terre, alla scoperta dell'ignoto, si avventurarono sui mari e sugli oceani. Sono tanti, ne ricorderò alcuni, almeno tra quelli che veleggiando nell'Atlantico e nel Pacifico scoprirono altre sponde, altre terre, o tra quelli che sulla scoperta tessero teorie e, attraverso le Cancellerie, promossero i primi riflessi nei vari Stati italiani. Il navigatore fiorentino Amerigo Vespucci, tra i primi, e mentre il navigatore genovese ancora veleggiava tra Spagna e i Caraibi, compì un viaggio lungo le coste meridionali dell'America, tra il 1499 e il 1502, dimostrando che Colombo non aveva raggiunto il Cipango di Marco Polo, la costa dell'Asia orientale, ma aveva scoperto un nuovo continente, spiegando le sue conclusioni in *Mondus novus*. Quel *Mondus novus* che subito dopo il tedesco Martin Waldseemüller definì per la prima volta come "America" il Nuovo Mondo scoperto da Colombo. Le esplorazioni continuarono, dunque, e si estesero agli immensi spazi dell'oceano Pacifico dopo gli ardui tentativi di trovare il passaggio per attraversare il "Mondus novus", per raggiungerne la costa occidentale. Il navigatore portoghese Ferdinando Magellano, non d'accordo col sovrano del Portogallo che prediligeva la già esplorata rotta d'Oriente, e con l'appoggio di Carlo V di Spagna, intraprese un viaggio alle Molucche navigando verso Ovest. E dopo aver faticosamente attraversato lo stretto di Patagonia, che prese poi il suo nome, risalì l'oceano Pacifico e giunse alle Filippine, prendendone possesso

in nome della Spagna. Morì poco dopo, anche lui per mano degli indigeni. Il navigatore italiano Sebastiano Caboto armò una spedizione nel 1518 e risalì il Río de la Plata, esplorando anche i fiumi Paraná e Uruguay, e riportò con sé oggetti d'argento ricevuti dagli indigeni guarani provenienti, si credeva, dalla Sierra del Plata, luogo del leggendario "tesoro d'argento". È lì che il conquistatore Pedro de Mendoza prese ad insediare le prime colonie.

Il racconto del "traffico" di scopritori delle terre d'America e di quelle seminate nell'oceano Pacifico si arricchisce negli anni appena successivi con le due relazioni di Vicente de Nápoles, un marinaio della provincia spagnola di Napoli che si trovava in Messico al servizio di Cortés, nel cantiere navale che questi aveva allestito presso Zacatula, sulla costa del Pacifico, per costruire navi da impiegare nell'esplorazione del Mare del Sud. Delle tre relazioni che raccontano le peripezie legate alle Molucche, una è dello scrivano della flotta Francisco Granado, scarna e limitata al primo di ottobre 1528, le altre due furono opera di Vincenzo da Napoli (cf. Fernández de Navarrete). E vennero rese, la prima al Consejo de Indias e la seconda a Hernán Cortés, in Messico, poco più tardi. Racconta tutto, Vicente, e con dovizia di particolari: le isole avvistate nel Pacifico nel corso delle sue peregrinazioni, le sue erranze sulle grandi distanze oceaniche.

Principali fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo e dei "ritrovati" immensi spazi oltre le Colonne d'Ercole, sono in alcuni pochi documenti. Un opuscolo tramandatoci dal messinese Nicolò Scillacio, *De insulis meridiani atque indici maris nuper inventis*, redatto intorno al 1495, racconta il secondo viaggio di Colombo. L'opera costituisce un impegno poco più che circostanziale dell'illustre studioso professore dell'Università di Pavia, il quale nutrì ricca esperienza a contatto con insigni umanisti quali il Panormita e il Valla, in un ambiente culturale in cui confluivano le migliori energie europee e nel quale l'Umanesimo italiano teneva posizioni di primo piano². Il viaggio è narrato in varie altre relazioni: nella *Lettera a Gerolamo Annari* di Michele da Cuneo³ e nella *Carta al Cabildo de Sevilla* di Diego Álvarez Chanca⁴, entrambi partecipanti alla spedizione; nella lettera di Simón Verde a un corrispondente toscano; nella prima decade del *De Orbe Novo* di Pietro Martire d'Anghiera⁵, poi rifluita in traduzione veneziana nel

² Cf. Giunta, Boscolo, *Saggi sull'età colombiana*, (59-60,), De Cesare, *Oceani Classis e Nuovo Mondo* (41-58 e seguenti).

³ Navigatore savonese che prese parte alla seconda spedizione e Colombo e che, animato da spirito realistico, nella lettera a Girolamo Annari demolisce il mito colombiano del Paradiso Terrestre.

⁴ Medico dei Re Cattolici incaricato ad accompagnare Colombo nella seconda spedizione.

⁵ Pietro Martire d'Anghiera (Arona 1457-Granada 1526), nel trattato *De Orbe Novo*, narra il

Libretto de tutta la navigazione De RE de Spagna De Le Isole Et Terreni Novamente Trovati di Angelo Trevisan, stampato a Venezia nel 1504. Un testo assai utile, redatto per tenere informato il Senato della Repubblica sulle scoperte realizzate dalla Spagna nei primi tre viaggi di Colombo. Vanno ricordati, infine, il racconto delle navigazioni di scoperta nella *Historia de las Indias* di Bartolomé de las Casas, come quello della *Historia del Almirante* di Hernán Colón, fruitori entrambi del diario di bordo di Colombo, poi andato smarrito.

Concludo questa stringatissima rassegna dei tanti luoghi “discoperti” dai navigatori al soldo del re di Spagna accennando al *Libro di Benedetto Bordone*, un isolario utile a chiudere lo scenario delle scoperte nel terzo decennio del Cinquecento. Il *Libro* è corredato da una rappresentazione planisferica del globo terraqueo che, quadrettata dalla rete dei paralleli e dei meridiani e preceduta da disegni espositivi delle coordinate terrestri, testimonia la definitiva acquisizione del concetto di sfericità della terra. Su questa bozza di planisfero, riportata nel penultimo foglio del *Proemio*, sono disegnate con tratto deciso, ancorché con contorni approssimati, le terre emerse note, fino alla conquista dell'impero azteca. L'Estremo Oriente termina con il “Cataio” e con un'isola priva di nome. Evidentemente l'isola di “Cipagu”, come altrove Bordone definisce il Cipango. L'estremo Occidente, che lascia indefinita la costa di ponente, peraltro tagliata dalla linea di limite del mappamondo, è rappresentato come una massa territoriale continua che collega la “Terra del laboratore”, a nord, al “mondo novo” verso sud, disegnando sull'imbocco del mar dei Caraibi le maggiori isole antillane. Nessuna traccia vi è, ovviamente, del continente antartico.

Si tratta di una mappa disegnata sulla scorta di notizie e informazioni indirette. Utile a raccontare a noi quel che si sapeva nel terzo decennio del Cinquecento sulle realtà degli spazi oceanici e di quelli continentali o insulari. Gli spazi calcati dall'umana sete di conoscenza.

Opere citate

- Anghiera, Pietro Martire de, *De Orbe Novo*, edizione di Rosanna Mazzacane e Elisa Magioncalda, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni, 2005.
- Boscolo, Alberto e Giunta, Francesco, *Saggi sull'età colombiana*, Milano, C.N.R., Cisalpino-Goliardica, 1982.
- Colombo, Cristoforo, *Diario, Textos y documentos completos*, edizione di Consuelo Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Colón, Hernán, *Historia del Almirante*, Barcelona, Ariel, 2003.

primo contatto tra europei e nativi americani. La prima edizione moderna è del 2012 a carico di Project Gutenberg.

- D'Ailly, Pierre, *Imago Mundi*, facsimil, edición dirigida por César Olmos, Madrid, Testimonio Compañía editorial, 1990.
- Da Cuneo, Michele, "La lettera a Gerolamo Annari del savonese Michele de Cuneo", 1495, in *Dizionario storico biografico dei Liguri in America Latina da Colombo a tutto il Novecento*, edizione della Fondazione Casa America, Ancona, Affinità elettive, 2006: 59-66.
- De Cesare, Giovanni Battista, *Libro di Benedetto Bordone*, Roma, C.N.R., Bulzoni, 1988.
- , *Oceani Classis e Nuovo Mondo*, Roma, Bulzoni, 1992.
- De Lollis, Cesare, *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, Roma, Treves, 1923.
- Di Paola, Nino, *Emigrazione: da Ellis Island ai giorni nostri*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001.
- Fernández de Navarrete, Martín, *Colección de los viajes que hicieron por mar los españoles desde fines del Siglo XX*, De orden de S.M., Madrid, Prenta Nacional, 1837.
- Gerbasì, Vicente, *Mio padre l'emigrante*, edizione italiana con testo a fronte di Giovanni Battista de Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000.
- , *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (122), 1986.
- Giunta, Francesco, *La scoperta colombiana e l'Umanesimo nel Mezzogiorno*, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1977.
- Las Casas, Bartolomé de, *Historia de las Indias*, I, Madrid, Atlas (BAE), 1957.
- Piccolomini, Enea Silvio, *Historia rerum ubique gestarum*, 1477, Sevilla, Testimonio, 1991.
- Plinio, *Storia Naturale*, I-IV, Torino, Einaudi 1982.
- Polo, Marco e Rustichello da Pisa, *Le Devisement du Monde. Livre des merveilles du monde*, in Giovan Battista Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, II, Giunti, Venezia, 1574.
- Scillacio, Nicolò, *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*, introduzione, traduzione e note di Maria Grazia Scelfo Micci, Roma, Bulzoni, 1990.
- Trevisan, Angelo, *Libretto de tutta la navigazione De RE de Spagna De Le Isole Et Terreni Novamente Trovati*, 1504, in Guglielmo Berchet, *Fonti italiane per la storia e la scoperta del Nuovo Mondo*, III, *I carteggi diplomatici*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1982: 46-82, ma parzialmente.

Online Sources

- Álvarez Chanca, Diego, *Carta al Cabildo de Sevilla sobre el segundo viaje de Cristóbal Colón*: <https://web.archive.org/web/20030211065008/http://www.fortunecity.com/victorian/churchmews/1216/Chanca.html>. (Visitato il 17/3/2020).
- Waldseemüller, Martin, *Universalis cosmografia*, 1507. Versione digitalizzata, <https://mostre.museogalileo.it/waldseemuller/indice.html> (consultato il 17/3/2020); e nel sito della Library of Congress: <https://www.loc.gov/rr/geogmap/waldexh.html>. (Visitato il 17/3/2020).

MÁS ALLÁ

María Hortensia Troanes*

Obsesión de la cultura, dinámica compleja en que el sujeto desafía límites con ansias de un más allá ignoto. Entre tantos autores que han intervenido el mito en cada siglo, se focalizará al legendario Odiseo / Ulises y su “océano”, en Homero, Dante, Joyce y Kazantzakis.

Over

The article analyses the complex dynamics of a cultural obsession where the subject, anxious to move towards an unknown elsewhere, challenges all limits. Among the many authors who have been interested in myth in every century, attention will be focused on the legendary Odysseus / Ulysses and his “ocean” through the works of Homer, Dante, Joyce, Kazantzakis.

Oltre

La cultura è sempre stata attratta dalla dinamica complessa nella quale il soggetto, ansioso di andare in un altrove ignoto, sfida ogni limite. Tra i numerosi autori che in ogni secolo si sono interessati al mito di Odisseo / Ulisse e sul suo “oceano”, ci si focalizzerà sulle opere di Omero, Dante, Kazantzakis, e Joyce.

Incertidumbre 2020

Espacio geográfico descubierto, conocido, completo; surcado y contaminado por rutas marinas, terrestres, aéreas, cibernéticas; milenios de Historia. *El regreso de Ulises* (De Chirico) aún nos interpela. Con ascética ironía, en el centro de la habitación, el Océano: no navegable y el Héroe: joven, atemporal, con túnica, vaciado hasta de necesidad. Ulises estático, dirige una mirada sin ansias al espectador. No parecen conmoverlo el absurdo tamaño del trono del poder, el tesoro almacenado en el armario, los guiños de la cultura, la silla hogareña, la inclinación del piso. La puerta entreabierto a sus espaldas.

¿De dónde vienes, Odiseo? ¿Quiénes son tus padres? ¿Puedes reconocer aún, en nosotros, gestos de hospitalidad?

* Poeta argentina.

Odiseo homérico

Vasta prehistoria antes que el mito se fije en la escritura. En esa lábil frontera, entre Mito e Historia, Homero (uno / plural) nos deja como legado sus dos grandes epopeyas.

La multiplicidad de leyendas pre-homéricas transmitidas por la tradición oral a través de los aedos itinerantes... tantas otras hipótesis... alcanzan un punto unitivo en la Grecia micénica y más en la jónica, abierta a un Mediterráneo incitante para la navegación y la búsqueda. Variaciones de un corpus fragmentario de *mitemas*; teogonías, cosmogonías, genealogías, ciclos heroicos – elementos folklóricos con diversas locaciones – conforman un mundo legendario; a través del mito, el pasado remoto se constituye como un todo, con sus propias leyes organizadoras de la naturaleza, la vida y la muerte.

En el proemio de *Iliada* (*Iliada*, I: 1-7): antes del comienzo del *ónion* de la narración, la cólera en su dualidad *ménis* (ira divina) y *eris* (ira humana) y la identidad diacrónica del héroe: el Périda Aquiles (hijo de Peleo, humano) es además Aquiles, de la casta de Zeus. En la estructura profunda, ya presentes, su madre, la diosa Tetis y el propio Zeus. Aquiles solo puede comunicarse con el Olimpo por intercesión de Tetis. No alcanza la inmortalidad, pero sí conocer su destino de muerte joven. Reconocido como héroe máximo por todos los jefes aqueos, Aquiles resulta indispensable para la victoria. Pero el soberano de hombres es el Átrida (no se menciona su nombre, Agamenón, el que ostenta con exceso el poder).

El primer gran poema heroico de occidente se organiza como un complejo conjunto de mosaicos narrativos ensamblados, con influyente presencia de los dioses en los actos de los héroes («así se cumplía el plan de Zeus» (5) y un espacio mítico de diversos planos.

La cosmovisión heroica del mundo homérico esplende en la *ékphrasis* del escudo de Aquiles, el ojo poético de Homero dirá: «singular maravilla de artificio» (*Iliada*, XVIII: 549). El Canto XVIII la prepara con un gradual ingreso al entorno olímpico de Hefesto: su palacio, su taller, los ritos de hospitalidad, el diálogo con Tetis: «Ojalá pudiera esconderlo lejos de la entristecedora muerte, cuando el atroz destino le llegue, con la misma seguridad con la que puedo afirmar que tendrá una armadura tan bella que se maravillará de ella cualquier hombre que la vea» (*Iliada*, XVIII: 463-67).

Alto y compacto escudo, la *ékphrasis* (*Iliada*, XVIII: 483-607) muestra, en la doliente urgencia de la madre, el vaivén fatal vida-muerte, héroe-destino; bajo un escenario de guerra, sangre, violencia, juramentos, valores y honras guerreras que *Iliada* esconde en su estructura profunda el ansia de paz. El orfebre centra un *ónfalos* en el que hace figurar «la tierra, el cielo y el mar, el infatigable sol

y la luna llena, así como todos los astros que coronan el firmamento» (483-485). Continuum de belleza con que Hefesto graba la vida urbana de dos ciudades: una en tiempos de paz, otra en guerra. Y el ciclo de la vida rural –agricultura / primavera, cosecha / verano, vendimia / otoño. Y la fiesta, la pista de baile, la música, la danza de doncellas y jóvenes, nutrida multitud de público, volteretas de acróbatas... «Representó también el gran poderío del río Océano a lo largo del borde más extremo del sólido escudo» (307-308).

Ya en *Iliada*, Odiseo es el héroe atípico de Stanford: posee una perspectiva más allá de los rígidos códigos guerreros de la aristocracia griega que respeta pero también revoluciona, sea con su inteligencia o con su astucia. Sin Odiseo orador y estratega, la victoria aquea no hubiese sido posible.

La *nekyia*, excepcional *paideia* última del héroe lo muestra en su noble humanidad. El «claro Odiseo» (*Odisea*, XI: 100) enfrenta el misterio del Hades y el ascenso de las almas hasta el borde, para beber la sangre ritual que les faculte la palabra para preguntarle por cuanto sucedió después. La mitología griega se despliega para que el héroe pueda revisar toda su vida y recibir de Tiresias la profecía del regreso. Sobrecoge el llanto de Odiseo ante las almas, llanto de amor, compasión, intento de reconciliación, de identidad con su cultura y su propio ser.

Durante la guerra, muchos héroes encontraron la muerte en los campos de Troya, los demás pudieron regresar para hallar mejor o fatal sino en sus patrias. Ninguno tiene noticia cierta del hado de Odiseo: solo los dioses saben que está vivo y que su destino, único, es enfrentar peligros, trabajos, seducciones –entre lo real y lo fantástico– demorado con nostalgia, más de nueve años por las rutas del mar, hasta expiar los excesos cometidos en Troya. Odiseo no acepta el don de inmortalidad que le ofrece Calipso; con esta decisión crucial asume su humanidad, la finitud de la vida, la libertad para discernir en cada encrucijada.

Homero elige a Odiseo como el protagonista de su *Odisea*, tal vez, primera novela en la historia de la literatura occidental. Pareciera honrar a Aquiles, Héctor, Néstor, Ajax, Agamenón, Menelao, Diomedes, Eneas, Patroclo, Príamo, Paris... en un friso excepcional –fecundo como la memoria– pero hace que Odiseo traspase los límites de la hesiódica Edad Heroica y se arriesgue a adelantarse a su tiempo. En ruinas ya, los arcaicos palacios creto-micénicos y sus reyes.

El *nóstos* de la *Odisea* de Homero será la fuente de todos los regresos de la literatura a través de los siglos. Reconocer y ser reconocido, después de casi veinte años, solo, requerirá de la utopía de renacer joven y famoso en el canto de Demódoco, en Nausícaa, Areté y Alcínoo (V- XIII); llegar dormido en un viaje con tesoros, en nave ajena sin timón, hasta la gruta de las Ninfas de su isla; dejarse envejecer el cuerpo y vestirse de mendigo por Atenea; encontrar a La-

ertes, Eumeo, Euriclea, el perro Argos y a un Telémaco que ya ha cumplido la paideia ateneica propicia para el abrazo con su padre; urdir el plan que lo lleve a la ciudad, retomar el poder en el centro mismo del palacio, con su destreza de arquero, la ayuda del hijo, hasta alcanzar el tálamo de olivo fijado con sus propias manos y la *anagnórisis* de Penélope. La cicatriz del tiempo le muestra el cambio generacional en su isla; se reconcilia con los deudos del pueblo; en el campo, su padre y tan cerca... el mar. De muchos giros este errante Odiseo que torna incuestionable su pasado con la verosimilitud de su palabra.

Ulises dantesco

Odiseo – latinizado Ulises – como alter ego de Dante escritor y Dante personaje viaja a lo largo de la Comedia y después, en el tiempo de su escritura, recordándole su *follia*, la excesiva confianza en las propias capacidades, el ansia de ir más allá sin la Gracia « com'altrui piacque» (*Inferno*: 141)¹.

En el famoso Canto XXVI, *Malebolge* se torna para Dante y Virgilio un aún más ríspido descenso abismal: «lo pié sanza la man non si spedía» (18) Por el puente que atraviesa la octava *bolgia* van hasta el punto más alto de visión: «Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ció ch'io vidi / e più lo'ngegno affreno ch'i' non soglio / perché non corra che virtù noi guidi » (19-22).

Con un notable símil, el Poeta plasma ante «quelle faville» (64) un metafórico incendio: valle campesino, verano atardecido de luciérnagas. Evoca el ascenso bíblico del Carro de Elías en llamas. Al ver la llama bicorne recuerda el odioso ardor fraternal de Etéocles y Polinices. Virgilio le indica qué penan dentro, Ulises y Diomedes: impersonales suavizan el dolor²; Dante (IV) ya ha visto a Homero – espada de la épica en mano – e invitado a ingresar al «*Nobile Castello*», *locus amoenus*, mantiene una conversación inefable con Homero, Horacio, Ovidio, Lucano, Virgilio. El campo semántico de la luz, dentro de la infernal oscuridad eterna, en ambos Cantos, prepara un paso decisivo en la formación del peregrino. Cuando la bicorne llega «quivi» (76) luego del bello ruego a su Guía (64-68) el Poeta casi cae al abismo en su afán de ir pronto más allá. Aterrado, Dante está recibiendo la llama antigua, el legado. Intuye la tremenda misión que lo espera al regreso de su viaje ultraterreno: abrazar la enorme sabiduría de la antigüedad y admirarla en clave cristiana, para crear el sublime Poema, primera *Summa* poética de la literatura que forja con audacia, personajes, espacios y tiempos históricos, míticos, bíblicos y de

¹ Se sigue la traducción de Sapegno.

² Versos 55, 58, 61,63.

invención personal, en el marco de un escenario terreno y celeste de maravillosa diversidad. Logra un punto de vista exterior (*Paradiso*, XXII: 151-53) que le permite captar la pequeñez del planeta que aún hoy habitamos.

El sabio Ulises muerto esfuerza su lengua para apenas murmurar. Dante vivo debe callar. Su mediador con la cultura griega es el autor de la *Eneida*, además de sus otros grandes maestros latinos. Virgilio pondrá su gran poema como escudo antes de realizar las preguntas que su discípulo anhela y que el Medioevo debatiera sin dictamen: dónde y cómo terminó su vida Ulises.

Adelantándose dos siglos al humanismo renacentista, Dante plasma su genial invención: una nueva partida de Ítaca. El hijo, Penélope, el padre (tres *ne*) (94-96) no logran retenerlo³.

Regresar al Mediterráneo, «vecchi e tardi» (106), desoír la advertencia de Hércules, entrar al océano rumbo al sudoeste, alegría ante las nuevas estrellas del hemisferio *senza gente*, apenas divisar la montaña del Purgatorio. Destino fatídico para Ulises y sus pocos hombres: el océano se cierra sobre ellos con naufragio como respuesta al deseo de más allá de Ulises.

Con la palabra *picciola* reiterada en el Canto⁴ y el vocativo *O frati*, Odiseo –y Dante– alertan a Florencia, a la humanidad y a los lectores acerca del discernir con humildad entre el deseo y el riesgo de poner alas a los remos para un «folle volo» (125) proa a lo desconocido, confiando solo en las propias virtudes. El tema se retomará ya en la segunda Cántica (*Purgatorio*, I: 131).

El Ulises de Joyce

Homero crea un personaje complejo, de muchas facetas: esposo, amante, padre, hijo de Laertes, nieto de Autólico, rey justo; de astuto y elocuente discurso, embajador prudente; audaz viajero por tierras reales y fantásticas; protegido de Atenea, castigado por Poseidón y Zeus; astuto constructor de relatos y opciones, exiliado, de audacia proteica, violento vengador.

Las múltiples versiones postclásicas trabajan solo algunos aspectos, negativos o positivos, según conveniencias artísticas o de época. Después del magnífico parlamento del Ulises dantesco, Odiseo deberá esperar hasta el siglo XX para renacer en plenitud en las dos cumbres que representan el *Ulysses* de James Joyce (1922) y la *Odisea* de Nikos Kazantzakis (1938).

³ «vincer potero dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore; / ma misi me per l'alto mare aperto / sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui disertato» (97-102).

⁴ Versos 8, 65, 102, 114, 122.

El bello Poema XXXVI de *Música de Cámara* (1907)⁵ – destacado por Pound – anticipa el carácter épico del *Ulysses* y la profunda influencia de la Odisea homérica como subtexto: «Oigo un ejército embistiendo la tierra (1) [...] arrogantes, con sus nombres de guerra, con armaduras negras, emergen del mar, largas cabelleras verdes: Hienden las tinieblas de los sueños, llama cegadora. Retumbando sobre el corazón como sobre / un yunque» (9-11).

La novela⁶ sigue la estructura ternaria de Homero: “Telemaquia” (I-III), “Relato de las aventuras” (IV-XV) y “*Nóstos*” (XVI-XVIII). Fuertemente autobiográfica (Ellmann; Joyce, S.) los tres protagonistas: Stephen Dedalus / Telémaco (alude al Joyce de la juventud); Leopold Bloom / Ulises (al Joyce de la madurez y del exilio) y Molly Bloom / Penélope (a su esposa Nora Barnacle) se cruzan con numerosos personajes urbanos. En planos de realidad, ficción y alucinación; de mito e historia de Irlanda y del mundo, ellos interactúan con sus ideas, emociones, astucias, impulsos internos y externos, el *fluir* de sus conciencias, la pulsión erótica, la vida onírica.

Joyce enriquece la *paideia* del Telémaco homérico con la de Stephen: en la bohemia de la Torre Martello (discusiones juveniles acerca de lo anglo-irlandés-gaélico), en su itinerario de un día por Dublín y en su encuentro de pocas horas con Bloom. Se despoja de la ortodoxia de su educación católica irlandesa y de su ciudad y decide su partida hacia el *exo*, donde las vanguardias del continente.

Bloom, un hombre común en una ciudad industrial eduardiana del siglo XX, comerciante, judío de origen, luego protestante, católico, humanista agnóstico; a media mañana, errante deja la casa (donde sabe que su mujer se ha citado con un amante) y portará esa pena mientras camina por las calles, puentes, playa, sitios urbanos (las islas y el mar griego de Odiseo para Joyce; la soñada Tierra Prometida para Bloom). Exquisitos doce episodios centrales con doce diferentes técnicas de escritura. En el encuentro catártico con Stephen –la paternidad como sustrato– «entre los dos abarcan el cosmos completo de la tradición» (Stanford 260). El *nóstos* de su viaje centrípeta de un día-eternidad, termina en Eccle Street 7, Molly yace dormida. Comprueba que la cama está movida (no fija en el tronco del añoso olivo como el tálamo de Odiseo). Pero Molly, en su soliloquio, reconoce su amor por Leopold. Bloom «está satisfecho de cumplir su Odisea moderna mostrando cómo un hombre común moderno, sin fe religiosa, sin elevados principios filosóficos o un humanismo altamente cultivado, sin amigos de verdad, sin una familia leal siquiera, puede, a través del conoci-

⁵ En *Poemas Completos*.

⁶ Se sigue la traducción de Salas Subirat.

miento de sí mismo, con prudencia, humildad y resignación, recuperar su reino en Ítaca» (Stanford 265).

En “La influencia literaria universal del Renacimiento” escrito de 1912 para la Universidad de Padua, Joyce se muestra más cerca de la idea cíclica de la historia que de las teorías evolucionistas. Preanuncio del *Ulises*, dice Joyce: «Toda la conquista moderna del aire, de la tierra, del mar, de la enfermedad, de la ignorancia se funde en una pequeña gota de agua, en una lágrima» (Berrone 45-49).

Eco dirá que las influencias filosóficas y artísticas no son meras lecturas en Joyce sino que “respiran” en la novela. La obra es un nudo donde el Medioevo y la vanguardia se encuentran.

Summa es la mejor palabra para definir esta obra. «Es la épica de dos razas (israelita-irlandesa) y al mismo tiempo es el ciclo del cuerpo humano en una historia pequeña de un día (la vida). El carácter de Ulises siempre me fascinó. Mi intención es trasladar el mito sub especie temporis nostri» escribe Joyce en una carta al crítico italiano Carlo Linati del 21 de setiembre de 1920 (Melchiori 188).

Poliédricos puntos de vista de la narración y diversos niveles de lectura, una arquitectura oceánica de palabras circunda, marea y conmueve al lector de *Ulysses*. ¿Naufraga este Odiseo que busca asirse al lenguaje, astillándolo –con idiomas vivos y muertos, en variedad de estilos, tonos, géneros y épocas– como a aquella tabla que llevó a Odiseo hasta los Feacios?

Existe un episodio en *Ulises* donde se cuenta algo repetidas veces en forma de círculos concéntricos. Lo narra en nueve ciclos, y en cada uno utiliza el lenguaje de una determinada época. Comienza con el anglo-sajón puro que luego sufre las extrañas aventuras de la latinización y el afrancesamiento. Más tarde, vuelve, otra vez a las raíces teutónicas con Chaucer y Shakespeare, hasta llegar al presente con la prosa del Cardenal Newman. Inmediatamente, como una burla, utiliza un horrible dialecto norteamericano (Svevo 17-18).

Es el capítulo XIV, sucesión de estilos desde el siglo IX hasta el siglo XX, incluido el *slang* (Gammero 347-349). Su prosa es un ir más allá del lenguaje para intentar transcribir sensaciones, hechos, oralidad, ideas externas o internas, pasiones, sueños, piedad.

Significativo ejemplo ofrece el Capítulo X “Las Rocas Errantes”, *ónfalos* de la novela, mecanismo cronométrico, cinematográfico, sobre el mapa de Dublín, entre las tres y las cuatro de la tarde del jueves 16 de junio de 1904. El tiempo se encoge –como el volante que fluye con la velocidad del Liffey hacia el mar, en el que un falso profeta anuncia la venida de Elías. Una sincronía perfecta –dentro de la diacronía épica de la novela– Joyce rompe las coordenadas realistas de tiempo-espacio: narra con el espacio (y la interpolación, el monólogo interior, el montaje y el *insert* del cine) (Costa Picazo 578,

Gammero 269). La ciudad protagonista enmarca la sangre viva de Dublín (casi todos los personajes del libro) entre dos avenidas que se cruzan: trayecto del Padre Commee (Iglesia) y cabalgata del Virrey (Imperio). Todos sobreviven al peligro de las Simplégades, ruta de Jasón, no del Odiseo homérico. Joyce escribe con la memoria de Dublín, desde el exilio. Con cierto escepticismo, el autor incluye (y se incluye, en Bloom) en el microcosmos de un día, la historia universal y los síntomas del futuro cercano:

¡Oh Ulises, [...] eres un ejercicio, una ascesis, un cruel ritual, un procedimiento mágico, dieciocho retortas alquímicas enlazadas una tras otra, y en la que con ácidos, vapores venenosos, fríos y ardores se destila el homúnculo de una nueva conciencia universal! Tú nada dices ni nada dejas traslucir, ¡oh Ulises!, pero actúas. Penélope no necesita ya tejer su tela sin fin; se pasea ahora por el jardín de la tierra, pues su esposo ha retornado de todas sus odiseas. Feneció un mundo y nació nuevo (Jung 60-61).

El Odiseo de Kazantzakis

Estudioso y traductor de Dante, Nikos Kazantzakis es el continuador de la *Odisea* homérica; su héroe también vuelve a partir de Ítaca como el Ulises dantesco, se llama Odiseo y es absolutamente griego. Siete versiones escritas entre 1924-1938, 33.333 versos, lírica pura, con un Prólogo y veinticuatro Rapsodias.

*Odisea*⁷ posee claves autobiográficas del escritor quien pasó varios meses en los monasterios del Monte Athos (donde se conmueve con el Ulises dantesco del Canto XXVI) y el griego del Sinaí. Fue un viajero de busca insaciable, en sus estancias en París, el interior de Grecia, Italia, España, Egipto, Palestina, Chipre, U.R.S.S. (Moscú y el interior hasta el Cáucaso) China, Japón, India...

Odiseo, Moisés, Jesús, Juliano el Apóstata, Dante, El Pobre de Asís, Colón, Don Quijote, Lenin, Buda... se encarnan en sus personajes (a veces transfigurados) vidas heroicas de distintos lugares y épocas, admirados por el autor en su combate por ir más allá del límite humano, por buscar y no encontrar a Dios, en comprometido y desesperanzado ardor ante la verdad. Combate de la inquietud humana, la imposible búsqueda de la libertad perfecta.

El caminar del héroe abarca diferentes etapas místicas: 1) la liberación de las ataduras familiares (Rapsodias I-II); 2) la liberación de los sistemas sociales (III -XI); 3) la liberación espiritual y el encuentro con la llama interna (XI-XVI); 4) la liberación del mundo de los arquetipos (XII-XXI); 5) la liberación del yo

⁷ Se sigue la traducción de Castillo Didier.

y el traspaso de la última frontera (XXII-XXIV) (Castillo Didier 44-45). Es un andar mítico, histórico, político del héroe a través de las diversas épocas desde la prehistoria al siglo XX. Un progresivo despojarse de ideas y valores que se hará evidente en la ascesis de Odiseo (ascenso y descenso del monte (XIV-XV). En *Ascesis* (1923) el autor ya esbozaba esta idea: «El Ulises de Kazantzakis va errante en busca de Dios, como el Ulises de Homero va en busca de la patria. A ambos los hace arder la nostalgia. La diferencia es que uno encuentra a Ítaca (como Bloom encuentra su hogar) mientras el otro, buscando al verdadero Dios, llega a ser asesino-de-los-dioses» (Castillo Didier 40).

El Prólogo (1-73) comienza con una invocación al Sol (1-30) símbolo de la luz, del espíritu y del perenne error, imagen recreada en todo el poema; y se cierra con otra, en la que el Sol es una trinidad: «el padre fecundo, la fértil madre que alimenta al mundo con sus pechos, el hijo que danza y retoza sobre las aguas de la tierra» (Castillo Didier 43).

La segunda parte del Proemio (31-73) es una apelación conmovida a la humanidad (recuerda el dantesco “*O frati*” del Canto XXVI del Infierno).

Ya en el primer verso de la primera Rapsodia: «Cuando a los insolentes jóvenes hubo muerto / en los vastos patios colgó el arco bien saciado» Odiseo siente metamorfosearse todo en su reino; Ítaca es ahora ajena a su espíritu. Parte en secreto con pocos hombres. Llega a Esparta (el héroe ayuda a Menelao ante una amenaza campesina pero rapta a Helena quien acepta, traiciona la hospitalidad de Menelao y a Zeus (venderá su estatuilla en un mercado de Creta). En Creta, participa de los rituales taurinos dionisiacos de fertilidad. Odiseo simula dejarse seducir y guiar por la princesa-cortesana Dijtana / Ariadna (red, trampa, hilo) hasta el centro del laberinto para derrotar al Minotauro / Idomeo, rey de los tiempos homéricos). El poeta recrea el mito de Ariadna y Teseo: la princesa traiciona a su patria que abandona para ser abandonada (González Vaquerizo 99-113).

Luego va a Egipto hasta las fuentes del Nilo; camina el desierto: es fundador, conquistador, revolucionario, legislador; destruye mitos, palacios, fortalezas, sistemas políticos y sociales, religiones, civilizaciones; un cataclismo arrasa su Ciudad Utópica de un día; cumple ascesis y purificación; se encuentra con diversas razas; con ideólogos, literatos, ascetas y profetas; queda solo en el polo sur frente a una montaña-témpano; se arroja al mar y se despoja del peso de la libertad. Ha cumplido su deseo de ir más allá de *ananké* (la vana necesidad de la vida ordinaria) para volar libre hasta el fin.

El gran poeta llama juego, risa y caricia a su *Odisea*: busca conciliar las múltiples antinomias de la cultura a lo largo del tiempo, extraer el núcleo positivo de cada ciclo; aún con la visión desesperanzada del siglo XX, plantea la unión de oriente y occidente, descarnado mensaje de amor para la nueva civilización

por venir. Aparente crueldad, conmovido corazón; una poética inmensa capaz de incorporar la vida y musicalidad de la lengua popular y de escribir con la inspiración que fluye en un rapsoda. Epítetos espléndidos, neologismos bellos. El héroe, ¿ha muerto en los hielos del sur o la leyenda espera ser recreada por una nueva época?

Conclusión

El Ulises de Joyce enfoca con lúcida minuciosidad al hombre del siglo XX, en su individualidad y su vida interior y desde esta perspectiva encara las relaciones con los otros; su regreso a casa muestra cierto conformismo con la felicidad posible y sigue vivo. El Odiseo de Kazantzakis, más épico, es un hombre en permanente combate con su alma: primero, su búsqueda de la liberación es político-social y de síntesis de culturas; luego, de experiencias religiosas y místicas; como el Ulises dantesco, vuelve a partir hacia tierras desconocidas; construye su última nave como un ataúd (*il folle legno* en Dante) y enfrenta la muerte, también como liberación.

El mito, consolidado en la escritura, es fundacional, remoto, arquetípico, fuente inagotable. Que haya hospitalidad para que vuelvas, Odiseo-Migrante-Humanidad. Que el ir más allá respete la escala humana de la vida, la armonía de la naturaleza y el espíritu de paz. Conserve la memoria y la tradición de nuestra vasta cultura. Que la innovación y avances culturales y científico-tecnológicos no dañen el *oikos* común; que un universalismo humanista reemplace la mera globalidad material. Y que el Océano continúe inspirando el deseo y la imaginación: «El mar. El joven mar. El mar de Ulises / y el de aquel otro Ulises que la gente / del Islam apodó famosamente / Es-Sindibad del Mar [...] El incesante mar que en la serena / mañana surca infinita arena» (Borges 79).

Obras citadas

- Alighieri, Dante, *Inferno*, en Id., *La Divina Commedia*, edizione di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1992: 1-385.
- , *Paradiso*, en Id., *La Divina Commedia*, edizione di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1995: 1429.
- , *Purgatorio*, en Id., *La Divina Commedia*, edizione di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1996: 1-376.
- Berrone, Louis, *James Joyce en Padua*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Borges, Jorge Luis, *El oro de los tigres*, Buenos Aires, Emecé (Biblioteca Esencial, 13), 2005.
- Castillo Didier, Miguel, *La Odisea en la Odisea, estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006-2007.

- De Chirico, Giorgio, *El regreso de Ulises*, Roma, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, 1968.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, traducción de Enrique Castro y Beatriz Blanco, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Eco, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, Buenos Aires, Lumen, 1993.
- Gamero, Carlos, *Ulises. Claves de lectura*, Buenos Aires, Norma, 2008.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Giménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990.
- Homero, *Iliada*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1991.
- , *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1993.
- Joyce, James, *Ulises*, traducción de José Salas Subirat, Buenos Aires, Rueda, 1978.
- , *Ulysses*, London, Penguin Books, 1992.
- , *Poesía completa*, edición bilingüe, traducción y estudio de José Antonio Álvarez Amorós, Madrid, Visor, 2007.
- , *Ulises*, traducción, edición crítica, comentarios y notas de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Edhasa, 2017.
- Joyce, Stanislaus, *Mi hermano James Joyce*, traducción de Berta Sofovich, Buenos Aires, Fabril, 1961.
- Jung, Carl, *¿Quién es Ulises?*, Buenos Aires, Rueda, 1944.
- Kazantzakis, Nikos, *Odisea*, traducción y estudios de Miguel Castillo Didier, Chile, Tamar, 2013.
- , *Ascesis, Salvadores Dei*, traducción de Delfín Garasa, estudio de Aziz Izzet, México-Buenos Aires, Lohlé, 1975.
- Melchiori, Giorgio, *Joyce: El oficio de escribir*, traducción de Juan Méndez, Torino, Einaudi, 2011.
- Pound, Ezra, *Sobre Joyce*, edición y comentarios de Forrest Read, Barcelona, Barral, 1971.
- Stanford, William, *El tema de Ulises*, traducción de Beattie Afton y Alfonso Silván, Madrid, Clásicos Dykinson, 2013.
- Svevo, Italo, *James Joyce*, traducción de Alejandro Manara y Mario Trejo, Barcelona, Argonauta, 1990.

Online Source

- González Vaquerizo, Helena, *El laberinto de Creta en la Odisea de Kazantzakis*, 1 (2009): 99-113, *Revista de Mitocrítica Amaltea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: <http://www.uam.es/info/Amaltea/revista.html>. (Visitado el 19/10/2019).

LA HIJA DE DIOS O LA GRIEGA HÉCUBA. JOSÉ BERGAMÍN EN SU EXILIO MEXICANO REESCRIBE EL MITO CLÁSICO

M. Carmen Domínguez Gutiérrez*

*Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto el dolor la fé la mente torta*
(Dante, *Inferno*: XXX, versi 16-21, 418)

La obra de Bergamín *La hija de Dios* (1944) es una reescritura de la *Hécuba* de Eurípides y de la *Hécuba triste* del humanista Fernán Pérez de Oliva, que la tradujo al español en el siglo XVI. Traspuesta a un pequeño pueblecito de Ávila al inicio de la contienda española (1936) y con un final en el que, a diferencia de la versión original, no habrá posibilidad de justicia.

La hija de Dios or the Greek Hecuba. José Bergamín in his Mexican Exile Rewrites the Classic Myth
Bergamín's play *La Hija de Dios* (1944) is a rewrite of Euripides' *Hécuba* and its Spanish translation by the humanist Fernán Pérez de Oliva in the 16th century. Transposed to a small village in the province of Ávila at the beginning of the Spanish Civil War (1936), the play, unlike the original version, ends with the note that there will be no possibility of justice.

La hija de Dios o la greca Ecuba. José Bergamín nel suo esilio messicano riscrive il mito classico
L'opera di José Bergamín, *La hija de Dios* è una riscrittura dell'*Ecuba* di Euripide e dell'*Hécuba triste* dell'umanista Fernán Pérez de Oliva, che, nel Cinquecento, tradusse il dramma allo spagnolo. È traspuesta a un piccolo paesino in provincia d'Avila all'inizio della guerra spagnola (1936) e con un finale nel quale, a differenza della versione originale, non ci sarà possibilità di giustizia.

* Università Ca' Foscari Venezia.

José Bergamín, el escritor errante

En 1939 tras la derrota republicana en la contienda española, José Bergamín viajó a México para organizar la llegada de los exiliados republicanos al país azteca. El gobierno español en el exilio le había encargado la tarea de fundar una editorial y una revista que evitasen la dispersión de los avances culturales y científicos impulsados en los años anteriores. Pero, lo que Bergamín imaginó como una etapa provisional, a la espera de que la victoria de las potencias aliadas en la segunda guerra mundial comportase la vuelta de la democracia en España, se convirtió en quince años de exilio en América Latina, de México a Montevideo, con un breve paréntesis en 1946 en Caracas. Durante sus primeros años de exilio se dedicó casi por completo a la actividad editorial que le había sido encomendada y escribió, además, tres textos dramáticos (*La hija de Dios*, *La niña guerrillera* y *Tanto tienes cuanto esperas*) y una infinidad de prólogos a las obras que se publicaron en la editorial Séneca, que dirigía¹.

Escribió *La hija de Dios* entre 1939 y 1941 (Penalva 193), pero se publicó –ilustrada por Pablo Picasso– en 1945 junto a *La niña guerrillera* en la editorial MEDEA², dirigida por Manuel Altolaguirre, poeta exiliado republicano y gran

¹ Bergamín es recordado o como intelectual comprometido políticamente con la segunda república española o como un agitador cultural, bien organizador de todo tipo de eventos, homenajes y congresos, bien editor al que se encomendaron la práctica totalidad de sus amigos poetas (de Federico García Lorca a César Vallejo). En cambio, su obra literaria ha quedado ensombrecida por su dimensión político intelectual. Se conocen sus aforismos y ensayos, poco su poesía –publicada en sus últimos años–, y nada su teatro. Las razones del olvido de su producción dramática son muchas y variadas: su pudor por publicar; el saqueo de su domicilio madrileño por los franquistas durante la guerra civil que acabó con una buena parte de sus obras inéditas; la dispersión de sus papeles como consecuencia de sus exilios; y sus publicaciones por entregas o en editoriales y revistas hispanoamericanas y francesas, hoy difíciles de recuperar (Dennis). Todo esto ha supuesto que su obra haya quedado en parte inédita, en parte desaparecida, hasta hace relativamente poco tiempo. A esto, además, autores como Vela o Aznar añaden la dificultad material de representar las complejas obras dramáticas de Bergamín y la ausencia de su público natural. En las últimas décadas se han hecho encomiables esfuerzos por recuperar su obra. Y en especial la revalorización de su producción dramática se debe a los estudiosos y críticos Nigel Dennis, Paola Ambrosi, Rosa María Grillo y M^a Teresa Santa María Fernández. Los primeros, sobre todo de su etapa republicana. Las segundas, más centradas en su obra durante el exilio hispanoamericano.

² Editorial, en palabras de Santa María Fernández, «fantasma» pues no ha encontrado traza de otra publicación (2011: 22). En 1978 la Editorial Hispamerca (Madrid) reeditó la obra, en una tirada de 1500 ejemplares facsímiles.

amigo del autor (Santa María 2011: 77)³. La obra es una reescritura de la *Hécuba* de Eurípides, obra que pertenece al ciclo tebano –aunque su circunstancia sea inmediatamente posterior a la destrucción de la ciudad– a través de la *Hécuba triste* del humanista Pérez de Oliva. Bergamín se aprovechó del mito griego – que transpone a unas coordenadas espaciotemporales distintas– para abordar un tema, el de las consecuencias nefastas de la guerra, al que era muy sensible pues las había vivido muy de cerca.

En los años veinte del siglo XX se inaugura el debate acerca de la orteguiana deshumanización del arte o su utilidad y Bergamín se decanta por el arte comprometido y pedagógico cuyo fin último sea la belleza poética. Para él, el teatro era el vehículo por excelencia para popularizar el pensamiento. El medio que permitía al hombre reflexionar sobre sí mismo y los acontecimientos que lo circundaban. El drama que escribió fue esencialmente humano, como humana había sido la tragedia griega. Los mitos griegos trataron de responder a profundas y complejas cuestiones planteadas por el ser humano con relación a su propia vida y a la de los que les rodeaban. Cuestiones centrales para cualquier artista, pero más, si cabe, para los de principios del siglo XX que vivieron dos guerras mundiales, la Gran depresión de 1929 y el ascenso de los totalitarismos.

Bergamín, además, por tomar parte activa en la contienda española por el bando democrático y legítimamente refrendado en las urnas, tuvo que abandonar su país y marchar al exilio. Por eso no sorprende que –él, como muchos otros autores dramáticos de su época, Bertold Brecht es el ejemplo por excelencia– recuperen esos conflictos pasionales o morales del eterno drama del ser humano, pero actualizándolos al público contemporáneo para que, de manera simbólica, pueda percibir la problemática social, moral o religiosa que entrañan. Hécuba, reina troyana convertida en su vejez en esclava apátrida y sin familia, para el Bergamín escritor exiliado, es el mito perfecto para denunciar el sinsentido de las guerras, el derramamiento absurdo de sangre, las penalidades de las cautivas, la insolencia y la crueldad de los vencedores, la violencia del fuerte sobre el débil y la necesidad de justicia y reparación. Su compromiso político, «el intelectual, el escritor, no tiene derecho a permanecer aislado, en su torre de marfil cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores» (en Santa María 2010: 139), al que se mantuvo fiel hasta el último de sus días, se hace especialmente evidente

³ Ninguna de las dos obras se representó en México. *La hija de Dios* lo haría mucho tiempo después en los *Jeux Dramatiques* de Arras, en Francia con la compañía de Edmond Tapiz en traducción francesa de Alice Gasar (Santa María 2011: 31) y *La niña guerrillera* en 1953 en el Teatro Artigas de Montevideo (Grillo 111).

en esta obra teatral, como demuestra la introducción que escribe para la obra: «En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español» (Bergamín 1978: s.p).

Reescrituras del mito clásico

La dimensión atemporal ejemplarizante del mito, su capacidad de responder a cuestiones vitales en cualquier momento de la historia de la humanidad invita al escritor –heredero de una rica tradición cultural– a reescribirlo, repetirlo y adaptarlo. Cuando el artista recupera el mito, dialoga con el texto anterior, el hipotexto (Bajtín 2003 y 2005), y lo reformula estableciendo con él una relación de hipertextualidad (Genette). Este vínculo supone una transformación o modificación de la que surge un nuevo sentido iluminador. Lo peculiar en *La hija de Dios* es que el diálogo de Bergamín se establece a tres bandas, pues su relación dialógica con Eurípides está mediada por Pérez de Oliva. Teodora, protagonista bergaminiana de *La hija de Dios*, no es Hécuba solo porque es una mujer de la guerra civil española de 1936 y no la reina troyana. No es Hécuba porque es una Teodora cristiana que habla un castellano medieval. Y en esta transformación ha mediado la recepción humanista renacentista que, a su vez, es deudora de la latina.

Como es sabido, Eurípides en esta tragedia relata que, tras el asedio a la ciudad, la reina Hécuba (que ha visto morir a su marido Príamo y a varios de sus hijos), su hija Políxena y el resto de las mujeres troyanas convertidas en esclavas esperan a ser conducidas a tierras griegas. Pero el *eidolon* o espectro de Aquiles ordena a sus hombres que antes de partir sacrifiquen en su honor a Políxena, degollándola sobre su tumba⁴. Al mismo tiempo, Poliméstor, rey de los Tracios, da muerte a Polidoro, el pequeño de los varones de la estirpe troyana, para quedarse con el botín que le había ofrecido Príamo a cambio de criarlo y protegerlo de los griegos. El cadáver de Polidoro arrojado al mar viaja por las aguas hasta encallar en la playa donde su madre vela los restos de su hermana. Hécuba al descubrirlo, ciega de dolor y rabia suplica a Agamenón que la ayude y le permita hablar con Poliméstor y sus hijos. Concedido el deseo, las troyanas asesinan a los jóvenes y dejan ciego al rey tracio, que

⁴ En la *Iliada* no aparece Políxena. Sí en las tragedias griegas de Eurípides (*Las troyanas* o *Hécuba*). Pero sobre todo es muy conocida en las fuentes latinas, en *Las metamorfosis* de Ovidio o en *Las Troyanas* de Séneca. Tirso de Molina escribió una obra en la que aparece el personaje de Políxena (*El Aquiles*) y también Alfonsina Storni (*Políxena y la cocinera*).

clama venganza. Hécuba convence a Agamenón de que solo se ha vengado de quien infringió crueldad, este no la castiga y ordena abandonar a Poliméstor en una isla desierta por haber violado uno de los valores griegos fundamentales: la hospitalidad. Aunque la obra concluye sin condena para Hécuba, Poliméstor le vaticina que se convertirá en perra y morirá ahogada al caer al mar durante la travesía y que Casandra, su hija, y Agamenón, de quien esta es concubina, morirán a manos de Clitemnestra.

La *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva –una de las primeras traducciones en lengua vernácula de una tragedia griega, aunque a través de la tradición latina pues hay claras evidencias de que el autor desconocía el griego (Ansino Domínguez 16)– es, en realidad, una reescritura del mito griego que se presenta «como un ejemplo perfecto de la praxis teatral culta. En una *variatio* de espíritu totalmente renacentista, Pérez de Oliva presenta una serie de variaciones que afectan a todos los niveles de la obra, al espacio teatral, dramático y escénico, así como a la fábula en sí» (Vélez-Sainz 449). Mientras la obra de Eurípides consta de un prólogo, el parodo y el *kommós* o lamento entre dos personajes, cuatro episodios con los correspondientes estásimos y el épodo (Hernández López 63-71), la de Pérez de Oliva consta de once escenas y un prólogo que describe los actos según se van produciendo en la obra, sin la aparición de Polidoro, como sí en cambio sucede con Eurípides. En cuanto a la fábula inaugura el texto con una Hécuba anterior a la guerra, una reina amada y respetada por todos que, en el ocaso de su vida, tras la guerra de Troya, se queda sin familia, sin patria y sin libertad. Y utiliza este recurso por su extremo patetismo y su intensidad dramática que le permite convertir a la anciana reina de Troya en el símbolo de la mutabilidad de la fortuna (Morenila 2) y abrir un debate ético sobre la legitimidad, la finalidad y las formas del castigo y el tormento⁵. Por eso Vélez-Sainz considera que lejos de ser una simple traducción, el trabajo de Pérez de Oliva «es, como casi toda la literatura del Renacimiento, un ejercicio de emulación de los clásicos, cuya rica materia teatral sirve de fundamento para una praxis escénica plena que complementa el objetivo no velado el siglo: la instauración del lenguaje vernáculo en la cima de la cultura» (439).

En dos, pues, podrían resumirse los objetivos principales de Pérez de Oliva en la reescritura de este mito: por una parte, demostrar la nobleza del

⁵ Debate que se inicia a raíz del descubrimiento de América y la situación de los indígenas con los trabajos de Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria y que en el siglo XVIII se hará central en el derecho penal de las monarquías absolutas y que gravitará en torno al tratado de Beccaria *De los delitos y de las penas*.

castellano y su capacidad para desarrollar discursos complejos siguiendo las normas de la retórica clásica –de hecho no es casual el viaje de Polidoro a los infiernos con claras evocaciones dantescas pues comparte con el poeta italiano el deseo de dignificar las lenguas vernáculas y usa un verso del Canto XXX del *Inferno* para titular su obra–; por otra, ejemplificar con el mito las actitudes moralmente aceptables (siguiendo de esta manera los pasos del hispano Séneca). Por eso, mientras el final de Eurípides presenta a Poliméstor vaticinando a Hécuba su conversión en perra (final que coincide con la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*), Pérez de Oliva lo omite. Tras la absolución de Agamenón –presente solo esta ocasión pues el humanista suprime la escena en que Hécuba le pide ayuda para castigar al traidor–, se cierra el telón porque «comprendió que un público cristiano no podía contemplar conmovido unas obras impregnadas de ambiente religioso ajeno. La solución fue sustituirlo por una especie de ambiente moralizante, con reflexiones de sabor cristiano diseminadas por todas sus escenas» (Ansino Domínguez 16). Así, por ejemplo, lo importante para Pérez de Oliva son las consecuencias en el ánimo de Hécuba de las muertes de sus hijos Polidoro y Políxena (la de esta, a diferencia de Eurípides que la considera inevitable por ser el destino de una joven princesa vinculada al héroe muerto, la juzga fruto del capricho y de los celos de Aquiles) y la traición de Poliméstor a Príamo, subrayada en el parlamento de Polidoro en detrimento al cambio de suerte en el campo de batalla como aparece en la versión griega.

La versión bergaminiana es la transposición de la tragedia griega a unas coordenadas espacio-temporales contemporáneas: España, un pequeño pueblo del páramo castellano en la provincia de Ávila llamado La hija de Dios (que titula la obra), al inicio de la guerra civil, en el verano de 1936. El marido y dos hijos varones de Teodora (Hécuba) han caído en la guerra y ella teme por los dos pequeños, aún vivos: Teodosia y un varón –sin nombre en la tragedia–. Ruega a Leoncio, un vecino del pueblo en buenas relaciones con los falangistas, que esconda al pequeño. El acto comienza con la irrupción de los soldados en su casa, esa misma noche, para apresar al crío. En su lugar se llevan a Teodosia, a la que fusilan en la tapia del cementerio.

Teodora, además, descubre que Leoncio la ha traicionado y ha entregado al pequeño. Se las arregla (gracias al coro de mujeres) para que se presente ante ella con sus hijos y cuando llegan a la cita, las mujeres matan a los chiquillos y a él le atraviesan los ojos y lo dejan ciego. Después, prenden fuego al pueblo. Leoncio no para de gritar clamando justicia y el capitán de las tropas falangistas, sin permitir explicación alguna, ordena a sus hombres que apresen a Teodora, le arranquen la lengua –y la arrojen como pasto a los cerdos–, aten su cuerpo a los caballos y la arrastren –viva– hasta desmem-

brarla y darle muerte (el coro adelanta que el resto de las mujeres correrá la misma suerte).

Existe una evidente correspondencia con los personajes principales: Teodora replica a la troyana Hécuba, Teodosia a su hija Políxena, Leoncio al traidor Poliméstor y el coro de troyanas se corresponde con el coro de mujeres abulenses. Y también de las situaciones: las dos protagonistas son viudas, ambas han perdido a sus maridos y a varios de sus hijos en la guerra, y ambas, en la obra, pierden a sus hijos menores como consecuencia de la violencia y el odio irrefrenables desatados contra la población civil. Además, sufren, ambas, terrores nocturnos que son premoniciones de la tragedia que se avecina. Pero también se perciben sutiles diferencias en los personajes: Leoncio en la versión castellana es responsable indirecto de la muerte de los dos menores –mientras que en la griega, Poliméstor es responsable directo de la muerte de Polidoro pero no de la de Políxena, asesinada por orden de Aquiles–; el capitán de la tragedia bergaminiana, a diferencia de Agamenón, ni siquiera escucha a Teodora y la condena a una muerte brutal y violenta que la convierte en mártir; hay un mayor protagonismo del coro de mujeres abulenses respecto al de las troyanas; y hay una presencia activa de las huestes norteafricanas de los ejércitos falangistas respecto a las tropas griegas.

El drama bergaminiano contiene todos los ingredientes de Eurípides, pero añade otros: la madre es una madre cristiana y la niña mantiene su pureza virginal según el ideal cristiano. Hay, además, un cambio formal en la estructura respecto a la obra de Eurípides que merece ser destacado: Bergamín prescinde del “argumento” –resumen de la tragedia que se recitaba antes de que esta empezase–, ausencia que también se repite en las otras dos tragedias griegas de Bergamín como señala Santa María (2011: 79). Y otro de contenido: el sacrificio de la niña Teodosia responde al intento, por desgracia inútil pues mueren ambos, de salvar a su hermano. Pero es, en realidad, el final bergaminiano lo que más se diferencia tanto de la tragedia griega como de la humanista de Pérez de Oliva, pues Hécuba a pesar de su venganza no recibe ningún castigo de Agamenón, mientras que Teodora quiere acabar con todo (y lo consigue) pero es castigada con la tortura y la muerte. Le arrancan la lengua, atan su cuerpo a un caballo, la desmiembran viva. En la guerra de Troya esta fórmula se había aplicado a Héctor, el troyano asesino de Aquiles, pero a diferencia de este, cuyo cuerpo ya era cadáver, Teodora estaba aún viva. La violencia contra Héctor es ejemplarizante, busca que todos vean lo que se hace con los que pierden. Es una violencia que pretende dominar al que mira, enviándole, gracias al cadáver torturado, un mensaje de lo que podría ocurrir si no se somete. En la violencia contra Teodora, aún viva, además de aterrorizar a quien mira,

hay un deseo irrefrenable de venganza, de infringir dolor físico, de torturar y maltratar el cuerpo del civil desobediente, que, además, es mujer. Castigo que también se extiende al resto de las mujeres del coro⁶.

El mito como fundamento literario: la errancia de los sentimientos

El dolor de ambas mujeres por la muerte de sus hijos es el hilo invisible que las une a pesar de los dos mil años que separan sus historias. Y Bergamín utiliza ese dolor para arremeter contra lo absurdo de la guerra, pero lo interesante de su propuesta es, precisamente, su estrategia: la reescritura de un mito para demostrar que las grandes preocupaciones del hombre contemporáneo son, a fin de cuentas, las mismas que han afligido a los hombres de otras épocas. El mito acomuna el dolor de todos y demuestra la errancia de los sentimientos, que superan fronteras espaciales y temporales. Además, en la escritura dramática de Bergamín será una constante la reescritura porque considera que la literatura es algo que se hereda y reelabora. Y es, precisamente, en esta particular reescritura de Hécuba, trasladada a un momento real de la historia de España que además él había vivido, donde radica su singularidad, pues encuentra una conexión entre el mito y la historia. Peculiaridad evidente en su manera de reescribir y transponer uno para contar la otra.

Al compromiso político que le lleva a hacer eso hay que añadir su capacidad para hacer de la historia artificio literario pues considera que «un pueblo se conoce a sí mismo por su teatro, o en su teatro, como un teatro se conoce por su popularidad o en su popularidad; y por eso ha podido decirse que el teatro es *la conciencia moral de un pueblo*: cuando su historia se hace teatro como cuando

⁶ Michael Foucault, en las primeras páginas de *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* recoge una tortura parecida, en la Francia del siglo XVIII, a las narradas sobre el griego Héctor y sobre la española Teodora. Su obra gira en torno al suplicio, el castigo, la disciplina y la prisión y aunque no es un tema que se desarrollará en estas páginas es pertinente tener presente su análisis del castigo físico y de su desaparición en el siglo XIX para interrogarnos sobre su pervivencia o su renacimiento en el siglo XX europeo y en particular en el conflicto español. Es interesante la dramatización bergaminiana de esta realidad: el castigo físico que se impuso a las mujeres durante y tras la guerra civil española. Aterrorizadas, violadas, rapadas, torturadas o fusiladas por ser republicanas o por ser madres, mujeres, hermanas o hijas de uno. Por ayudar, esconder o salvar a sus hombres o simplemente porque los vencedores quisieron infringir en sus cuerpos el castigo que no pudieron imponerles a ellos. Sobre este argumento cf. Enrique González Duro. Determinante para el estudio de la figura femenina tras la guerra civil el trabajo de Aurora Morcillo Gómez que explica la alegoría del cuerpo femenino como nación: España es un cuerpo femenino malherido por un cáncer provocado por los valores republicanos que espera un “cirujano de hierro” que lo extirpe.

su teatro se hace historia» (Bergamín 1950: 34-35). El acontecimiento histórico es el fondo, el contexto de una historia particular para formar una conciencia histórica a través de la narración y la ficción literaria. Y en ese proceso, José Bergamín, además, aprovecha para usar sus fuentes bibliográficas de tal manera que formen una estirpe, una genealogía literaria cuyas raíces afondan en la cultura clásica pero que tienen un primer momento de mutación en el Renacimiento español pues, como afirma en su introducción, y se ha apuntado anteriormente, el modelo que él utiliza para narrar la *Hécuba* de Eurípides ha sido la *Hécuba triste* del humanista español Fernán Pérez de Oliva. Así en la introducción a la edición de *La hija de Dios* Bergamín justifica la transposición al páramo abulense para acomodarlo al castellano renacentista y escribe lo siguiente⁷:

He seguido, en estas escenas que actualizan por un episodio español de nuestro tiempo la tragedia HÉCUBA de Eurípides, la antigua versión castellana del maestro Fernán Pérez de Oliva. Al proyectar su HÉCUBA TRISTE sobre las lunáticas llanuras de la paramera de Ávila, situándola en un pueblecito de pastores, he querido conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano, siempre que la exacta reproducción de la acción misma me ha dejado hacerlo con adecuada veracidad. Además, porque el admirable lenguaje castellano en que está hablada esta libre versión con la que a principios del diez y seis nos españolizó o castellanizó el maestro Oliva el texto griego, recreándolo, guarda continuidad poética, pareja semejanza, con el que todavía en nuestro tiempo se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla. He querido actualizar la HÉCUBA, al prolongar su sombra triste sobre la desolada paramera de Ávila, contemporizándola con su antigua versión castellana y siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso. Siempre que pude, al pie de la letra: cuando no, al de su espíritu. No sé si habré logrado acertar en este propósito. J.B (s.p.).

Mientras para Eurípides el drama gravita en torno a la mutabilidad de la fortuna y la traición del rey de Tracia a Príamo (pues la hospitalidad era uno de los principios inviolables para los griegos), para Bergamín lo hace, sobre todo, alrededor de la posibilidad de demostrar el punto de vista del vencido, de la desigualdad de fuerzas, de los desposeídos que, además, son, en este caso, mujeres. De hecho, Teresa Santa María Fernández ha resaltado el interés de Bergamín en los personajes femeninos durante su exilio hispanoamericano pues los protagonistas de todas sus piezas dramáticas lo fueron (2014: 251). Mujeres que, además, no son estereotipos positivos ya que la Hécuba que interesa a Bergamín «es la Hécuba enfurecida y ávida de venganza, no la envejecida reina de

⁷ A los ecos menendezpidalistas a propósito de la lengua hablada en Castilla hay que añadir que el dolor de Hécuba por sus pérdidas se hizo especialmente popular en el romancero castellano, como demuestra el tardomedieval *Romance de la reyna troyana* o *Lamento de la reina troyana* (Gamba 5).

Troya de Homero o la Hécuba de *Las Troyanas* sino la Hécuba que se sumerge conscientemente en el infierno. La que se pierde a sí misma en la venganza porque no encuentra otra salida posible a su dolor» (Santa María 2011: 78).

Conclusión

La obra dramática de Bergamín es esencial para entender su actitud hacia el mundo extremadamente complejo en el que vivió y a cuya interpretación dedicó cientos de páginas. Y esto porque el teatro, que por su propia esencia comporta una complejidad mayor respecto de otras prácticas artísticas al funcionar tanto como práctica artística que escénica (De Toro), le permitía conjugar su particular idea del arte de escribir, pues él, aunque hombre de fuertes convicciones políticas y religiosas, siempre defendió la necesaria utilidad del arte, pero sin someterlo al dictado político. Su teatro refleja la transición de una dramaturgia que va más allá del horizonte de entretenimiento y escape del siglo XIX para convertirse, en el siglo XX, en un teatro con grandes ambiciones pedagógicas, éticas, políticas y espirituales (De Marinis).

En sus textos dramáticos coexistieron los géneros más dispares, desde el auto sacramental hasta el género chico pasando por la tragedia griega y el teatro clásico barroco. De hecho, uno de los rasgos más característicos de su escritura es el diálogo que sus textos mantienen con otros, de los que toma lo que le interesa y que reescribe de acuerdo con su particular visión del tema. Sostiene Pociña que «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo» (7). La reescritura de Hécuba permite a Bergamín recrear un mito que considera reflejo de su propio devenir ya que él, igual que la reina troyana, se ha quedado sin patria tras la guerra.

En esta ocasión, desde su recién inaugurado exilio, Bergamín recurre al mito clásico –mediado por la tradición vernácula renacentista de la mano de Pérez de Oliva– para interpretar mejor la historia presente, la suya, la del pueblo español en guerra. Su texto, además de una búsqueda de conciliación entre literatura y compromiso con la realidad circundante, es un homenaje literario al drama griego y a su recepción en la tradición humanista española en un intento de establecer una genealogía literaria específica en un momento de su vida en el que teme que su identidad, exiliado al otro lado del océano, lejos de su patria, se diluya. Es evidente que su situación exílica le empuja a concentrarse en el drama griego pues

en el mito clásico encuentra el modelo digno de imitación y el reflejo sentimental de su condición. Compartía con su maestro Miguel de Unamuno –quien solía escribir artículos periodísticos en los que analizaba la situación política contemporánea a través de un episodio del mundo grecolatino– la convicción de que hay hombres que deciden contar la historia y otros que prefieren hacerla. Los del segundo grupo, los “creadores”, salen al encuentro de los clásicos para dialogar con ellos, pues los mitos ayudan al contemporáneo a cuestionarse (Martínez 100-101) y porque «el ser humano y sus circunstancias nunca se manifiestan de forma tan real como sobre el escenario teatral» (Santa María 2010: 126).

Obras citadas

- Alighieri, Dante, *Inferno*, en Id., *Divina Commedia*, edizione di Aldo Vallone e Luigi Scorrano, Ferraro, Napoli, 1987: 39-466.
- Aznar Soler, Manuel, “Historiografía y exilio teatral republicano de 1939”, *Iberoamericana*, 47 (2012): 129-141.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beccaria, Cesare, *De los delitos y de las penas*, facsímil de la edición príncipe en italiano de 1764, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bergamín, José, *España en su laberinto teatral del siglo XVII. (Mangas y capirotos)*, Buenos Aires, Argos, 1950.
- , *La hija de Dios y La niña guerrera*, facsímil de la edición mexicana de 1945, Madrid, Hispamérica, 1978.
- De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Dennis, Nigel, “Bergamín, dramaturgo. (Apuntes sobre la antifilología)”, en Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Homenaje a Bergamín*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997: 180-186.
- Eurípides, *Tragedias*, I, edición de Juan Antonio López Férrez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1985.
- Focault, Michael, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- González Duro, Enrique, *Las rapadas: el franquismo contra la mujer*, Madrid, Siglo XXI, 2012.
- Homero, *Iliada*, edición de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007.
- Martínez Fernández, Iker, “Reflexiones en torno al Mundo Antiguo y a la enseñanza de las lenguas clásicas en la obra de Miguel de Unamuno (dos manuscritos de la “Casa Museo Unamuno” sobre la enseñanza del latín)”, *Estudios clásicos*, 147, (2015): 97-116.
- Morcillo Gómez, Aurora, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- Ovidio, *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Catedra (Letras Universales), 2005.
- Penalva, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Hécuba triste*, en Ambrosio de Morales (ed.), *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1586.

- Santa María Fernández, M^a Teresa, “Tablas y diablitas en el teatro de José Bergamín”, *Acotaciones*, 24 (2010): 119-146.
- , *El teatro de José Bergamín*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- , “Mujeres y feminidad en el teatro de José Bergamín”, en Francisca Vilches de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz, José Ramón López García y Manuel Aznar Soler (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2014: 251-262.
- Séneca, Lucio Anneo, *Tragedias completas*, edición de Leonor Pérez Gómez, Madrid, Catedra (Letras Universales), 2012.
- Storni, Alfonsina, *Dos farsas pirotécnicas (contiene Cimbélina en 1900 y pico... y Polixena y la cocinera)*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial limitada, Buenos Aires, 1931.
- Vela Tejada, José, “Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aub”, en Juan Antonio López Pérez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009: 261-274.

Online Sources

- Ansino Domínguez, José Miguel, “El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva”, *Flor*, II (1999): 11-27: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4289>. (Todas las fuentes electrónicas han sido consultadas el 12/5/2020).
- Gamba Corradini, Jimena, “«Triste estaba y muy penosa»: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances”, *Revue d'études médiévales romanes*, 18 (2018), 1-17: <https://doi.org/10.4000/atalaya.3253>.
- Grillo, Rosa María, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/exiliado-de-si-mismo-bergamin-en-uruguay--0/>.
- Hernández López, Araceli, *Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de Oliva: sus tragedias “La venganza de Agamenón” y “Hécuba triste”*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 2019: <https://eprints.ucm.es/59313/>.
- Molina, Tirso de, *El Aquiles*, Madrid, Imprenta Real, 1636: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-aquiles--0/>.
- Morenillas Talens, Carmen. “Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba triste* de Pérez de Oliva. *Synthesis*, 21 (2014): <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesisv21a05>.
- Pociña, Andrés. “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama*, 6, (2001): <http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf>.
- Vélez-Sainz, Julio, “Violencia, teatralidad y mujer: *Hécuba triste* de Hernán Pérez de Oliva”, *Hipógrifo*, 7, (2019), 1: 439-453: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5175/517560693032/index.html>.

EL CONCEPTO DE NEGACIÓN EN *LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS* DE ELENA GARRO

Rocío Luque*

Nuestro objetivo es el de analizar cómo los elementos de la negación, una categoría morfosintáctica, acaban configurándose como elementos de significación léxico-semántica en un relato sobre la dualidad temporal que está en la base de la identidad del ser mexicano.

Il concetto de negazione in La culpa es de los tlaxcaltecas di Elena Garro

Il nostro obiettivo è analizzare come i vari elementi della negazione, una categoria morfosintattica, finiscano per configurarsi come elementi di significato lessicale-semantico in un racconto sulla dualità temporale che sta alla base dell'identità dell'essere messicano.

The concept of negation in La culpa es de los tlaxcaltecas by Elena Garro

Our objective is to analyse how the various elements of negation, a morphosyntactic category, end up configuring themselves as elements of lexical-semantic significance in a story about the Mexican temporal duality that is at the base of the identity of the Mexican being.

Introducción

Existen ciertas categorías o estructuras que, siendo el reflejo de procedimientos cognitivos, se encuentran en todas las lenguas, como, por ejemplo, la expresión de la comparación, la duda, el asombro, etc. Entre estos universales, se halla la negación, una operación lingüística derivada de la aserción que introducirá la modalidad o la actitud del hablante. Con la negación, de hecho, expresamos un enunciado, manifestamos el rechazo o la oposición a otro, intentamos variar la opinión o la posición del interlocutor, etc.; pero podemos marcar

* Università degli Studi di Udine.

también la función expresiva o un mero énfasis¹, por lo que es importante que estas estructuras se actualicen en un contexto pragmático y en el contexto de la comunicación (Ramat 48)². Con esto queremos decir que la negación no es lo contrario de la afirmación; que muchas veces esta oposición ni siquiera existe; y que no es cierto lo que propugna la gramática tradicional de que el adverbio –o, mejor dicho, el modulador “no”– niega la relación entre sujeto y predicado (Sanz Alonso 379).

Por todo ello resulta sumamente interesante observar cómo Elena Garro³ emplea dichas estructuras en *La culpa es de los tlaxcaltecas* (1964), un cuento en el que la autora nos traslada continuamente del presente histórico del siglo XX –plano de la realidad en el que la protagonista Laura está casada con un político mestizo, Pablo Aldama, que se somete al poder de turno, en este caso al PRI– al pasado de la Conquista –plano de la memoria en el que está casada con un guerrero azteca que lucha para defender Tenochtitlán del asalto de los españoles aliados con los tlaxcaltecas–, un pasado rico en mitos y vivo todavía en la identidad mexicana⁴. Para atravesar simbólicamente los dos tiempos a contrapunto, Garro recurre a una amplia gama de estructuras de negación y otros mecanismos de inferencia negativa para permitirle a Laura escaparse del tiempo cronológico y finito y refugiarse en el tiempo circular e infinito de la memoria⁵, cuya vigencia es vital para ella.

Nuestro análisis de la narración, por tanto, se centrará en las distintas formas de negación –una categoría morfosintáctica– que la autora despliega y los procesos de significación que estas adquieren, acabando por configurarse como elementos de significación léxico-semántica. Para ello, siguiendo la distinción

¹ Así ocurre, por ejemplo, en las oraciones exclamativas e interrogativas en las que afirmación y negación se neutralizan. En “¿No tienes frío?” no estamos negando nada, simplemente introducimos el *modus* en la enunciación, se está esperando una respuesta negativa.

² De hecho, en una frase como “Patricia no ha comido mucho esta noche”, por ejemplo, se infiere que “Patricia ha comido algo” y es percibida como positiva.

³ Elena Garro (1916-1998) nació en Puebla, en México, y fue dramaturga, periodista y escritora de cuentos y novelas. Entre sus obras principales recordamos *Un bogar sólido* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963), *La semana de colores* (1964) y *Felipe Ángeles* (1979). Además de ser considerada una de las escritoras mexicanas más importantes, destacó por su lucha política en defensa de los campesinos.

⁴ Como justamente observa Benavente, el interés por este cuento reside en «la metaforización mediante la cual los contenidos semánticos del apareamiento amoroso triangular entre Laura, su primo esposo indígena y el mestizo Pablo se transparentan en la yuxtaposición, también tripartita, entre las cosmologías azteca, hispana y mexicana actual» (385), plano, este último, en el que se da el conflicto entre los primeros dos.

⁵ Para una profundización sobre la concepción temporal de este cuento, véase “La culpa es de los tlaxcaltecas: el lenguaje como puente temporal en Elena Garro” de Rocío Luque (2009).

de Bernini y Ramat, partiremos del análisis de las formas de negación frasal, es decir, aquellas que atañen a toda la predicación y que se conectan a las formas de negación léxica con lemas de significado negativo o que presentan prefijos de semantismo negativo, para luego centrarnos en las formas de negación sintagmática, o sea las que conciernen solo a una parte de la predicación (12-13) por medio de elementos gramaticales como adverbios, conjunciones y pronombres.

La negación frasal

En el paralelismo existente entre la llamada, en el sentido físico en la puerta («Nacha oyó que llamaban en la puerta de la cocina») (Garro 2006: 3)⁶ y la otra llamada, la del pensamiento («¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas») (4), se forma el nudo principal de toda la narrativa del cuento bajo la forma de la traición. Si consultamos la definición que el *Diccionario de la Lengua Española* nos da del término “traición”, encontramos, en su primera acepción, la siguiente descripción: «Falta que se comete quebrantando la fidelidad o lealtad que se debe guardar o tener» (RAE 2014²³: s.p.); con lo cual hallamos, a través de la reiteración del mismo a lo largo de toda la narración, la idea de “culpa”, que da razón de ser al título del cuento y a la analogía entre la protagonista Laura y la población de los tlaxcaltecas⁷, pero sobre todo la idea de “negación” o, mejor dicho, siguiendo el modelo de los términos denominados gramaticalmente “Términos de Polaridad Negativa”, la idea de “falta de”⁸ que subyace en el cuento garriano.

Trasladándonos a *La culpa es de los tlaxcaltecas* observamos que Laura no hace más que repetir la “falta de fidelidad” o traición del pueblo tlaxcalteca, como si el tiempo cíclico del calendario azteca se hallara dentro de ella y escandiera su propio tiempo, y es por ello por lo que está repetición se da como aserción afirmativa, como si no se pudiera interrumpir el eterno retorno: «Yo soy como ellos: traidora...» (4); «En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir» (5); «Ya sabes que tengo miedo y que

⁶ Todas las referencias a la obra analizada aparecen de ahora en adelante con el número de página entre paréntesis.

⁷ Recordemos que la histórica alianza del pueblo tlaxcalteca con los conquistadores españoles fue juzgada como una “traición” en el imaginario popular mexicano.

⁸ Los Términos de Polaridad Negativa (TPN) como “palabra de”, “gota de”, etc. suelen dar la idea, gracias a un elemento negativo que los preceda en la oración y que funciona como activador, de “ausencia” (Manteca Alonso-Cortés 88). En nuestro caso, el sintagma “falta de”, construido según el modelo de los TPN ‘sustantivo + preposición *de*’, indica la ausencia que el concepto de negación acarrea en un sujeto, objeto o acción.

por eso traiciono» (7). Aserciones que evocan el verso que Laura repite como presagio de la caída de Tenochtitlán: «La culpa es de los tlaxcaltecas».

La presencia de la negación no pone en oposición a Laura con sus acciones, es decir al sujeto con su predicado, como decíamos anteriormente, sino, en este caso, a Laura con los demás sujetos. El marido indio de Laura, de hecho, no participa de esta condición de traición: «También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor» (13). Y si el indio es lo contrario de la protagonista, todo en el cuento tendrá su opuesto, como la existencia de las cosas («Mi marido había contemplado por la ventana mi traición permanente y me había abandonado en esa calzada hecha de cosas que no existían», 24), el conocimiento de las personas («Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba», 15) o la percepción de las experiencias («Lo bueno crece junto con lo malo», 25).

Del mismo modo, tampoco Pablo, el marido mestizo, participa en la condición de traición, pero su presencia en forma negativa no será como oposición a Laura, sino como sujeto que carece de memoria, lo cual le impide acceder al tiempo y al mundo de su mujer: «Este marido nuevo no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día» (12); «Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de Ciudad de México» (15). No tener memoria equivale a destruir la base de la propia identidad y de la propia continuidad en el tiempo, es por ello por lo que Pablo se queda relegado al tiempo presente⁹.

La única que comparte la condición de traición de Laura, que es capaz de recordar y que pertenece también a ambos tiempos es Nacha, su cocinera indígena:

—¿Y tú, Nachita, eres traidora?

La miró con esperanzas. Si Nachita compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

—Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita (4).

Y es curioso observar cómo Laura, siendo de piel blanca, es “traidora” (del lat. *tradītor*, -ōris), y Nacha, en cambio, siendo indígena, es “traicionera”, lema

⁹ En la exposición ficcional de Garro, el pasado mítico, ya sea bajo forma de recuerdo o imaginación, forma parte de la realidad. Dicha concepción del mito contrasta con la de Mircea Eliade, para quien “el mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente” (1991: 7).

usado con mayor frecuencia en el español americano, formado por derivación, según el *Diccionario del Español de México*, del sustantivo “traición” (s.p.), como si la autora hubiese querido marcar lexicalmente la repetición de la traición en ambos tiempos y recrear así la dualidad del ser mexicano, precolombino y occidental a la vez.

Las consecuencias de la traición se traducen en un cuento repleto de imágenes de muerte: el vestido de Laura está manchado de sangre («Todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre», 3), su marido indígena está herido y deja rastro de ello («[...] por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra», 6; «Su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco», 9; «en el alféizar había huellas de sangre casi frescas», 14) y los canales están llenos de cadáveres («Había muchos muertos que flotaban en el agua de los canales», 25; «Los periféricos eran los canales infestados de cadáveres», 27). Pero, al final, Laura decide escaparse para siempre de la casa de su marido mestizo y del tiempo lineal y cronológico que representa¹⁰ y alcanzar a su marido indígena para pertenecer solo al tiempo circular de la memoria¹¹.

El fin de la cronología será inexorable, como recuerda una serie de verbos de semantismo negativo, entre otros, “acabarse” (« falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo...», 9; «El tiempo se está acabando...», 26) y “gastarse” («[...] se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo», 9; «En todas las ciudades hay relojes que marcan el tiempo, se debe estar gastando a pasitos», 17; «Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante», 28). Y como anuncia a lo largo del relato un abanico de términos derivados por el prefijo de semantismo negativo “des-”, a saber, “desdibujar” (4), “desteñir” (7),

¹⁰ Del mismo modo, Nacha, con sus ojos viejísimos, se marchará de la casa de los Aldama para buscarse otro destino porque sin su patrona ya no se halla, como tampoco se hallaba Blandina en la casa de los Moncada, la costurera indígena de *Los recuerdos del porvenir* (1963), siempre de Garro, aunque el plano de la memoria se dirigiera al futuro y no al pasado.

¹¹ La división entre un tiempo cíclico / indígena y un tiempo lineal / occidental presenta ciertos paralelismos con el contraste entre una modernidad “sólida”, estable y repetitiva y la modernidad “líquida”, flexible y voluble de la sociedad actual, según la lectura de Zygmunt Bauman (45), pero con una diferencia. En la concepción dual del tiempo mexicano, la condición necesaria para la constitución de la identidad es la memoria, mientras que para el sociólogo y filósofo polaco el olvido es la única condición posible para el éxito en una época, la actual, en la que asistimos a un desdoblamiento entre el poder y la política, un debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegían al individuo, una fragmentación de las vidas y una renuncia al pensamiento y a la planificación a largo plazo.

“desconocido” (14), “desaparecido” (19), “desgarrar” (20), “desganado” (22), “despedazado” (25) y “descuido” (29), etc.

El sol, una figura circular, ese círculo lumínico en cuyo alrededor gira el calendario azteca, será lo que le permita acceder al “otro tiempo”, a la “otra luz”¹²:

La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué yo en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui (5).

La negación sintagmática

Junto con las formas de negación que acabamos de ver, y que atañen a lexemas o a frases enteras de significado negativo, aparece toda una serie de negaciones gramaticales, es decir, las que marcan el sintagma o la estructura, ya que el elemento que se niega va precedido por el modulador “no” (Sanz Alonso 379) u otros moduladores.

Con “no”, hallamos a lo largo del relato ejemplos en los que el adverbio de negación por excelencia niega o detiene el movimiento temporal¹³ («Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y perecedero y no pude moverme del asiento del automóvil», 5-6; «Hace ya tiempo que no me pega el sol», 7; «Por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto la fecha», 26) y niega o impide la comunicación verbal o visual («También es cierto que no quería ver lo que sucedía a mi alrededor», 9; «La señora Laurita no contestó», 11; «‘Se parece a...’ y no me atreví a decir su nombre», 12). En ocasiones, la negación aparece de manera reiterada e incluso circular, ya sea a través de la repetición del adverbio “no”, como en «No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no» (23); o bien del sintagma en el que se encuentra el adverbio, como en «No pude decirle que me había casado, porque estoy casada con él. Hay cosas que no se pueden decir» (7).

Frecuentes son también los casos en los que, como decíamos anteriormente, la negación marca la función expresiva o un mero énfasis, concretamente en

¹² La luz solar es una constante en el relato y el centro de un campo semántico en el que todo se vuelve blanco o brillante en un clima diáfano total: «traje blanco», «mosaicos blancos», «brillaban las ventanas», «tacita blanca», «puente blanco», «la luz era muy blanca», «el sol se vuelve blanco», «vestido blanco», «luz blanquísima», «dientes blancos», «polvo brillante», etc. (Luque 183).

¹³ El movimiento circular es condición esencial para el mito del eterno retorno (Eliade 2001: 17).

oraciones interrogativas en las que la negación se neutraliza, ya que no se niega nada, sino que simplemente se introduce el *modus* en la enunciación a la espera de una respuesta negativa, como en: «¿No tenías miedo de estar aquí solita?» (18) y «¿Verdad, Nachita, que no podía decirles que era mi marido?» (21); o de una corroboración, como en: «¿No estás de acuerdo, Nacha?» (4) y «¿No eran así las palabras de tus mayores?» (6).

Dentro de los adverbios negativos, encontramos además “nunca” o “tampoco”, adverbios que, al suponer una negación iterativa, establecen una relación con lo dicho o lo dado anteriormente (Cascón Martín 107). De esta manera, la protagonista logra relacionar los dos tiempos por los que transita («Miró su cocina como si no la hubiera visto nunca», 3; «Tampoco quedaban escombros», 10) y, como consecuencia, a los dos hombres con los que está casada («Antes nunca me hubiera atrevido a besarlo, pero ahora he aprendido a no tenerle respeto al hombre», 8; «¡Lo que son las cosas, Nachita, yo nunca había notado lo que me aburría con Pablo hasta esa noche!», 11; «En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer», 15; «Tampoco podía olvidar sus brazos cruzados sobre mi cabeza para hacerme un tejadito», 12-13).

Pasando a las conjunciones negativas, encontramos toda una serie de oraciones introducidas por la conjunción “ni” con carácter expletivo –es decir, como explica la NGLÉ, que no aporta significación, pero que añade énfasis o expresión (RAE 2009: 3696)–, como en «No se le ocurrió ni una palabra más» (3). Pero también “ni” en reiteración –o sea, en su uso correlativo con valor distributivo (RAE 2009: 2450)–, como en «Mi primo marido no hace ni dice nada de eso» (12), «Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber» (22) o «Yo digo que la señora Laura no era de este tiempo, ni era para el señor» (29). Y “ni” en expresiones lexicalizadas, como en «A las doce del día estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso» (10) o en combinación con otras formas negativas, como en «Y ni siquiera conocía ese café» (16) y «No quise ver a las gentes que huían, para no tener la tentación, ni tampoco quise ver a los muertos que flotaban en el agua para no llorar» (26).

Otra conjunción que la autora emplea con frecuencia es la adversativa “sino” para contraponer un concepto afirmativo a otro negativo anterior («Pablo no hablaba con palabras sino con letras», 11-12) o con el sentido de “tan solo” o “solamente” («Desde la almohada oí las palabras de Pablo y de Margarita y no eran sino tonterías», 16; «Cuando ya no queda sino una capa transparente», 17; «No hablaba sino de la caída de la Gran Tenochtitlán», 23). En ambos casos, como se puede observar, la conjunción exige una negación, explícita o implícita, en la primera parte de la secuencia (RAE 2009: 2455).

Encontramos también pronombres indefinidos de negación, donde el pronombre “nada” anticipa la disolución del todo (obsérvense «No me dijo

nada», 6; «Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada!», 10; «No oímos nada...», 13), o expresiones coordinadas del tipo “nada más” («No estaba enojado, nada más estaba triste», 8) (RAE 2009: 3661).

Son asimismo frecuentes los casos en los que “sin” anticipa la falta de palabras o de memoria de los personajes en el tiempo de la realidad, ya que esta preposición expresa privación o carencia (2273). Su término puede ser un grupo nominal del tipo ‘sin + sustantivo’ («Yo, Nachita, me quedé sin palabras», 9; «La señora se quedó sin habla», 14; «Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria», 15) o una oración subordinada sustantiva de infinitivo del tipo ‘sin + infinitivo’ («Dijo casi sin saber qué decir», 16; «Nos quedamos mucho rato sin hablar», 24; «Yo miraba todo sin querer verlo» 25).

Por último, cabe destacar como la negación se construye con subjuntivo en relación con el modo de la incertidumbre, de la irrealidad o de la realidad vista a través de las emociones o juicios de valor de una persona, tanto en oraciones comparativas con “como si” («Miró su cocina como si no la hubiera visto nunca», 9), como en oraciones condicionales con “si” («Pero no notó nada y si no hubiera sido por Josefina que me asustó me la mañana, Pablo nunca lo hubiera sabido», 13) y oraciones sustantivas introducidas por “que” («Yo no tengo la culpa de que aceptara la derrota» 14; «¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño?», 15),

Con subjuntivo se construyen también los imperativos negativos («No mires», 18; «¡No lo veas!», 18) con los que el marido indígena invita a una Laura asustada a no asistir al “final del hombre” que ella misma había presagiado y que equivale a la finalización del tiempo. Al final, tras esta propagación del “no” en sus múltiples manifestaciones gramaticales, el tiempo se acaba, y esta disolución se da precisamente con la conjunción “ni”, que después del adverbio “no”, es el indicador más genuino de la negación: «El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado, ni futuro» (17).

El tiempo cíclico se termina, el cuento se cierra con una estructura circular (el relato vuelve a presentar la imagen inicial de la cocina) y el paradigma verbal, compuesto de presente, pretérito imperfecto y pretérito indefinido¹⁴, se transforma en el único pretérito pluscuamperfecto de la narración: «Laura se había ido para siempre con él» (28), para que Laura y su marido indígena puedan entrar en el “tiempo verdadero”, el de la memoria, donde finalmente

¹⁴ Este paradigma temporal se da a lo largo de la narración para ambas temporalidades, tanto para el pasado como para el presente, como si ambas tuviesen cabida en el mismo instante, tal y como corrobora la repetición siempre de la misma hora: «A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso» (10).

se puede vivir lo recordado y no recordar solo lo pasado: «En ese momento me acordé de que cuando un hombre y una mujer se aman y no tienen hijos están condenados a convertirse en uno solo» (16).

Conclusiones

La culpa es de los tlaxcaltecas es un cuento que nos traslada constantemente desde el s. XX mexicano hasta el periodo precolombino –vivo todavía en la identidad y en las representaciones míticas de esta nación–, en donde la memoria de ese pasado histórico, no obstante, se ve amenazada por la palabra “traición” y por toda una serie de términos de polaridad negativa y de moduladores de negación que tejen los intertextos de la narración.

Como hemos venido observando, de hecho, los diversos elementos de la negación, una categoría morfosintáctica, se han ido configurando cada vez más como elementos de significación léxico-semántica, ya que de ser un elemento de disolución han pasado a inscribirse en el acto de enunciación (Lamíquiz Ibáñez 132). Dicha transformación es posible porque la negación se considera un operador en un sentido similar al de los cuantificadores y determinados adverbios, es decir, «un elemento que condiciona o suspende la referencia de otras unidades que se hallan en su ámbito de influencia» (NGLE: 3631), y porque los morfos que expresan la negación no son autónomos, sino que adquieren su significado en relación con otras unidades semánticas, ya sean lexemas, sintagmas o frases (Stickel 18).

A través de todas las marcas o estrategias de la negación, la autora, pues, representa de manera tangible la amenaza de desaparición de la memoria del pasado, que el mito representa como circular y eterno y cuya vigencia es fundamental en el presente lineal y finito, ya que ambos están a la base de la identidad del ser mexicano. Y, en este sentido, resulta curioso notar cómo, desde una perspectiva semántica generativa (lejos del marco exclusivamente sintáctico), uno de los principales verbos semánticamente negativos, el verbo “morir” (descomponible en “morir” = no vivir, según la estructura ‘prefijo negativo + lexema verbal’), está presente en el interior de toda la narración. El tiempo y la muerte, en efecto, son dos de los conceptos fundamentales del pensamiento azteca que mantienen entre sí en un diálogo constante¹⁵.

Los ojos muertos, que aparecen al principio de la narración, vislumbran ya

¹⁵ Octavio Paz manifiesta al respecto, en el retrato que hace de la sociedad mexicana en *El laberinto de la soledad*, que «para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres» (94).

la amenaza que está para llegar y guían a Laura hacia el único espacio posible: el de la memoria. Solamente el verdadero órgano del tiempo podía, de hecho, deshacer el nudo del que hablamos al principio, el de la traición, y aliviar la culpa sentida, no solo por Laura, sino por muchas Lauras de la historia.

Obras citadas

- Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- Benavente, Lady Rojas, “Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro”, en Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, México D. F., Porrúa / BUAP, 2008: 385-393.
- Bernini, Giuliano e Ramat, Paolo, *La frase negativa nelle lingue d'Europa*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Cascón Martín, Eugenio, *Español coloquial*, Madrid, Edinumen, 1995.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- , Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé 2001.
- Garro, Elena, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958.
- , *Los recuerdos del porvenir*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1963.
- , *Felipe Ángeles*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- , *La semana de colores*, México D. F., Porrúa, 2006.
- Lamíquiz Ibáñez, Vidal, *Lengua española. Métodos y estructuras lingüísticas*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Luque, Rocío, “*La culpa es de los tlaxcaltecas*: el lenguaje como puente temporal en Elena Garro”, *Il bianco e il nero*, 11 (2009): 181-191.
- Manteca Alonso-Cortés, Ángel, *La gramática del subjuntivo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, en Id., *Obras Completas*, V, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- Ramat, Paolo, *Linguistic Typology*, New York / Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- Real Academia Española (ed.), *Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE)*, II, Madrid, Asociación de Academias de la Lengua Española / Espasa, 2009.
- Sanz Alonso, Beatriz, “La negación en español”, en Mercedes Rueda Rueda, Elena Prado Ibán, Janick Le Men Loyer y Francisco Javier Grande Alija (eds.), *Actas del VI Congreso de ASELE*, León, Universidad de León, 1995: 379-384.
- Stickel, Gerhard, “Einige syntaktische und pragmatische Aspekte der Negation”, en Harald Weinrich (ed.), *Positionen der Negativität*, München, Fink, 1975: 17-38.

Online Sources

- Diccionario del Español de México (DEM)*, Colegio de México, 2018²: dem.colmex.mx. (Visitado el 3/5/2020).
- Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, Real Academia Española, 2014²³: www.rae.es. (Visitado el 3/5/2020).

DE LA TIERRA PROMETIDA A LA PATRIA DADA: *EL CUERPO EN QUE NACÍ* DE GUADALUPE NETTEL

Margherita Cannavacciuolo*

El presente estudio analiza los lenguajes mitológicos vinculados al viaje migratorio en *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel. Se pretende demostrar que la historia se construye sobre un triángulo migratorio en el que se narran un viaje de México a Francia y otro a Estados Unidos. Además, hay una tercera línea en el dispositivo narrativo, es decir, el descubrimiento del cuerpo propio como verdadera patria de llegada que la protagonista aprende a habitar.

From the promised land to the given homeland: El cuerpo en que nací by Guadalupe Nettel
This study analyzes the mythological languages linked to the migratory journey in *El cuerpo en que nací* (2011) by Guadalupe Nettel. It is intended to demonstrate that the story is built on a migratory triangle which narrates two trips, one from Mexico to France and another to the United States. Moreover, there is a third line in the narrative device, that is, the discovery of the body itself as the true homeland that the protagonist learns to inhabit.

Dalla terra promessa alla patria data: El cuerpo en que nací di Guadalupe Nettel
Il presente studio analizza i linguaggi mitologici relazionati con il viaggio migratorio nel romanzo *El cuerpo en que nací* (2011) di Guadalupe Nettel, a partire dalla presenza riscontrata di un triangolo migratorio costituito dalla narrazione di un viaggio dal Messico alla Francia e di un altro anelato verso gli Stati Uniti. Inoltre, è individuabile una terza linea all'interno del dispositivo narrativo, ovvero la scoperta del corpo proprio come vera patria che la protagonista apprende ad abitare.

Introducción

Como explica Carlos García Gual, el viaje al Más Allá es la aventura mítica por excelencia, que aguarda al elegido y que solo él puede cumplir, ya que los Infiernos constituyen el ámbito vedado a los mortales (1981: 26). Por estas razones, emprender ese tipo de viaje consiste en desafiar un límite. Además, el héroe va

* Università Ca' Foscari Venezia.

al Hades en pos de algo que anhela, realizar un voto, ejecutar un mandato o recuperar a un ser querido¹, y siempre vuelve más sabio, más ejemplar.

En *El cuerpo en que nació* (2011) de Guadalupe Nettel, migración y catábasis confluyen en el viaje que la protagonista hace de México a Francia, en su estancia problemática en el país galo y en su posterior viaje añorado a Estados Unidos. El recorrido reproduce la estructura mítica de los viajes al Más Allá al tiempo que la pone parcialmente en tela de juicio ya que, a diferencia de los relatos míticos de descenso, el objetivo de su camino interior no está claro desde el comienzo, ya que la joven no sabe de antemano que lo que logrará recuperar será una conciencia renovada de su cuerpo y de sí misma.

Patrias inhóspitas

La novela se configura como el relato homodiegético retrospectivo que la protagonista, adulta, le hace a la doctora Szlavski, posiblemente una psicoterapeuta, acerca de su infancia y adolescencia, problemáticas por el defecto físico que caracteriza su cuerpo, es decir, el hecho de haber nacido con un lunar blanco sobre la córnea del ojo derecho.

A raíz de su imperfección y con la finalidad de favorecer la operación deseada, los padres de la protagonista emprenden una especie de cruzada para corregir la malformación de la hija obligándola a llevar un parche en el ojo sano y a exponerse todas las tardes a la luz negra encerrando su cabeza dentro de una caja para que el ojo enfermo trabaje². Además de la vista, los padres se obsesionan por modificar la leve corvadura en la espalda de su hija, incorporando en su rutina diaria también una serie de estiramientos para las piernas. En el texto se lee: «Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo» (Nettel 2011: 15). El trato correctivo abarca también la esfera emotiva,

¹ Entre los mitos del viaje al mundo de las sombras, cabe recordar las vicisitudes de Orfeo, que bajó a liberar a Eurídice, Heracles quien tuvo que medirse en una prueba de fuerza, es decir, traerse el Cancerbero, el enorme perro guardián, el descenso de Teseo y Pirítoos quienes entraron para raptar a Persefone, la Reina de los Muertos, Ulises baja para consultar al adivino Tiresias; mientras que, entre los precedentes orientales, destaca la bajada de Gilgamés en busca de la inmortalidad.

² El tema de la corrección física y emotiva para amoldarse a un esquema considerado socialmente aceptable vuelve también en el relato «Bonsái», metaforizado en la imagen del bonsái, concebido como aberrante y que produce en el protagonista «un malestar casi físico» (Nettel 2008: 54). Un bonsái, a diferencia de un árbol que es un ser espacioso, «es una contracción» (55), son «árboles que traicionan su verdadera naturaleza» (55).

ya que sus padres le revelan el secreto de Santa Claus y de este modo le impiden disfrutar de «la magia de la Navidad»: «Me parecía una injusticia no poder creer en los cuentos navideños como todos los demás» (22).

La continua represión a la que la protagonista está sometida se puede leer como un filicidio simbólico, ya que implica una censura de la imperfección aborrecida y conlleva un estado de malestar por parte de la chica. Todo esto se refleja en la definición que ella da de estas prácticas como «un auténtico tormento» y en la «cara tensa» (15) que reconoce en sus fotos de antaño. El filicidio se remata con la sustitución del nombre de la protagonista con el apodo de “cucaracha” que la madre le da para aludir a su postura encorvada. La reprimenda sigue también cuando la chica pasa al cuidado de su abuela tras la ida de la madre a Francia para asistir a los cursos de doctorado. La anciana obliga a la nieta a abandonar los jeans y los pantalones deportivos y a incorporar en sus atuendos cotidianos vestidos con encajes y zapatos de charol (57).

Como reacción a la atmósfera de represión física y mental, se perfila el matiz heroico de la protagonista en la negativa a rendirse y en su lucha silenciosa: «En vez de mostrar un comportamiento más sumiso, opté por la resistencia [...] me dediqué a contrariarla en todo lo posible. Yo, que hasta entonces había sido considerada la antisocial de nuestro edificio, empecé a salir cada tarde» (59), y, en lugar de juntarse con las chicas de su edad, se dedica a jugar el fútbol con el equipo de su barrio (60).

Así las cosas, el cuerpo de la protagonista resulta desde el comienzo como una patria inhóspita, no solo por la deficiencia de su ojo y la encorvadura de su espalda, sino también por las transformaciones incómodas que la obliga a experimentar. Por citar un ejemplo significativo, cuando la chica logra ser aceptada dentro del equipo de fútbol con el que quería jugar, se lee: «mi cuerpo empezó a sabotearme. Lo primero que noté fue una hipersensibilidad en el área de los pezones que aumentaba con el roce de la camiseta y me impedía bajar el balón con el pecho» (87). A esto se añade la identificación que la chica reconoce con Gregorio Samsa, ya que ella también se había levantado una mañana «con una vida distinta, un cuerpo distinto» (94).

Como contrapunteo al clima de tensión y al desajuste que la protagonista siente con respecto a sí misma, sobresale la atmósfera de ensoñación en la que está involucrada junto con su familia con respecto a Estados Unidos, territorio percibido como lugar de salvación, ya que allí sería posible realizar la operación que la llevaría a la deseada “normalidad”. La mirada idealizada que la narradora dedica al hermano del Norte trasluce en la descripción de ese territorio durante una visita que la chica hace con su hermano y su abuela a su tía Victoria en Ciudad Juárez: «parecía un mundo maravilloso, con sus parques temáticos,

sus centros comerciales, sus casas de revista, sus jugueterías de tres pisos, sus cines limpios, su permanente olor a nuevo» (98).

Viajar a los Estados Unidos adquiere los tintes de una anábasis añorada dentro del imaginario de la chica pero, como todos los ascensos, estará precedido por un viaje de descenso. La ocasión la provee el viaje a Aix-en-Provence para reencontrarse con su madre. Ir a Francia representará para ella, «una niña re-traída, en los límites de lo antisocial» (137), una catábasis, ya que se junta a la etapa complicada del despertar adolescencial.

Su llegada a Aix-en-Provence coincide con una *descriptio loci*, típica de todos los viajes catabásicos de la tradición, donde el territorio de llegada aparece como un lugar inhóspito preñado de extrañeza:

Todo a mi alrededor me parecía inusualmente viejo, deteriorado, distinto. Las ventanas altísimas de nuestra habitación, el calentador de hierro, el baño dividido, la cadena para el retrete (una cadena auténtica con eslabones [...]), los muebles, las almohadas (una muy larga en forma de salsichón), todo [...] me parecía sorprendente (102-103).

En la representación que se da del barrio donde vive la protagonista se transfiguran dos características fundamentales del imaginario mítico relacionado con el Hades. Como éste, situado al margen del mundo conocido³, el barrio es una *banlieue* ubicada en las afueras de la ciudad y acoge los seres que ya no tienen cabida social en ella e inmigrantes de varias nacionalidades: «la zona donde habríamos de vivir era la de mayor delincuencia en toda la ciudad. Nuestro barrio se llamaba Les hippocampes y era considerado la parte más conflictiva de la ZAC (zona de urbanización concentrada), construida en las afueras de la ciudad» (104).

En línea con los relatos de catábasis, además, a cada descenso le corresponde una serie de pruebas que el héroe tiene que ganar para poder lograr su objetivo y subir de vuelta al mundo de los vivos. Dichas pruebas se transfiguran en el texto en las muchas peripecias que la joven tiene que encarar: «Conservo algunas imágenes duras de aquella época, como la tarde en que me encontré a una joven esposa gravemente golpeada [...] Ver a esa mujer así, lastimada [...] me horrorizó» (104-105). Además, la chica participa por primera vez en una pelea, ya que ella y su amiga Nathalie son golpeadas por la hermana de una

³ Karoly Kerényi describe la ubicación de los Infiernos de la manera siguiente: «Ni el sol ni la luna la iluminaban nunca. Allí comenzaba un paisaje boscoso y rocoso sin caminos [...] Era el país de las Tinieblas, en el que desaparecían todas las luces del cielo y desde donde volvían a reaparecer, pues confinaba tanto con el este como con el oeste. Es posible que ni siquiera Palas Atenea conociese el camino a través de aquel reino [...]» (83).

niña a la que habían tomando el pelo: «Rachida y Besma, las niñas de la Zac, nos dieron una merecida paliza y [...] me pareció que el episodio tenía algo de épico [...]» (116).

El triángulo migratorio que se configura en la novela –cuyos vértices serían México, Francia y Estados Unidos– se tiñe de otras referencias al tema, entre los cuales destaca la historia de Ximena, chica «de mirada oscura» (71) con la cual la protagonista entabla un diálogo silencioso cada noche, ya que las dos se miran mutuamente a través de los cristales de sus ventanas. El pasaje constituye una apertura sobre la cuestión de los exiliados políticos por las dictaduras de los años Ochenta en el Cono Sur. La chica había llegado a México desde Chile con su madre y su hermana tras el asesinato del padre por los hombres de Pinochet. La tristeza de Ximena, cuyas raíces ahondan en el trauma que acecha su país y su familia, desemboca en el suicidio, con el cual, según la narradora, «había resuelto escapar de una vez por todas del cautiverio de su vida» (73)⁴. Al mismo tiempo, la novela dialoga de forma intertextual con “Los divagantes”, cuento de la autora dedicado a la migración y a las problemáticas existenciales que se desencadenan.

La etapa de la secundaria en el Collège du Jas de Bouffan inaugura otra serie de vicisitudes hostiles para la joven: la disciplina férrea impuesta por los profesores, la violencia verbal y física en el comedor de la escuela, la primera decepción de amor, la pelea a golpes con un aprendiz violador en un campamento de verano, acompañados una vez más por la metamorfosis compleja de su cuerpo, ya que, cuando deja de ponerse el parche, «mi ojo izquierdo se afanaba en captar la mayor visión posible sin la ayuda de nadie. Esta actividad frenética le producía un movimiento tembloroso [...] que la gente interpretaba como inseguridad o nerviosismo. Ni los *nerds* se me acercaban. Ora vez había vuelto a ser una *outsider* –si es que alguna vez había dejado de serlo» (118).

La sensación de transitoriedad exterior e interior que la protagonista vive estructura el margen simbólico en el cual está colocada y señala que en ese momento el sujeto no pertenece ni al mundo anterior ni al mundo posterior, sino que está aislado en una posición intermedia. El desajuste es doble: por un lado, procede de su ser un sujeto migrante, y por lo tanto desubicado con respecto a los elementos considerados habituales, y, por el otro, la incomodidad

⁴ El tema del viaje, además, encuentra resonancia simbólica en la separación de los padres de la protagonista, a raíz de la cual, «la tierra se dividió en dos continentes» (39) entre los cuales los niños transitaban alternativamente. También la alusión a la abuela remite al tema del viaje, ya que ella se describe como «un universo decimonónico» que representaba «el territorio menos ospitalario que había conocido hasta ese momento» (56).

que vive con respecto a su cuerpo hace de caja de resonancia ulterior al estorbo del desplazamiento y permite identificar en la catábasis simbólica también un matiz iniciático.

Entre descenso e iniciación

Según propone Joseph Campbell, el camino común de la aventura mitológica del héroe es «la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito» (35). En las aventuras míticas, el héroe normalmente sigue el modelo de la unidad nuclear antes descrita: «una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido» (39-40).

En *El cuerpo en que nació*, las dinámicas catabásica y anabásica del viaje y de la estancia de la protagonista en el extranjero se cruzan con las del periplo iniciático teorizado por Campbell, caracterizado por las tres etapas indicadas arriba. La prueba iniciática para la joven coincide con la angustia territorial y física que padece; es decir con el sufrimiento y el vértigo de quien es privado de sus puntos de referencia indígenas, experimentando el riesgo de no estar (De Martino 198). A este respecto, es en el limbo francés en donde la protagonista viene a saber del terremoto de 1985 que devasta buena parte de Ciudad de México. Este hecho adquiere una resonancia especial dentro de la chica porque coincide con la noticia de que su padre está detenido en prisión por desvío de fondos: «el terremoto se llevó también mis últimos vestigios de ingenuidad e inocencia» (Nettel 2011: 123). Como la tierra mexicana, la mente de la chica y su imaginario tienen que ajustarse a la nueva situación, de la cual la joven sale más consciente del vínculo con su padre gracias a la benéfica correspondencia que inicia con él. Parece interesante notar, además, que la catábasis que envuelve a la protagonista se ficcionaliza dentro de la novela en la imagen de Reclusorio Preventivo Norte y en el episodio de su visita al padre internado allí, que metaforiza el tránsito por un espacio que se percibe como un lugar de suspensión entre la condena y la redención, la libertad y el cautiverio.

En el medio de una estancia que se ha vuelto todavía más compleja a raíz de los sacudimientos nacionales y personales, la protagonista conoce a Lisa, madre de un compañero de clase, Benjamín. El encuentro con la mujer y su trato cálido hacen de ella un moderno Virgilio que introduce a la joven en aspectos nuevos y hasta placenteros de su estancia atormentada: «La seguimos frecuentando durante toda nuestra estancia en Aix y también más adelante. A veces también a mí me invitaba a salir como si fuera su amiga, y tomábamos café antes

de meternos en algún cine de arte. Con ella descubrí a Pedro Almodóvar, cuya película *¿Qué he hecho yo para merecer esto? recuerdo perfectamente [...]*» (112).

Frente al choque con una realidad que no corresponde a las expectativas, la chica termina asimilándose de manera gradual a las costumbres del país de acogida y con el olvido consecuente de su tierra de origen: «Para sobrevivir a un entorno como aquél, tuve que adaptar mi vocabulario al argot [...] que se hablaba a mi alrededor» (120); y más adelante la narradora declara: «terminé por olvidar [...] el mundo del que venía y, de tan mimetizada que alcancé a estar, nadie que me haya conocido en ese momento sospechó [...] que ni había nacido en aquel sitio ni me había criado ahí» (165).

Es la literatura lo que le devuelve a la chica aquella familiaridad con el país de origen que había perdido. La ocasión es el encuentro con Octavio Paz en el Festival d'Aix; al escuchar su obra poética, la chica se sorprende al constatar que el español deja de ser «aquel dialecto íntimo [...] para transformarse en material maleable y precioso» (166) y la lectura evoca lugares pertenecientes a un tiempo remoto pero tal vez no del todo olvidado: «[...] recordé quiénes éramos y, al hacerlo, sentí una mezcla de felicidad y orgullo. Al anoecer, mientras volvíamos a casa [...] me dije que si algún día iba a escribir, habría de hacerlo en esa lengua» (166).

Las líneas citadas subrayan, además, la diferencia radical entre el tipo de catábasis al que se asiste en la novela y el esquema mítico habitual, ya que la finalidad del viaje emprendido por la protagonista no consiste en buscar a alguien (Kirk 143), sino en rescatar su mexicanidad y recuperarse a sí misma.

La migración catabásica que la protagonista sufre adquiere un sentido iniciático que brinda a la muerte, en este caso simbólica, un matiz positivo, puesto que conlleva una modificación ontológica del modo de ser (Eliade 1999: 8), a raíz del cual puede darse la anábasis. Es decir, la experiencia del descenso prepara el camino hacia el nacimiento puramente espiritual, «abre una puerta» por la que es posible acceder a un nuevo modo de vivir (262).

Dicho proceso reviste gran importancia en la novela, ya que la transformación ontológica se identifica para la protagonista también con el acceso a una etapa de mayor conciencia tanto de su identidad nacional como de su originalidad física. Pocas páginas antes, de hecho, la protagonista afirma que, si los demás juzgan anticuada y poco atractiva su manera de vestir, su amiga Sophie «aprobaba con entusiasmo mis diferencias» (Nettel 2011: 150) y se rescata la particularidad de la imperfección física: «Si por separado cada uno parecía un bicho en peligro de extinción, juntos formábamos un conjunto bastante poderoso. Como si nuestras características más extrañas: mi estrabismo, la estatura de Blaise y la cicatriz de Sophie [...] fueran en realidad distintivos involuntarios [...]» (155). El acceso a una fuente de

poder que, como se ha recordado arriba, caracteriza una fase significativa del proceso iniciático, se traduce en el texto en la apropiación de un renovado saber sobre sí misma; saber que, como se verá en último apartado del presente estudio, coincide también con otra manera de “verse” a sí misma y de concebir su entorno. Se rompe el canon de perfección como atributo fundamental de la belleza, y se propone que la belleza es imperfecta porque se construye sobre lo que nos hace únicos.

El párrafo que se acaba de citar, además, constituye una muestra de cómo el yo se configura en relación a un tú, dado que, como afirma Todorov, «uno no puede acceder al fondo de sí mismo si se excluyen a los demás» (97). La catábasis que la protagonista vive, así como la conciencia renovada que adquiere, no se queda limitada, por lo tanto, a una experiencia individual, sino que procede también del descubrimiento y la compenetración con los sufrimientos de los demás: Ximena padece de esquizofrenia y muere suicida, su amiga Camila es rebelde, Antolina sufre de enanismo, Blaise es un *nerd* y Sophie viste totalmente de negro y ha sido echada por dos escuelas. Entre las similitudes que la chica reconoce con sus amigos figuran «la de ser *outsiders*, también el de tener un par de secretos incómodos» (Nettel 2011: 153). Como en el caso del descenso de Ulises que, además de encontrar al adivino Tiresias, tiene la oportunidad de escuchar los relatos de otros guerreros y personajes desafortunados de su tiempo, la narradora devuelve al lector las voces de una constelación de personajes que comparten con ella la condición de marginalidad.

El viaje y, más específicamente, el encuentro con la diferencia y la semejanza cuestionan la identidad monolítica del sujeto, rompiendo su unidad y permitiendo que se reconstruya como algo líquido y cambiante por el contacto con lo otro. Es a través de esta transformación como la presencia humana se historiciza, en cuanto el viaje espacial a Francia para la protagonista coincide sobre todo con un descenso problemático a su interioridad y la adquisición de un saber sobre sí misma y sobre su colocación en el mundo. En este sentido, la migración descrita en la novela concilia dos códigos: uno explícito, el literal, y otro metafórico, puesto que, a medida que procede el camino, la asunción de la verticalidad del viaje, que se añade a la horizontalidad, implica una transformación de lo extraño en familiar, de modo que la narradora puede afirmar: «[...] los franceses no eran esos monstruos relamidos y ascéticos que nos habían pintado, sino personas comunes y corrientes [...]» (107). Si el viaje de exploración interior se acompaña con el rechazo de Francia, la aceptación de sí misma y la de la nueva tierra llegarán a coincidir.

Hacia una reflexión metaliteraria

El sujeto errante necesita reubicarse a través de un gesto fundacional, que consiste en circunscribir un espacio para convertirlo en lugar habitado, frente al territorio salvaje, no domesticado. La actuación del gesto de fundación se identifica con la escritura misma. Si el gesto inaugural es la organización espacial y su delimitación, escribir permite al sujeto organizar la memoria y activar un «campo de presencia» (Cacciavillani 14) existencial que señala la interacción entre ser humano y mundo.

A este respecto, la reflexión metaliteraria se yergue como otra línea narrativa de *El cuerpo en que nací* y nos pone delante de la cuestión formal vinculada con un lenguaje mitológico ulterior, es decir, la desmitificación del poder de la memoria, y por ende de la novela autobiográfica que se funda sobre la capacidad memorial, de abarcar la realidad.

La novela empieza con una afirmación de disconformidad de la mirada⁵ del sujeto que habla (por el ya citado lunar en el ojo derecho), lo cual parece una declaración de la poética que subyace a la escritura, falaz porque vinculada también a la visión parcial que se atribuye al género autobiográfico; a una visión discrepante le corresponde una manera sesgada de ver el mundo y narrarlo. La protagonista está obligada a mirar como los demás, ya que se quiere disciplinar su mirada, encauzarla en lo que se considera normalidad: «a mí se me entrenaba a ver con la misma disciplina con que otros preparan su futuro como deportistas» (Nettel 2011: 15); sin embargo, la rebeldía del ojo, una vez privado del parche, reafirma una manera oblicua de ver: «el ojo se fue acostumbrando a las delicias de la pereza y, cada vez más anquilosado, se acercaba a la nariz con una languidez exasperante» (118).

En el texto, además, se plantea de forma metatextual el problema de la relación entre literatura y memoria, que comparten la raíz ficticia: «A veces me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces» (183).

⁵ La deformidad vinculada a los ojos, así como la mirada problemática que procede de dicha anormalidad, son temas recurrentes en la narrativa de la autora. El primer relato de *Pétalos y otras historias incómodas*, “Ptosis”, versa sobre la atracción que el protagonista, que trabaja de fotógrafo médico especializado en oftalmología, siente por la imperfección de los párpados, por los párpados insólitos. “Traspersiana” sigue desarrollando el tema de la mirada tan presente en toda tu narrativa, está basada sobre el voyerismo y el deseo que la mirada sobre el otro despierta. En cierta medida, la mirada en sentido amplio atraviesa también el cuento “Bonsai”, ya que, al liberarse de las constricciones sociales, el protagonista empieza a mirar de otra forma su entorno y esto le hace descubrir las trampas de la vida; las cosas y las personas se vuelven distintas a los ojos del observador.

Estas líneas encuentran su correspondiente especular en la declaración que la narradora hace, aludiendo a la novela autobiográfica que quiere escribir: «No contaré nada en lo que no crea» (186), eso es, la veracidad del recuerdo queda destituida por la convicción de lo que pasó. Si se tiene en cuenta que recuerdo e imagen comparten la misma raíz conceptual, ya que el recuerdo se configuraría como imagen de sí mismo y representación de otra cosa⁶, es posible establecer una ecuación entre mirada discordante e imagen que se hace dudosa.

Así las cosas: la declaración de poética diseminada en el texto hace de *El cuerpo en que nació* también una novela sobre la gestación de una novela:

No sé si estoy cumpliendo el objetivo de apegarme a los hechos pero ya no me importa. Las interpretaciones son del todo inevitables y [...] me niego a renunciar al inmenso placer que me produce hacerlas. Quizás, cuando por fin lo termine, este libro no sea, para mis padres y mi hermano, más que una sarta de mentiras. Me consuelo pensando que toda objetividad es subjetiva (189).

A esto hay que añadir que, al ser un relato retrospectivo, la instancia narrativa homodiegética se configura como autofigural, es decir, en ella se unen la perspectiva del yo que narra, desplazada en el tiempo, y la del yo narrado, perteneciente al pasado rememorado. Entonces, contraviniendo a la declaración inicial, ese narrador estaría provisto de una mirada potenciada desde el punto de vista formal, lo que aparece como un juego metatextual si se considera la debilidad de la mirada de la protagonista que se yergue como la línea temática principal del texto. Si la escritura se presenta, entonces, como desdoblamiento del yo y desaparición del cuerpo –ya que escribir con el cuerpo implica borrarlo–, dicha desaparición se acompaña también a una objetividad imposible porque constantemente remarcada como mentirosa.

Cambio de piel

Como se ha visto, en *El cuerpo en que nació* el esquema mítico se pone en escena como migración a Francia (separación) –estancia (descenso e iniciación)– vuelta a México (retorno), pero, al mismo tiempo, la etapa final no coincide con la resolución del conflicto, ya que la vuelta al país natal se acompaña a un nuevo viaje, añorado y deseado durante la estancia francesa, a Estados Unidos y al fracaso de las ilusiones de recuperación. El proceso de anábasis ya no se

⁶ Con respecto a la relación entre memoria e imaginación, así como al recuerdo como producto problemático de la memoria, se remite al estudio de Paul Ricoeur.

corresponde simplemente con la vuelta al mundo de antes, sino que, más bien, empieza con la toma de conciencia del «cuerpo propio» (Merleau-Ponty 214-215). Frente al descenso simbólico a los Infiernos causada por el desarraigo y por las peripecias de la vida francesa, el derrumbe de la idealización constituye para la chica el ápice de la subida en su camino interior, puesto que determina el cambio de rumbo en su manera de vivir, por lo cual se puede realizar ese cambio ontológico aludido por Mircea Eliade.

Cuando la protagonista recibe de la madre la noticia de la posibilidad de operarse en el mejor hospital de Estados Unidos por lo que se refiere al trasplante de córnea, la chica profiere «una tajante negativa»: «[...] a mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo y [...] quedarme con él era mi manera de oponerme al *establishment*» (Nettel 2011: 190). El camino de aceptación y la acogida de la imperfección de su cuerpo llevan a la protagonista al rechazo de la acción correctiva y el consecuente derrumbe del mito de la normalidad. Se asiste a la ruptura del canon de perfección como atributo fundamental de belleza; reparar el cuerpo es mutilarlo porque equivale a quitarle su rasgo distintivo que reside precisamente en su imperfección, obligándolo a encajar dentro de una estructura convencional. La liberación de una superestructura identitaria implica que la joven se reanuda con una identidad olvidada y sepultada bajo una serie de convenciones sociales y costumbres.

Ante la posibilidad de que su ojo se anquilose y ante el peligro de perder el otro, la chica viaja con la madre a Filadelfia. Sin embargo, a pesar de que su nervio óptico resulta trabajar bien, el médico desaconseja la operación porque la retina resulta demasiado pegada al cristalino y complica la extracción de la catarata. De representar el país de las expectativas, así como la finalidad de los ejercicios, las pomadas y los ahorros, Estados Unidos se convierte en el lugar de la decepción y de la frustración, hecho que determina que ya no pueda considerarse como tierra de destino de una anátesis simbólica. Al mismo tiempo, una exposición de Picaso y Braque le brinda a la chica una clave de lectura para lo ocurrido:

Me fijé en aquellas mujeres asimétricas que ambos representaban y cuya belleza radicaba precisamente en ese desequilibrio. [...] En esa semana y medio tuvo lugar un cambio importante en mí [...] Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente. *Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en que había nacido, con todas sus particularidades* (194-195, resaltados míos).

Frente a la posibilidad de dudar de la memoria y de la historia personal, el cuerpo se impone como en el único confiable pivote de arraigo en la realidad. Si personas y lugares van desapareciendo (196), el cuerpo conserva las huellas de su presencia, así como las cicatrices dadas por la personalidad y las convicciones.

La novela, de este modo, se empuja más allá con respecto a los cuentos de catábasis y anábasis, problematizando la temática del retorno; lo importante no es regresar al lugar de donde se había salido o alcanzar un territorio concebido como ideal, sino volver al cuerpo propio como nueva tierra prometida. Cuando la protagonista es mandada a México por su madre, reacciona al ambiente burgués de su liceo abrazando su diferencia: «Me había decidido a subrayar mi excentricidad que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por lo tanto, incontrolable. Asumirla era [...] una demostración de fuerza» (185). De este modo, parafraseando a Mircea Eliade, el cuerpo empieza a perfilarse como casa, ya que se establece en el centro de lo real y es el lugar a partir del cual se puede fundar el mundo; no tener una demora significa no solamente la falta de una ubicación espacial, sino también la pérdida de sentido existencial. A la luz de lo dicho, el proceso que se realiza en la novela es la reafirmación de la centralidad del cuerpo, a raíz de la cual se funda la experiencia. Si en los ritos iniciáticos superar el umbral significa adentrarse en un mundo nuevo (van Gennep 18), en la novela dicho pasaje coincide con la reapropiación de un mundo conocido (la dimensión física e interior) con nuevos ojos, desde un nuevo punto de mira.

La aceptación del cuerpo, sin embargo, no coincide con su comprensión, sino, al contrario, con la acogida de su misterio. Es en este sentido que se propone leer el sueño que la joven tiene después de la consulta con el médico, sueño en el cual el doctor extrae de su ojo un pequeño pergamino que llevaba las razones por las cuales había nacido con aquella particularidad en el ojo. «Sin embargo», cuenta la narradora, «en vez de leerlo, el hombre soltaba el pergamino, que se veía arrastrado por una repentina ráfaga de viento. –Nadie, excepto Dios, tiene derecho a conocer la verdad –decía él» (Nattel 2011: 193). El cuerpo se reafirma como «enigma primario» (Le Breton 7) ya que no deja de pertenecer al sujeto, en tanto carga con las huellas de una historia y una sensibilidad que es personal, pero contiene también una dimensión que se escapa a su comprensión y que remite a los simbolismos que constituyen el vínculo social del cual el sujeto mismo es parte.

En esta línea, la protagonista habita el cuerpo en que ha nacido no por una comprensión que disuelve la relación dialéctica, sino por el sentido de pertenencia a él detrás del cual se descubre la raigambre con el mundo: «era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él» (Nattel 2011: 195). La experiencia migratoria se reconstruye sobre la reapropiación del cuerpo como verdadera patria de llegada, de modo que cualquier lugar del mundo se identifica con un hogar. El cuerpo rechazado se hace cuerpo recuperado y de ser una cárcel pasa a ser un lugar de intimidad del sujeto consigo mismo

Bibliografía citada

- Cacciavillani, Giovanni (ed.), *Spazi di memoria*, Venezia, Cafoscarina, 2003.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- De Martino, Ernesto, *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- Eliade, Mircea, *Nacimiento y renacimiento: significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairos, 1999.
- García Gual, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981.
- Kerényi, Károly, *Los héroes griegos*, Girona, Atalanta, 1958.
- Kirk, Geoffrey S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.
- Nettel, Guadalupe, *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- , *El cuerpo en que nació*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008.

Online Source

- Nettel, Guadalupe, “Los divagantes”, *Orsai*, 6 (2020): 22-37: https://hernancasciari.com/revistas/revista_orsai_num_6. (Visitado el 15/5/2020).

DALLA CAMPAGNA ALLA CITTÀ, DALL'AVANA ALL'AMPIO MONDO: LE PEREGRINAZIONI DI REINALDO ARENAS ALLA RICERCA DELLA TERRA PROMESSA

Domenico Antonio Cusato*

L'insofferenza verso ogni tipo di limitazione porta Reinaldo Arenas alla ricerca di spazi sempre più ampi, come se l'estensione territoriale fosse proporzionale al miglioramento del tenore di vita. Ma tutti i luoghi in cui vive – a Cuba e in esilio – sono sempre percepiti come limitati a causa della mancanza di reale democrazia. Il bisogno frustrato di emancipazione lo porta, pertanto, a tradurre i concetti di libertà e di Terra promessa in un vagheggiato mito.

From the Countryside to the City, from Havana to the Wider World: Reinaldo Arenas' Peregrinations in Search of the Promised Land

Intolerance of any type of restriction leads Reinaldo Arenas to search for ever wider spaces, almost as if the territorial extension were proportional to the improvement of lifestyle. Yet all the places where he has lived – in Cuba and in exile – are perceived as limited because of the lack of genuine democracy. The frustrated need for emancipation leads him, therefore, to translate the concepts of freedom and the promised Land into a longed-for myth.

Verso la “Terra promessa”

Finita la motivazione del benessere economico (che, fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, era stata l'esclusiva forza propulsiva dell'emigrazione dai Paesi poveri verso gli Stati Uniti), a partire dagli anni Sessanta il “sogno americano” nel mondo prendeva una connotazione diversa poiché l'aspirazione, ora, era anche scoprire e vivere in quella terra i fenomeni della cosiddetta “controcultura”: la *beat generation*, gli *hippies* la psichedelia, ecc. (Chiesa). Ma ciò non è valso per Cuba dove, proprio a partire dagli anni Sessanta, l'esiguità dell'informazione – in particolare, riguardo a tutto ciò che era considerato *diversionismo ideológico* poiché proveniva dai Paesi capitalisti – impediva di ravvisare i cambiamenti epocali che, in quella formidabile decade, rimodellavano, oltre al mito dell'America, il mondo intero. Chi, sull'isola caraibica,

* Università di Catania.

era a conoscenza di quanto avveniva in quegli anni al di fuori dei suoi confini, sicuramente lo apprendeva in modo illegale. E, sempre in modo illegale, i pochi che ne avevano sentore potevano procurarsi e ascoltare le canzoni che hanno cambiato il corso della musica.

Poiché l'informazione in ogni tipo di regime – quale che sia la sua matrice politica – è inaffidabile, per comprendere bene la reale situazione del Paese bisogna rivolgersi alla letteratura. Infatti, in un contesto sociale in cui i mezzi di comunicazione sono monopolizzati dal potere, il narratore si assume un compito non solo letterario ma anche politico, poiché è a lui che si rivolge il pubblico per conoscere la verità. Per quanto riguarda Cuba, tra i tanti intellettuali che in modo più o meno diretto hanno evidenziato i limiti del totalitarismo castrista, possiamo prendere ad esempio Leonardo Padura Fuentes che, nei suoi “gialli sociali” (Costanzo 2008), ci dà conto, in modo chiaro e senza tema di confutazioni, della situazione che si vive all'interno del regime cubano. Ritroviamo spesso i suoi personaggi ad ascoltare musica proibita, riprodotta con mezzi di fortuna:

unas placas plásticas sobre las que, por procedimientos misteriosos, los técnicos cubanos lograron estampar la música de Paul Anka, los Beatles y The Mamas and the Papas [...], en aquellos años más que remotos en los cuales, sólo por esos recursos casi medievales, era posible oír en la isla a los grupos que hacían furor en el resto capitalista y decadente del planeta, donde hacían y difundían su música diversionista, impropia para los oídos de un joven revolucionario, según sabia y marxista decisión del aparato ideológico estatal que la desterró de la radio y la evaporó de la televisión (Padura 96).

Sono personaggi che avrebbero voluto vivere la Storia come il resto delle persone nel mondo, e sentono una grande frustrazione per le limitazioni della libertà. Hanno perso la fede nel mito dell'*hombre nuevo* e non vedono sbocco alla crisi perenne di Cuba:

–¿Te acuerdas, Conde, cuando cerraron los clubes y los cabarets porque eran antros de perdición y rezagos del pasado? –recordó Carlos.
 –Y para compensar nos mandaron a cortar caña en la zafra del setenta. [...] –evocó Candito–.
 [...].
 –[...] ¿Cuántas cosas nos quitaron, nos prohibieron, nos negaron durante años para adelantar el futuro y para que fuéramos mejores?
 –Una pila –dijo Carlos.
 –¿Y somos mejores? –quiso saber Candito el Rojo.
 –Somos distintos [...]. Lo peor fue que nos quitaron la posibilidad de vivir al ritmo que vivía la gente en el mundo. Para protegernos (198).

Così, quell'altra America che sta al nord dell'Isola – un'America sconosciuta ma idealizzata, evocatrice di sogni e speranze che, nella Cuba castrista, sono

destinati a rimanere frustrati – incarna il mito della democrazia e della libertà, in opposizione all'ottusa chiusura della propria patria.

E, se si tiene conto dei molti passaggi della dichiarazione d'Indipendenza e della Costituzione degli Stati Uniti, che sottolineano con forza i fondamentali diritti dell'uomo, è facile convincersi che proprio quella sia la "Terra promessa". Basti pensare a espressioni tipo: «Noi teniamo per certo [...] che tutti gli uomini sono creati uguali, che essi sono dotati dal loro Creatore di certi Diritti inalienabili, che tra questi vi siano la Vita, la Libertà ed il perseguimento della Felicità» (*Dichiarazione d'Indipendenza Stati Uniti*, comma 2).

E si considerino ancora alcuni significativi emendamenti della Costituzione (ne riportiamo solo il primo, ma sono molto emblematici anche il V e il XIV): «Il Congresso non potrà emanare leggi per il riconoscimento di una religione o per proibirne il libero culto, o per limitare la libertà di parola o di stampa o il diritto dei cittadini di riunirsi in forma pacifica e d'inviare petizioni al governo per la riparazione dei torti subiti» (*Carta costituzionale americana*).

Da Cuba, dunque, a partire dagli anni Sessanta, non ci si sposta negli Stati Uniti per trovare fortuna né per vivere la "controcultura" di quella mitica decade, ma per approdare in una terra il cui emblema è la statua posta all'ingresso del porto di Nuova York.

La ricerca della libertà

Lo stesso Reinaldo Arenas, uno dei più famosi esuli del Mariel, nelle sue memorie racconta come e perché si emigrava prima dell'avvento del castrismo: «En aquella época de grande miseria, el sueño de todos los que se morían de hambre en Cuba era irse a trabajar al Norte. Mi tío Argelio se fue para Estados Unidos y, desde allá, nos enviaba fotos en las que aparecía manejando una lujosa lancha [...]» (1992: 53).

Ovviamente, gli emigranti non facevano altro che alimentare il mito americano attraverso fandonie e iperboli. Lo zio Argelio, per esempio, non possedeva alcun motoscafo, infatti nella foto aveva: «los cabellos impecablemente peinados a pesar de que la lancha parecía ir a una gran velocidad. Muchos años después descubrí que todo aquello no era más que un truco; la persona iba a un estudio preparado para el caso, se sentaba en una lancha de cartón, con un mar también de cartón, y se hacía una foto» (53).

Reinaldo, invece, malgrado l'inquietudine che pare spingerlo alla costante ricerca di uno spazio ideale in cui stabilirsi, in realtà non ha mai desiderato allontanarsi da nessuno dei luoghi in cui ha vissuto, e tantomeno da Cuba. Pur manifestando sempre una certa insoddisfazione per le località in cui di volta in

volta si è trovato a vivere, non è quasi mai dipeso da lui dove fissare la dimora: è stata la vita a imporgli i cambi, e lui semplicemente li ha accettati senza ramarico, credendoli sue scelte. Unica eccezione è quando, poco più che bambino, lascia il paradiso primigenio della campagna. Infatti, allorché la famiglia, in cattive condizioni economiche, vende le terre e si sposta a Holguín, lui rimpiange i luoghi in cui aveva trascorso la sua infanzia, poiché lì aveva passato quelli che definisce i migliori momenti della sua vita: «Sin duda, en aquella casa de yagua y guano, donde tanta hambre habíamos pasado, también habíamos vivido los mejores momentos de nuestra vida; terminaba tal vez una época de absoluta miseria y aislamiento, pero también de un encanto, una expansión, un misterio y una libertad, que ya no íbamos a encontrar en ninguna parte [...]» (55).

L'idealizzazione di quel piccolo potere non dipende tanto dalla coscienza che il tempo è fuggito irrimediabilmente né dalla nostalgia della purezza di un'infanzia ormai irrecuperabile, quanto piuttosto dalla consapevolezza che solo su quelle terre ha potuto esperire la sensazione della libertà, quella primaria esigenza dell'uomo, che non gli sarebbe mai più riuscito di appagare. Holguín, dove subito dopo si trasferisce, alla fine si rivela come il tedio assoluto: è piatta, commerciale, quadrata, assolutamente priva di mistero e di personalità (55-56).

Nel 1960, dopo aver conosciuto casualmente L'Avana – dove era stato portato ad assistere al discorso tenuto da Fidel Castro in commemorazione dell'attacco alla caserma Moncada –, il giovane Reinaldo si innamora della capitale: «Me fascinó la ciudad; una ciudad, por primera vez en mi vida; una ciudad donde nadie se conocía, donde uno podía perderse, donde hasta cierto punto a nadie le importara quién fuera quién. [...] Yo sentí que aquella ciudad era mi ciudad y que de alguna manera tenía que arreglármelas para volver a ella» (75-76).

Ma anche all'Avana arriva casualmente: in quanto diplomato in *contabilidad agrícola*, gli viene assegnata una borsa di studio e viene mandato, insieme con altri diplomati, a seguire dei corsi di pianificazione all'Università. La capitale non si rivelerà migliore di Holguín perché, se è vero che offre l'anonimato e molte più occasioni di esperienze intellettuali (e anche erotiche), è pur vero che è il luogo dove inizia la sua persecuzione.

Tutti i suoi spostamenti, come si è potuto notare, pur se quasi sempre dovuti al caso, sembrano però ubbidire a una logica, quella del perseguimento di uno spazio sempre più vasto, come se l'estensione territoriale fosse proporzionale al miglioramento della propria vita: dal villaggio rurale in cui ha trascorso l'infanzia a Holguín, il capoluogo della provincia di Oriente; e, da qui, alla capitale, L'Avana. Se da una parte, nei vari trasferimenti, la sua situazione sociale ed economica migliora, dall'altra la mancanza di libertà gli fa percepire come limitati tutti questi luoghi.

Anche l'arrivo negli Stati Uniti sarà involontario. Nonostante nelle sue memorie racconti quanto gli sia costato riuscire a partire da Cuba con l'esodo del

Mariel, le cose non andarono esattamente come le descrive. Egli sostiene infatti che, in quanto intellettuale, era stato inserito in una lista di persone che non potevano lasciare Cuba: secondo lo scrittore, il regime temeva che queste, una volta in esilio, avrebbero fatto propaganda contraria al sistema castrista. Così, in *Antes que anochezca*, narra di alcuni sotterfugi utilizzati per essere autorizzato a imbarcarsi alla volta della Florida; tra questi, l'accentuazione della sua omosessualità. Sapendo, infatti, che il regime stava approfittando di quell'esodo per liberarsi di alcune categorie di persone indesiderate – pazzi, delinquenti, omosessuali... –, comincia ad ancheggiare vistosamente davanti ai poliziotti addetti ai lasciapassare, dichiarando di essere un omosessuale passivo (301). Qualcuno, fidandosi totalmente delle memorie di Arenas, in un articolo alquanto mordace riporta che: «Huyó con los marielitos, después de superar un examen de mariconería con buena nota» (Quesada).

E ancora, sempre in *Antes que anochezca*, lo scrittore cubano racconta pure di avere alterato il cognome nel proprio passaporto in modo da non essere trattenuto sull'Isola: «Rápidamente, le pedí una pluma a alguien y, como mi pasaporte había sido hecho a mano y la e de mi Arenas estaba cerrada, la convertí en una i y pasé a ser de pronto Reinaldo Arinas y por ese nombre me buscó el oficial en el libro; jamás me encontró» (303).

Tuttavia, nessuna delle due affermazioni è credibile, anche perché, come si sa, nelle sue memorie fa largo uso dell'iperbole e della fantasia, amplificando e alterando alcuni episodi¹. Per quanto riguarda l'ultima sua affermazione, è molto improbabile che a Cuba fosse conosciuto come scrittore, poiché erano passati tredici lunghi anni da quando aveva pubblicato il suo primo e unico libro, *Celestino antes del alba* (1967) (inoltre, in una edizione abbastanza limitata di sole duemila copie). E nemmeno è credibile che abbia tentato di accentuare la sua tendenza sessuale per essere autorizzato a imbarcarsi dal porto del Mariel perché, stando a un articolo di Ángel Rama, scritto in tempi non sospetti – vale a dire, molto prima delle affermazioni riportate in *Antes que anochezca* –, pare che Arenas sia stato espulso dall'Isola. Rama, racconta che vide e intervistò lo scrittore subito dopo lo sbarco a Key West:

n esa desconcertante y fantástica flotilla, [...] alguien descubrió la presencia de Arenas [...]. Él contó lo ocurrido: Estaba en mi apartamento de La Habana, cuando a las cuatro de la

¹ A questo proposito (come già altrove evidenziato attraverso varie esemplificazioni), l'eccesso di iperboli toglie in parte credibilità agli episodi riportati nelle sue memorie (Cusato 1995: 348-349). Però, c'è pure da considerare che lo scrittore amplifica provocatoriamente alcuni episodi della propria vita perché utilizza la parola – unica arma a sua disposizione – per vendicarsi del sistema che lo ha emarginato (Cusato 1996: 347-358).

mañana llamaron a mi puerta diciéndome: Vístete y lárgate. Yo les dije que no había pedido salir, que prefería quedarme en Cuba, pero ellos me dijeron: No discutas y lárgate para Mariel (332).

Inoltre, c'è da aggiungere che l'articolo di Rama – che lo scrittore cubano conosceva bene, avendolo persino citato in *Antes que anochezca* – (308-309) non fu mai smentito.

Mi preme di sottolineare che quanto finora rilevato non vuole essere un attacco nei confronti di Arenas, che ha pagato un prezzo eccessivamente elevato per sue trasgressioni. Anzi, aggiungo che sono comprensibili l'esagerazione, l'enfaticizzazione e anche una certa manipolazione della realtà nel raccontare la sua vita tormentata. A questo proposito, mi piace ricordare una battuta che Umberto Eco mette in bocca al personaggio di Braggadocio, nel romanzo *Numero zero*: «Ma non teneva conto che chi ha assistito a qualcosa di tremendo, quando poi rievoca, usa delle iperboli. [...] Mettiti nei panni di chi ricorda una delle esperienze più tragiche della sua vita... » (41).

Comunque, per tornare ad Arenas, non è molto importante sapere se abbia lottato per poter andare via da Cuba o se sia stato cacciato. Ciò che conta è che, solo con la sua partenza, ha potuto tentare di raggiungere quella libertà che sul suolo natio ormai gli era preclusa. Gli Stati Uniti, per i motivi già menzionati, gli avrebbero dunque offerto la possibilità di vivere nel Paese dell'utopia, del sogno, della speranza.

Eppure, una volta giunto, rimane insoddisfatto; anzi, non appena conosce un po' più a fondo quella che gli era sembrata la "Terra promessa", si sente addirittura deluso poiché percepisce che gli ideali di libertà e democrazia, di cui gli USA si dicono portabandiera, sono solo una facciata. Il bisogno frustrato di totale emancipazione lo porta, pertanto, a tradurre questi ideali in un vagheggiato mito, non raggiungibile nel regno di questo mondo. Infatti, come lo storico frate domenicano Servando Teresa de Mier – diventato poi protagonista del suo romanzo *El mundo alucinante* (1969) –, solo con la morte riuscirà a placare il suo anelito di pieno arbitrio². Le sue ultime righe, scritte poco prima di suicidarsi, recitano infatti:

debido al estado precario de mi salud [...], pongo fin a mi vida. [...] Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los [*sic*] exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.
Cuba será libre. Yo ya lo soy (Arenas 1992: 343).

² Una similitudine fra le vite dei due intellettuali è molto più accentuata di quanto si possa immaginare (Cusato 2018: 949-960).

Final de un sueño

Uno dei primi racconti che Reinaldo Arenas scrive in esilio è “Final de un cuento” (1983)³, che appare sul primo numero della rivista *Mariel*, da lui stesso fondata a Miami tre anni dopo il memorabile esodo. Ormai lontano da ogni tipo di censura – anzi, vivendo addirittura nel Paese considerato il più democratico al mondo –, può finalmente attaccare in modo esplicito il regime della sua isola, contrapponendolo a quello della nuova terra che lo ospita. Tuttavia, chi da questa contrapposizione si aspetta un'esaltazione degli Stati Uniti rimarrà deluso.

La storia è costruita come un dialogo in cui, però, parla unicamente uno dei due interlocutori: si scoprirà solo alla fine che colui che ha il privilegio narrativo discorre con le ceneri di un amico, morto suicida perché non poteva più vivere lontano da Cuba. Le due figure, che sull'esilio sembrano avere posizioni antitetiche, incarnano il dilemma dell'autore implicito il quale, da una parte, considera che stare lontano dalla propria terra e fare di tutto per sopravvivere sia la linea da perseguire⁴, mentre dall'altra, manifesta la sofferenza di chi vive lontano dalla geografia della propria infanzia e della propria giovinezza.

Attraverso i due personaggi, dunque, lo scrittore cubano coniuga il suo pensiero, che non è così fermo e definito come vuole far credere. I ricordi della sua terra, infatti, sono carichi di odio ma anche di nostalgia, tanto che in alcune descrizioni dell'Avana rasenta il lirismo:

Los jóvenes fluyen por las aceras del Payret y por entre los leones del Prado hasta el Malecón. [...] El calor del oscurecer ha hecho que casi todo el mundo salga a la calle. [...] Un barco entra en el puerto sonando lentamente la sirena. Oyes las olas romperse en el muro. Percibes el olor del mar. Contemplas las aguas lentas y brillantes de la bahía (3).

Il racconto è profondamente pessimista: le condizioni, ma anche e soprattutto le delusioni di chi ha visto infrangersi un sogno, emergono in modo molto toccante. In particolare, attraverso le parole del personaggio che trasporta le ceneri dell'amico, trapela tutta l'afflizione di chi si è reso conto di essere stato

³ Il racconto è poi stato pubblicato successivamente in un volume, che contiene due racconti e tre saggi di Arenas, intitolato *Final de un cuento* (Arenas 1991), e la narrazione in questione si trova alle pp. 63-84. Una terza pubblicazione è quella che si trova alle pp. 147-175 di una raccolta di racconti postuma (Arenas 1995). Le citazioni tratte più avanti dal testo, tuttavia, si riferiscono alla prima pubblicazione (Arenas 1983), dove il racconto ha molti meno errori di stampa.

⁴ Infatti, farà dire al personaggio che parla in prima persona: «Nuestro triunfo está en resistir. Nuestra venganza está en sobrevivir...» (Arenas 1983: 3).

costretto dalla Storia a fuggire dalla patria, per poi vedere frustrata ogni speranza di approdare alla “Terra promessa”. L’America idealizzata, infatti, non ha più il fascino del suo antico sogno; è un Paese del tutto materialista, la cui società è mossa esclusivamente dal denaro. Con esso, infatti, si può tutto, anche riavere indietro il corpo dell’amico suicida, per poterne spargere le ceneri in mare:

No creas que fue fácil recuperarte. Pero nada material es difícil de obtener en un mundo controlado por cerdos castrados e idiotizados, sólo tienes que encontrarle la ranura y echarle la quarter. [...] Y no iba a permitir que te metieran en aquella pared entre gente de apellidos enrevesados y seguramente horrorosa. Una vez más hube de buscar la ranura del cerdo y llenar su vientre (5).

Ed ecco che il potere e l’assolutismo da cui fuggiva si presentano sotto una forma diversa, sicuramente più subdola, ma non meno esecrabile. Ormai alla fine della sua vita, dopo aver ben conosciuto gli Stati Uniti, nelle sue memorie lo scrittore confermerà l’impressione avuta all’inizio dell’esilio: «Mi nuevo mundo [Estados Unidos] no estaba dominado por el poder político, pero sí por ese otro poder también siniestro: el poder del dinero» (Arenas 1992: 332).

E, sempre in quelle sue memorie, percepiremo che nell’inconscio dello scrittore i due Paesi vengono accomunati – sebbene con qualche leggera sfumatura – in un giudizio negativo:

La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar [...] (309).

Si Cuba es el Infierno, Miami es el Purgatorio (314).

In più, per quanto riguarda gli Stati Uniti, c’è l’aggravante che i suoi abitanti sono corrotti dal materialismo; e, aspirando alle cose superficiali, appaiono privi dell’umanità e della semplicità, tipiche invece del carattere cubano. Attraverso il personaggio di “Final de un cuento”, erompe allora la rabbia dello scrittore: «*Don’t touch the car! Don’t touch the car!* ¡Pero yo sí se los tocaré! ¿Me oyes? Y les daré además una patada, y cogeré un palo y les haré pedazos los cristales; y con esta historia haré un cuento (ya lo tengo casi terminado) [...] (314).

Queste ultime parole sicuramente mettono in risalto come il personaggio rifletta l’autore implicito. E si può addirittura notare, come sottolinea Sabrina Costanzo, che i due si fondono in un’unica istanza:

En las páginas conclusivas de la obra, las reflexiones del protagonista –«con esta historia haré un cuento (ya lo tengo casi terminado) para que veas que aún puedo escribir [...]»– permiten

reconocer en este al emisor no solamente de la comunicación intratextual (es decir del acto narrativo), sino también de la extratextual (o sea del acto creativo) (2017: 82).

In conclusione, “Final de un cuento” è la storia di due erranze. E a questo termine, mi riferisco non solo nell’accezione di “viaggio” come movimento nello spazio, ma anche nel suo significato primordiale di «Stato d’errore [...] di confusione della mente o dell’animo» (“Erranza”: s. p.), in quanto i due personaggi (e con essi lo scrittore) resteranno sempre indecisi tra l’odio e la nostalgia per la terra natia. Il biglietto di questi viaggi è stato di sola andata: non ci sarà un ritorno in patria per nessuno. Forse le ceneri sparse in mare approderanno a Cuba, se le correnti del mar dei Sargassi saranno benevole; ma il personaggio narratore e il suo autore non rientreranno mai più nella loro Itaca. Ormai, è diventato un punto d’onore:

Bellos lugares, sin duda, que yo jamás volveré a visitar. ¡Jamás! ¿Me oíste? Ni aunque se caiga el sistema y me supliquen que vuelva para acuñar mi perfil en una medalla, o algo por el estilo; ni aunque de mi regreso dependa que la Isla entera no se hunda; ni aunque desde el avión hasta el paredón de fusilamiento me desenrollen una alfombra por la cual marcialmente habría de marchar para descerrear el tiro de gracia en la nuca del dictador. ¡Jamás! ¿Me oíste? Ni aunque me lo pidan de rodillas (1983: 3).

La speranza iniziale dello scrittore è rimasta frustrata: la “Terra promessa” e la Libertà anelata non sono state trovate perché probabilmente non esistono. Ovvero, esistono ma sono soltanto un mito che, in quanto tale, non può appartenere al regno di questo mondo.

Opere citate

- Arenas, Reinaldo, *Celestino antes del alba*, La Habana, Unión, 1967.
 ———, *El mundo alucinante*, México, Diógenes, 1969.
 ———, “Final de un cuento”, *Mariel*, 1 (1983), 1: 3-5.
 ———, *Final de un cuento*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1991.
 ———, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992.
 ———, *Adiós a mamá. De La Habana al cielo*, prólogo de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Áltera, 1995.
 Costanzo, Sabrina, *La costruzione di un giallo sociale: “Las cuatro estaciones” di Leonardo Padura Fuentes*, Messina, Lippolis, 2008.
 ———, “Desterritorialización, lenguaje y frontera en ‘Final de un cuento’”, *Oltreoceano*, 13 (2017): 77-86.
 Cusato, Domenico Antonio, “El cuento se acabó (a propósito de ‘Final de un cuento’ de Reinaldo Arenas)”, in Rafael Di Prisco e Antonio Scocozza (eds.), *Literatura y política en América Latina*, Actas del congreso internacional (Salerno, 6-8 de mayo de 1993), Caracas, La Casa de Bello, 1995: 341-363.
 ———, “Reinaldo Arenas: la vendetta della parola”, in AISPI, *Scrittori “contro”: modelli in di-*

scussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno di Roma, 15-16 marzo 1995, Roma, Bulzoni, 1996: 347-358.

———, “El padre Mier y Reinaldo Arenas: destinos comunes en espacios y tiempos diferentes”, in Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, I, Madrid, Visor, 2018: 949-960.

Eco, Umberto, *Numero zero*, Milano, Bompiani, 2015.

Laín Corona, Guillermo y Santiago Nogales, Rocío (eds.), *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, I, Madrid, Visor, 2018.

Padura Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Rama, Ángel, “Reinaldo Arenas al ostracismo”, *Eco* (Bogotá), 231 (1981): 332.

Online Sources

“Erranza”, in *Vocabolario Treccani*: <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/erranza/>. (Visitato il 25/5/2020).

Chiesa, Guido, “Il mito americano”, *Rumore*, 2 (1993): 17-18: <http://guidochiesa.net/testi/il-mito-americano-articolo>. (Visitato il 20/4/2020).

Quesada, Antonio J., “El portero de Reinaldo Arenas”, *Papel Literario*, Revista Digital de Literatura y Crítica Literaria, 26-11-2008: http://www.papel-literario.com/index.php?id=1213&tx_ttnews%5Btt_news%5D=8962&cHash=2a06cc34c2c0d12996678ca7b8cfb899. (Visitato il 20/4/2020).

Carta costituzionale americana del 28 luglio 1868: <http://scienzepolitiche.uniroma2.it/files/2017/10/16.-Primi-dieci-emendamenti-alla-Costituzione-federale-USA-1.pdf>. (Visitato il 28/4/2020).

Dichiarazione d'Indipendenza Stati Uniti (1776): <http://www.storiacontemporanea.eu/documenti/dichiarazione-dindipendenza-1776>. (Visitato il 28/4/2020).

DIÁLOGOS EN EL UMBRAL. ESCRITORAS CUBANAS EN EL MUNDO ENTRE CUBANIDAD Y CUBANIA¹

Susanna Regazzoni*

El tema del ensayo se centra en la problemática relación con Cuba de algunas escritoras cubanas que vivieron y viven fuera del país. El deseo de integrar elementos distintos de la realidad cultural de Cuba tanto del exilio como de la Isla, es un tema de debate importante en la discusión de los y las intelectuales y es, además, un motivo que, a partir de finales del siglo pasado, ha caracterizado muchas iniciativas culturales.

Diálogos en el umbral. *Cuban Women Writers in the World*

The paper focuses on the problematic and enriching relationship that some Cuban women writers living outside Cuba have with their motherland. The desire to integrate different elements of the Cuban cultural reality, both from exile and from the Island, has been an important topic of debate among intellectuals, as well as the inspiring motif for many cultural events since the end of the 20th century.

Diálogos en el umbral. *Scrittrici cubane nel mondo*

Il tema del saggio verte sulla relazione problematica con Cuba di alcune scrittrici cubane che hanno vissuto e vivono fuori dal Paese. Il desiderio di integrare diversi elementi della realtà culturale di Cuba, sia dall'esilio che dall'isola, è un importante argomento di dibattito nella discussione degli intellettuali. È anche un motivo che, dalla fine del secolo scorso, ha caratterizzato molte iniziative culturali.

Entre Cubanidad y Cubanía

El Caribe y de manera especial Cuba, han sido desde el principio, lugares de encuentros y confluencias, donde el mestizaje, el sincretismo y la fusión son esenciales y se hallan presentes a partir del así llamado “descubrimiento” por parte del mundo occidental. La Isla representa un mundo caracterizado por la

* Università Ca' Foscari Venezia.

¹ *Diálogos en el umbral* es el título de una obra de Nara Araújo. Es un homenaje a una crítica cubana muerta en 2009 que vivió su actividad de investigadora entre dos mundos. Se desempeñó como profesora titular en la Universidad de La Habana UH y en la Universidad Autónoma Metropolitana UAM.

diversidad y la amalgama étnica, lingüística, religiosa, social, todos factores que comportan también una identidad dispersa, ambigua (Regazzoni 2001).

Como señala Alfonso de Toro «La cultura cubana se presenta y se describe como una cultura de la pluralidad y de los pasajes desde donde se discuten problemas sobre la construcción de identidad y de nación, particularmente en su relación con EEUU y con las diásporas, dentro de una perspectiva sincrónica y diacrónica» (9). Es una reflexión crítica que favorece y amplía una nueva codificación de la cultura cubana en la era de la globalización donde los mitos se multiplican y diversifican.

Desde siempre cubanidad indica el sentido de pertenencia a la Isla que se manifiesta en los que residen en el país; se trata de un sentimiento fuerte que pervive también en los que tienen que abandonar la tierra, condición que acompaña a muchos cubanos a partir del siglo XIX. La cubanidad del residente es una condición histórica que se transforma a través de la experiencia del exilio en la cubanía. Esta nace a partir de la nueva condición que vive quien sufre por el desarraigo, la pérdida de la identidad, la añoranza, la nostalgia hacia una tierra que se convierte en un mito creado por el recuerdo y la distancia de lo perdido y que se nutre de ilusión y deseo.

La identidad híbrida, el conflicto de dos lenguas, el desdoblamiento interior del exiliado (dentro y fuera de la Isla), el mestizaje endémico de la nacionalidad caracterizado por una comunidad de residentes fuera de la Isla que corresponde a más del doce por ciento de la población, de los cuales casi dos millones viven en los Estados Unidos, caracterizan este mundo. Existe una promesa de reconciliación en la visión positiva de una pluralidad de posibilidades de ser cubanos. Se trata de un universo fracturado entre la realidad próxima al exilio y la realidad distante de la Isla para los que viven afuera y una condición de aislamiento dificultosa para los que viven dentro de Cuba, donde frustración y deseo caracterizan su cotidianeidad, además, de un ambiente complejo y fecundo. Cubanidad era condición perteneciente a la territorialidad; hoy en día se ha convertido en profesión de fe. El único regreso, la única realidad es la Cuba a histórica, intemporal que se lleva dentro, patria personal e interior, transformada en el lugar de la utopía. La pluralidad del ser cubano es una promesa y una perspectiva enriquecedora y remite a la condición transnacional e intelectual. Se trata de una condición que ha caracterizado a los escritores cubanos desde el siglo XIX. A partir del poeta americano por excelencia, José María Heredia, cuyo sentimiento de pertenencia a Cuba y la consiguiente nostalgia es una marca que determina su obra, a pesar de su casual nacimiento en Cuba y de gran parte de su existencia pasada en exilio, hasta llegar a los / las intelectuales de la diáspora de los siglos XX y XXI. Dentro de este contexto, resulta de gran interés la especial relación que se establece con la Isla por parte de los y las

escritores / as que escriben en Cuba y fuera de Cuba cuya complejidad cultural resulta imprevisible y, al mismo tiempo, provechosa.

Fernando Ortiz en 1963 declara:

No basta para la cubanidad llenera tener en Cuba la cuna, la nación, la vida y el porte; aun falta tener la conciencia. La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser. [...] Pienso que para nosotros los cubanos nos habría de convenir la distinción de la “cubanidad”, condición genérica del cubano, y la “cubanía”, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor. Toda cultura es creadora, dinámica y social. Así es la de Cuba, aun cuando no se hayan definido bien sus expresiones características (94).

Por esto es inevitable interpretar la noción de cubanía como una idea vital de fluencia constante; no como una realidad sintética ya formada y conocida sino como la experiencia de los muchos elementos humanos que a esta tierra han venido para fundirse en un pueblo y determinar su cultura persiguiendo una perspectiva de felicidad.

Las antepasadas

En especial, deseo empezar mi reflexión con la problemática e imprevisible relación con Cuba de algunas escritoras cubanas que vivieron fuera del país la mayor parte de su existencia. Comenzando con las protagonistas del siglo XIX, Condesa de Merlin (La Habana, 1789 – París, 1852) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Camagüey, 1814 – Madrid, 1873). Ellas a lo largo de sus existencias nunca abandonaron la idea de Cuba como elemento perteneciente a la historia de sus existencias, sin embargo el alejamiento de la Isla transforma este sentimiento en el mito del paraíso perdido de un tiempo feliz correspondiente a la infancia y juventud, a la nostalgia típica de la cubanía que condiciona gran parte de los temas propuestos en sus obras.

Como señala Myrta Yáñez: «La primera mujer que se aventuró a mirar fue la Condesa de Merlin, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, conocida como Condesa de Merlin. Yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer» (30).

Luisa Campuzano, a su vez, escribe: «La Condesa de Merlin residió la mayor parte de su vida lejos de Cuba, y siempre escribió en francés, tuvo la suerte de ver sus obras traducidas e impresas especialmente para los lectoras de su país

natal, que la recompensaron colocándola a la cabeza de todos los cánones y antologías de literatura femenina cubana» (1).

La fama de María de la Mercedes Santa Clara y Montalvo está relacionada con *La Havane / Viaje a la Habana* (1844), texto que participa de la amplia tradición de los libros de viaje, género narrativo importante para las escritoras, que lo adoptan para afirmar su papel de sujetos de la historia, con sus mitologías personales capaces de modificar el tejido social, como por ejemplo Flora Tristán con *Les pérégrinations d'une paria* (1834) y Marquesa de Calderón con *Vida en México* (1843).

Fruto de un viaje hecho después de casi cuarenta años de ausencia, motivado por problemas de herencia y, al mismo tiempo, movido por la nostalgia hacia la tierra natal, *La Havane*, originalmente escrito en francés, está compuesto por treinta y seis cartas dedicadas a diferentes personalidades de la época. Traducido parcialmente al español (diez cartas) con el título de *Viaje a La Habana*, el libro ofrece un cuadro de la colonia española desde la perspectiva de una mujer francesa y cubana a la vez que entrega una obra que expresa todas las contradicciones de su doble identidad y la nostalgia hacia su país natal.

La Havane, durante muchos años fuera del canon de la literatura del país de origen, hoy puede leerse como un texto actual entre memorias, libro de viajes, testimonio, ensayo sociopolítico y narración fantástica, puesto que anticipa la circunstancia común a muchos escritores y escritoras que, a pesar de vivir y escribir fuera de la Isla, sufren el sentimiento de cubanía y de falta de pertenencia que les adscribe a la literatura del país, sin serlo del todo, contribuyendo, al mismo tiempo a fundar el discurso de la identidad latinoamericana al modo en que se definía en el siglo XIX (Regazzoni 2013: 20).

Con respecto a la más conocida Gertrudis Gómez de Avellaneda, en esta escritora se encuentra una actitud similar debida a su insistente voluntad de sentirse cubana, compartir las aspiraciones de su pueblo. Como es notorio, ella se instaló en España a los veintidós años, donde comenzó a publicar bajo el seudónimo de “La Peregrina” y se dio a conocer con la novela, ambientada en Cuba, *Sab*, publicada en 1841, considerada la primera novela antiesclavista (anterior incluso a *Uncle Tom's Cabin, la cabaña del tío Tom*, (1852) de la escritora norteamericana Harriet Beecher Stowe). Gómez de Avellaneda regresó a La Habana después de veintitrés años de ausencia. En una fiesta en el Liceo de La Habana fue proclamada poetisa nacional y durante seis meses dirigió una revista en la capital de la Isla, titulada *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860). Se la considera como una de las precursoras de la novela hispanoamericana, junto a Juana Manso, Mercedes Marín, Rosario Orrego, Júlía Lopes de Almeida, Clorinda Matto de Turner, Juana Manuela Gorriti y Mercedes Cabello de Carbonera, entre otras.

Hoy en día, gracias a una nueva epistemología cultural y a la importancia cada vez mayor de las literaturas transnacionales, estas escritoras adquieren un espacio importante como fundadoras de la narrativa cubana femenina o escrita por mujeres y se les confiere otro *status*, insertándolas en el canon de la literatura cubana, donde triunfa el poder de la imaginación y se consolida la relación entre mito realidad.

Finales de siglo y principio de milenio

A finales del siglo XX y principios del XXI la relación con Cuba de las escritoras residentes o desterradas de la Isla se convierte en una toma de conciencia más completa tematizada en muchos relatos. Como señala Silvana Serafin:

Habrà que esperar a los años 80 para tener un importante corpus narrativo y poético, escrito por las autoras cubanas que viven dentro y fuera de la isla, en el que ya se ha consolidado el concepto de considerar las dos tipologías de producción literaria –la una escrita por las que se quedaron en Cuba y la otra por las que eligieron el destierro– como una sola literatura, gracias también a iniciativas editoriales cada vez más frecuentes, que engloban a los numerosos intérpretes de la realidad cubana, sea la vivida cotidianamente en la isla o la que forma parte del recuerdo doloroso de la desterrada. Es preciso abrir un paréntesis sobre este período histórico para comprender el empeño de esas escritoras, comprometidas en los acontecimientos socio-políticos, incluso cuando parecen quedarse en el umbral, es decir en una situación de espera e indecisión. [...] Con humor y fantasía orientan la escritura hacia una dinámica de clases y género que se relaciona con la estimulante realidad del momento (98).

En efecto, a las escritoras que se quedaron en Cuba se suman por primera vez las cubanas que viven fuera del país, exiliadas, autoexiliadas, emigrantes, hijas de cubanos huidos de la isla, protagonistas de la diáspora –característica de épocas diferentes– hacia: Estados Unidos, España, Francia, Suiza, México, Venezuela y Colombia. Entre las muchas hay que recordar a María Elena Cruz Varela, Mercedes García Tudurí, Lilliam Moro Núñez, Mayra Montero, Ana Rosa Núñez, Mireya Robles, Hilda Perera, Uva de Aragón, Achy Obejas, Carmen Duarte Teresa María Rojas, Minerva Salado, Elena Tamargo, Zoé Valdés y Sonia Rivera-Valdés. Estos son solo algunos nombres de una amplia lista, indicativos de generaciones de escritoras que abandonaron la isla no exclusivamente por motivos políticos. En ellas sobresale la presencia nostálgica por el país natal y su relato, a menudo, se centra en el microcosmos femenino, donde se encierran esperanzas y desilusiones, y en la crítica a La Habana de la revolución.

Cualesquiera que hayan sido las causas que las motivaron, es evidente que la migración (aunque en el caso de Cuba se utilice más bien el término exilio) genera conflictos de identidad, que se reflejan en los distintos géneros

literarios abordados y en la difícil elección de la lengua empleada. Algunas, quizás las más ancianas y marcadas por la tragedia del destierro familiar (Hilda Perera, Mireya Robles) declaran que todos sus temas son estrictamente relacionados con la patria de origen y que siempre llevan sus raíces consigo. Las más jóvenes logran mantener un buen equilibrio emocional en relación al pasado y a los recuerdos de su isla, viviendo su condición de extranjeras como una libre elección y asumiendo la hibridez cultural como un rasgo de su identidad humana y literaria. Para todas la Isla es “referencia familiar” y para las más jóvenes el proceso de asimilación parece casi completo. Como señala Irina Bajini, residir en los Estados Unidos y escribir en español, en cambio, tiene la ventaja de estar en un limbo desde el cual tender puentes culturales, y Miami –ciudad joven con algunas ventajas y muchos defectos– necesita un cultura propia que se haga cada vez más sólida, mientras que algunas señalan que en Nueva York la nacionalidad se reduce mientras que la cultura y la etnia se expanden. Es innegable la erosión que estas autoras radicadas en los Estados Unidos están ocasionando dentro de los lindes cerrados de conceptos como identidad e idioma nacionales (Bajini 321).

El deseo de integrar elementos distintos de la realidad cultural de Cuba tanto del exilio como de la Isla, es un motivo que, a partir de finales del siglo pasado, ha caracterizado algunas iniciativas culturales como *Estatuas de sal* (1996), una antología editada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes que presenta un panorama muy amplio de la narrativa de la región desde el siglo XVIII hasta finales del XX, juntando las autoras cubanas españolas, las cubanas norteamericanas, las residentes en la Isla con las radicadas en otros países. A partir de esta publicación se afirma la idea de que existe muy tempranamente una literatura que es el resultado de lo que se escribe dentro y fuera del país y como afirma Roberto Uría, exiliado en Miami, «solo existe una literatura cubana» (in Strausfeld 9).

El tema vuelve a presentarse en los libros de Vitalina Alonso, *Ellas hablan de la Isla* (2002) y *Un país para narrar* (2015). La crisis epistemológica provocada por la diáspora afectó a todos los sistemas de representación artística, pero no impidió que las narradoras y narradores siguieran retratando a su país de origen en un esfuerzo para no perder su identidad, idealizando paisajes y recuerdos.

A finales del siglo pasado, la crisis económico política provocó estragos y la subsistencia diaria se volvió caótica y el fracaso de las utopías revolucionarias evidente. En las narradoras se convierte en casi una obsesión testimoniar las crisis materiales y espirituales. Entre los distintos temas se encuentra a menudo el de la emigración masiva; se trata de la “narrativa del desencanto” donde los conflictos cotidianos se vuelven espectáculo comerciable de una narrativa pre-diseñada de antemano caracterizada por una retórica de la demolición (Fornet 230).

En todas ellas lo que sobresale es el sentimiento de cubanía que caracteriza mucha de su narrativa. La Isla se vislumbra como presencia-ausencia a veces obsesiva y de vez en cuando fantasmal, al mismo tiempo que asumida como nudo existencial y posible estímulo creativo.

Mylene Fernández Pintado

A partir de finales del siglo pasado hasta la actualidad se produce una confluencia de voces narrativas residentes en Cuba con las de las emigradas, entre las cuales se encuentra a Mylene Fernández Pintado (Pinar del Río, 1963)². La autora mantiene un contacto de integración e intercambio cultural constante con la Isla y, de su familia, es la única que continúa viviendo en Cuba con largas temporadas en Lugano. Uno de los temas que caracteriza su escritura es precisamente la variedad de sentimientos que caracterizan los cubanos en relación con su tierra a partir del fuerte sentido de arraigo y orgullo que marca todo habitante de la Isla hasta la nostalgia que nunca abandona al / la migrante, exiliado, desterrado... En la narrativa de Fernández Pintado se encuentra una reflexión de la historia personal con sus proyecciones fantásticas, insertada en los procesos sociopolíticos nacionales y al mismo tiempo en los acontecimientos internacionales con vistas a juzgar y comparar abandonos, traiciones y pérdidas. Fernández Pintado empieza a escribir tarde, a finales del siglo pasado, su primer relato se titula “Anhedonia. (Historia en dos mujeres)” (1994), texto presentado en la citada antología editada por Mirta Yáñez.

El tema de la migración es recurrente en la obra de esta escritora y es probablemente la voz que desde la Isla (aunque actualmente reside gran parte del año en Suiza) se ha adentrado con más verosimilitud, desde una perspectiva sarcástica, distanciada y, al mismo tiempo, tierna y lúcida, en las peculiares características de la emigración cubana hacia distintas latitudes y, especialmente, en los contextos sociales miamenses, en las nostalgias e idealizaciones que imperan en una buena parte de los que se marchan. Su novela *Otras plegarias atendidas* (2003) tiene como argumento un viaje a Miami por asuntos académicos

² Licenciada en Derecho por la Universidad de La Habana en 1986, se desempeñó como asesora legal en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hasta 2003. Su primer libro es *Anhedonia* (1999); siguen su novela *Otras plegarias atendidas* (2003, traducción italiana, *Altre Preghiere esaudite*, 2004), *Little Woman in blue jeans* (2008), *Infiel y otras historias* (2009), *Vivir sin papeles* (2010), *4 non Blondes* (2013), *La esquina del mundo* (2011, traducción italiana, *L'angolo del mondo*, 2017), *Agua Dura* (2017).

y luego su regreso a La Habana, con una estructura externa de la narración en función del movimiento entre ambas ciudades. El hilo narrativo persigue el análisis ontológico de las secuelas síquicas que ha dejado el hecho migratorio en los cubanos en general, pero en el que, según la autora, le ha tocado la peor parte a los que no pueden regresar. Mediante una voz inquisitiva, acusadora y burlesca, la narradora relata las reacciones síquicas de los emigrados y toma partido, desde su voz omnisciente, por los que se quedan con valor y paciencia.

La esquina del mundo (2011) narra la vida de Marian, profesora habanera de lengua española, que transcurre sus días sin muchas alegrías ni sobresaltos. Hasta que un encargo de trabajo pone en sus manos el primer libro de un joven escritor que tiene quince años menos de ella y con quien empieza una historia de amor fustigada por el deseo de emigrar del muchacho a España y la voluntad de permanecer en su amada Isla de la mujer junto con las razones para cada una de las elecciones. La decisión de partir del joven Daniel hacia España, en busca de nuevos horizontes determina la soledad de Marian quien ha encontrado en él al gran amor y con quien ha soñado construir la familia que no tiene.

El tema de la migración desde distintas perspectivas – los que se van, los que se quedan y los que quieren volver –, es el argumento de fondo de la novela. Los varios parlamentos entre los dos amantes presentan las distintas opciones; de especial interés es el de un personaje, llamado BiDi, amigo de la protagonista, que adelanta la posición autoral. Un fragmento de un diálogo entre él y Marian es un buen ejemplo de lo afirmado:

–Los que están fuera necesitan más de nosotros que nosotros de ellos –me respondió–. Nuestros problemas se resuelven con algunos dólares. Lo que necesitan ellos no cabe en un paquete de correos. –Un día llega la esperada primera visita a Cuba –prosigue como un visionario BiDi–. Están aquí y no son de aquí. La Habana les es más ajena que Jakarta. Y piensan que quieren volver a casa. ¿Pero no era esta su casa? No pertenecen a ningún lugar [...] (107).

Con *La esquina del mundo*, la autora regresa y sintetiza algunos de sus temas recurrentes como la emigración y las relaciones humanas que componen las dos direcciones fundamentales de su obra.

En una entrevista del 2001, a este propósito, Fernández Pintado afirma:

Y cada uno había asumido la emigración de diferente manera. Hay gente que todavía no sabe por qué se fue, otra para la cual lo mejor que le ha pasado ha sido irse, hay para quienes es lo peor que le ha pasado. Hay quienes se irán acostumbrando con el tiempo y quien nunca se acostumbrará. Hay quien iba a estar mal en cualquier parte y bien en cualquier otra. [...] Me interesaba el universo humano del cambio de sitio y cómo se asimila que hasta la semana pasada se estaba en un entorno geográfico tal, con círculo de personas, y de pronto todo se vuelca. Allí tienes lo que aquí te faltaba, allí te falta lo que aquí tenías [...]. Es una relación de amor-odio. De entrega y rechazo (Durán 127).

La emigración es un tema bastante tratado en la narrativa de los últimos tiempos, sin embargo, la escritora se enfrenta con las consecuencias de la partida e incorpora la perspectiva de los personajes a partir de las relaciones humanas. El texto ofrece un catálogo completo de los puntos de vista ante la realidad de la emigración. Sobresale la de los vecinos que viven en edificios como aquel en donde reside Marian, la protagonista, en donde cada uno de sus habitantes ha perdido un referente. Ellos se deleitan en largas siestas mientras los parientes de Miami les envían las remisas para sobrevivir sin preocuparse o viven de glorias pasadas o simplemente salen al malecón en espera de cumplir proyectos de un futuro indeterminado. Asimismo, la historia participa del debate sobre lo que debe ser la literatura, puesto que su protagonista es una profesora de letras que proyecta con su amante la escritura de un libro sobre la imprescindible Habana. Ese tema sirve para cuestionar esa visión apocalíptica de Cuba y de lo que debe ser la literatura cubana, y se vuelve una especie de rescate, de una alternativa a la narrativa de la “demolición o narrativa sucia” donde se niega el poder de la imaginación. Los paseos por La Habana virtual se alternan con la mirada útil a las posibles versiones del libro sobre La Habana real que desde el balcón de Marian, los dos piensan escribir y que resulta ser un canto de amor a la ciudad. Interesante poner de relieve cómo ese tipo de literatura vuelva a sus caracteres originarios y transforma la isla en el anti mito del paraíso terrenal.

En el panorama de la novelística femenina contemporánea la poética particular de Fernández Pintado ofrece una mirada a la realidad social fuera de esquematismos y profundiza en la psicología de sus personajes para describir la manera en que se tejen relaciones de pareja, sociales, familiares, sexuales, de amistad, etcétera. Destaca la ironía que caracteriza la prosa de la novelista, una visión que muchas veces incorporan sus personajes femeninos para sobreponerse a las circunstancias de desventaja en que se encuentran.

Las intelectuales presentadas, a pesar de su diversidad temática, de las distintas épocas en que viven y escriben y peculiar visión del mundo, relatan de esa complicada y multiforme relación con la Isla que de una forma u otra determina sus emociones. Es un sentimiento que se funda en la Cuba de la realidad de la historia que se amplía hasta llegar al país mítico imaginado en la distancia del lugar y del tiempo gracias al recuerdo para todas y todos las / los que tuvieron que alejarse de “paraíso” de los primeros años de sus existencias.

Obras citadas

- Alfonso, Vitalina, *Ellas hablan de la Isla*, La Habana, Unión, 2002.
———, *Un país para narrar*, La Habana, Letras Cubanas, 2015.
Araújo, Nara, *Diálogos en el umbral*, Santiago de Cuba, Oriente, 2003.

- Bajini, Irina, "Vitalina Alonso, *Ellas hablan de la Isla*", *Altre modernità*, 2 (2009): 320-321.
- Beecher Stowe, Harriet, *Uncle Tom's Cabin, la cabaña del tío Tom*, 1852, Barcelona, Lumen, 2014.
- Campuzano, Luisa, "Testis fuit, fidem dedit, iudicavit, la Condesa de Merlin vs el convento de Santa Claren", *Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 34, (2007), III: 39-55.
- Durán, Diony, "Wendy quiere volar. Notas sobre los cuentos de Mylene Fernández Pintado", en Susanna Regazzoni (ed.), *Cuba, una literatura sin fronteras*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001.
- Fernández Pintado, Mylene, "Anhedonia. (Historia en dos mujeres)", 1994, en Mirta Yáñez y Marilyn Bobes (compiladoras), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, 1996: 322-333.
- , *Otras plegarias atendidas*, La Habana, Unión, 2003; trad. italiana, *Altre Preghiere esaudite*, 2004.
- , *Little Woman in blue jeans*, La Habana, Unión, 2008.
- , *Infiel y otras historias*, New York, Campana, 2009.
- , *Vivir sin papeles*, Santiago de Cuba, Oriente, 2010.
- , *4 non Blondes*, Santiago de Cuba, Oriente, 2013.
- , *La esquina del mundo*, La Habana, Unión, 2011; trad. italiana, *L'angolo del mondo*, 2017.
- , *Agua Dura*, La Habana, Unión, 2017.
- Fornet, Ambrosio, *Narrar la nación*, La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Sab*, Salamanca, Anaya, 1970.
- Ortiz, Fernando, "Cubanidad y cubanía", *Islas*, 2 (enero-junio 1964): 91-96.
- Yáñez, Mirta y Bobes, Marilyn (compiladoras), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, 1996.
- Regazzoni, Susanna (ed.), *Cuba, una literatura sin fronteras*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001.
- , (ed.), *Alma cubana. Tranculturación, mestizaje e hibridismo*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- , *Entre dos mundos. La Condesa de Merlin o la retórica de la mediación*, Rosario, Beatriz Viterbo / UNR, 2013.
- Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005.
- Serafin, Silvana, "Escritoras en la Cuba del siglo XX", *Centroamericana*, 18 (2010): 93-109.
- Strausfeld, Michi (ed.), *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Siruela, 2000.
- Toro, Alfonso de, "Presentación", en Susanna Regazzoni (ed.), *Alma cubana. Tranculturación, mestizaje e hibridismo*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006: 9.

MITI IN DISCUSSIONE: IL TRAMONTO DEL SOGNO AMERICANO IN *UNA EXTRAÑA ENTRE LAS PIEDRAS* DI ENA LUCÍA PORTELA

Sabrina Costanzo*

Nel racconto *Una extraña entre las piedras*, la “novísima” scrittrice cubana Ena Lucía Portela affronta temi ricorrenti nella sua produzione letteraria, quali l’omosessualità femminile e l’emarginazione. La scelta di abbandonare l’usuale contesto di riferimento – cubano – in favore di un’ambientazione statunitense fa sì che il testo – a dispetto delle iterate dichiarazioni di disinteresse per la questione politica rese dall’autrice – diventi il punto di partenza di una riflessione sulla condizione dell’immigrato e sulla frustrazione delle aspettative di una vita migliore riposte nella società *yankee*.

Questioning myths: the decline of the American dream in Una extraña entre las piedras by Ena Lucía Portela

In the short story *Una extraña entre las piedras*, the “novísima” Cuban writer Ena Lucía Portela deals with themes that are frequent in her literary production, such as female homosexuality and marginalization. The choice to abandon the usual context of reference – Cuba – in favour of a US setting means that the text – in spite of the iterated declarations of disinterest in the political question made by the author – becomes the starting point of a meditation on the condition of the immigrant and on the frustration of the expectations for a better life in the Yankee society.

Ena Lucía Portela: una *novísima* voce cubana

Coniato da Eduardo Heras (Uxó 188) e reso popolare da Salvador Redonet, con la sua celebre antologia *Los últimos serán los primeros* (1993), il termine *Novísimos* è ormai comunemente utilizzato dalla critica letteraria per fare riferimento a un gruppo di scrittori cubani nati, approssimativamente, tra il 1959 e il 1972 e venuti alla ribalta nazionale negli anni Novanta del secolo scorso. Ancorché eterogenei in quanto a tecniche e a stili adottati, gli artisti riconducibili alla suddetta “promoción” condividono talune caratteristiche; in primo luogo, una predilezione per la narrativa breve che fa sì che, nel panorama letterario isolano di fine secolo, il racconto divenga «la toma de posición de mayor relevancia» (Martín Sevillano

* Università di Catania.

75). Ad accomunare questi scrittori concorre poi la persistenza di un «paradigma testimonial» (Menéndez 217) che, tuttavia, differisce dal *testimonio* canonico: la metonimia testuale in virtù della quale l'esperienza individuale diventava rappresentativa di una vicenda collettiva (216) viene superata a favore dell'individualità del soggetto dell'enunciazione, che percepisce e registra la realtà circostante da una prospettiva del tutto personale. Dal punto di vista semantico è, inoltre, possibile riconoscere dei comuni denominatori in temi quali la sessualità – in particolare, la liberazione sessuale femminile e le sessualità eterodosse (Uxó 189) –, la creazione letteraria e, soprattutto, la marginalità. I protagonisti delle opere dei *Novísimos* sono, infatti, individui che vivono e agiscono ai margini di una società della quale si mettono in rilievo errori e aporie senza, tuttavia, la pretesa di un cambiamento, che si ritiene inattuabile (Rubio Cuevas 553).

Tra le figure più giovani di questo gruppo si situa Ena Lucía Portela. Nata nel 1972, la scrittrice pubblica a soli diciotto anni il suo primo racconto, *Dos almas nadando en una pecera*, che iscrive il tema dell'omosessualità femminile nella letteratura cubana contemporanea (Araújo 56). Insignita di numerosi premi e riconoscimenti, Portela dà vita a un universo narrativo che costituisce, in termini di Luisa Campuzano, «el más nutrido, ambicioso y logrado corpus de esta década [de los Noventa]» (157). Per il presente studio, si prenderà in esame la raccolta *Una extraña entre las piedras* e, in particolare, il racconto eponimo. L'interesse per quest'ultimo testo si deve alla scelta operata dall'autrice di ubicare trama e personaggi su di uno scenario ancora inedito nella sua produzione: gli Stati Uniti. Ciò che si intende mettere in evidenza è come il dislocamento delle figure diegetiche “en la otra orilla” cubana, mentre offre a Portela l'opportunità di approcciare da una prospettiva diversa motivi paradigmatici delle proprie opere, diviene al contempo il punto di partenza di una riflessione più ampia, che si estende a temi ancora inesplorati dalla scrittrice. Come si vedrà, la trama ruota intorno a un personaggio che si rappresenta nella sua qualità di *outsider*, di essere relegato ai margini, il cui (auto)confinamento nella dimensione dell'alterità si deve non soltanto al proprio orientamento sessuale (secondo un *topos* ricorrente nella narrativa della Nostra), ma anche e soprattutto alla propria condizione di immigrato. L'indagine si concentrerà su entrambi questi aspetti, prestando maggiore attenzione al secondo, allo scopo di dimostrare come il racconto, seppure contraddistinto da una vocazione fortemente intimista, si apra sovente a considerazioni di natura politico-sociale che lo rendono inevitabilmente un testo di denuncia destinato a mettere in crisi il mito della terra promessa rappresentato dagli USA e a sancire il tramonto del sogno americano.

Il racconto di una vita da estranea

Una extraña entre las piedras è, come preannuncia il titolo, la storia di un'esistenza da estranea, quella che Djuna, una scrittrice cubana residente a New York, decide di mettere nero su bianco in seguito alla scomparsa della propria amata. L'incidente domestico costato la vita a Nepomorrosa diviene il pretesto e il punto di partenza di un lungo processo rimemorativo che porta la protagonista a ripercorrere il proprio arrivo negli Stati Uniti – avvenuto quarant'anni prima – e la relazione allacciata, immediatamente dopo, con Sombra. Il racconto può intendersi, secondo quanto afferma la stessa protagonista (che ne è, dunque, autrice fittizia), come una «especie de breve memoria que intento hacer pasar por una fábula de amor» (96). I personaggi, i contesti e gli episodi rievocati sono, infatti, per lo più funzionali alla costruzione del profilo di Djuna, la cui identità appare da subito fragile, frammentata, messa in crisi da un senso di invisibilità e di non appartenenza, che la donna sperimenta sia nella sfera privata (nel rapporto con Sombra) sia in quella sociale (nel confronto con il nuovo contesto di riferimento).

Relativamente al primo ambito, deve rilevarsi che Portela realizza un passo avanti nella rappresentazione dell'omosessualità femminile: nel racconto in analisi, l'accento non è posto sull'«eterodossia» di tale orientamento – e pertanto sulla repressione e sulla condanna sociale che esso determina –, ma si lascia spazio a nuove inquietudini, focalizzando l'attenzione sulla dimensione quotidiana e intima della relazione saffica (Valladares-Ruiz 133). Elemento portante della storia riferita dalla protagonista è, infatti, il legame che la unisce a Sombra. Personaggio «de contornos muy definidos» (111), quest'ultima è una donna matura e agiata, dotata di un «extraordinario [...] sentido de la dignidad gay» (94), di una mentalità totalitaria e di atteggiamenti arroganti che ama ostentare nello spazio pubblico della politica, in cui si muove con disinvoltura quale portavoce di un femminismo radicale. E tuttavia, ironicamente, il rapporto che la progressista instaura con Djuna sembra imitare – ottenendo l'effetto di parodizzarlo – lo stereotipo della relazione eterosessuale, nella riproduzione dei ruoli dominante-subalterno tipici della coppia uomo-donna (Valladares-Ruiz 169): Sombra possiede l'autorità conferitale dalla propria agiatezza economica; Djuna, di molti anni più giovane della compagna, esercita dal canto suo il potere della seduzione. Non a caso la protagonista, che pure ama indossare abiti da uomo, sostiene di doversi attenere al suo «papel de mujer» (102) e accetta di essere esibita come un «juguete costoso que Sombra podía darse el lujo de tener» (110). Sombra, che si presenta pressoché da subito come incarnazione dell'*auctoritas*, impone a Djuna «códigos normativos sobre la vivencia lesbica e inmigrante» (Valladares-Ruiz 155) che la ragazza si fa carico di disarticolare. Basti pensare all'atteggiamento che Djuna, seppur

discretamente, mantiene all'interno di quello spazio chiuso – «de las identidades marginadas y de las ciudadanías de segunda clase» (Santos 203) – che può metaforicamente riconoscersi nel Clan Campbell. La protagonista non manifesta alcun interesse per la “Causa” difesa dal gruppo di cui Sombra è *leader*; al contrario, respinge l'approccio dogmatico alla soggettività lesbica nonché la sublimazione della figura femminile fondata su una mera distinzione di genere: «tampoco veía nada especial en ser mujer. Sigo sin verlo. Ser mujer, como ser hombre, animal, vegetal, mineral o extraterrestre, es una fatalidad y no una elección. Se es mujer pese a todo y sin esfuerzo, sin responsabilidad» (115).

Così come Djuna rigetta la realtà pubblica nella quale agisce Sombra, quest'ultima rifiuta di entrare nello spazio privato propostole dalla prima, limitandosi ad apprezzarla «desde afuera» (110). La protagonista, pur tentando di legittimare, agli occhi propri e del lettore, la relazione intrattenuta, non può omettere di confessare come la totale mancanza di empatia che contraddistingue quel rapporto la faccia sentire «tan fuera de lugar, tan descolocada, tan inexistente» (111). Sombra diviene allora un elemento determinante nella riconfigurazione identitaria operata da Djuna, esacerbando la condizione di alterità in cui la protagonista relega sé stessa. L'impossibilità di appagamento del desiderio di comprensione, d'intesa e di possesso che si realizza all'interno della *pareja* fa eco infatti, su di un piano privato, alla frustrazione che Djuna sperimenta, sul piano sociale, nella sua qualità di immigrata.

La frustrazione del sogno americano

Altra grande co-protagonista del racconto in esame è la città di New York nella quale Djuna, poco più che ventenne, arriva dopo aver lasciato Cuba, non per problemi politici o economici bensì «como los pájaros, por razones de clima» (99). La similitudine che l'io narrante stabilisce tra sé e il “pájaro”, mentre rinvia alla semantica della migrazione, allude evidentemente alla sfera dell'omoeotismo; basti ricordare che nell'isola caraibica il lemma è colloquialmente utilizzato per riferirsi a individui – sebbene, generalmente, di sesso maschile – di orientamento omosessuale. L'espatrio, che appare dunque motivato dalla ricerca di una dimora più accogliente, si risolve, tuttavia, in un'esperienza niente affatto corrispondente alle aspettative che la protagonista – «como cualquiera de los otros que un día llegaron a New York en el intento de realizar un sueño» (101) – aveva riposto nella città.

Quella newyorkese si presenta sin da subito, agli occhi della nuova venuta, come una realtà disforica, ostile, incomprensibile. A determinare il senso di alienazione che la giovane percepisce concorrono, naturalmente, i problemi e

i limiti connessi alla sua *conditio* di immigrata: quello linguistico, innanzitutto. Fin dal suo primo approccio al nuovo contesto di riferimento, la protagonista avverte la difficoltà di relazionarsi con un mondo di cui sconosce non soltanto l'idioma, ma anche i codici ideologici e morali che a esso soggiacciono e i meccanismi di interdizione linguistica che ne derivano. Così, al suo atterraggio nella Grande Mela, Djuna non solo ha difficoltà a farsi comprendere dagli agenti della polizia aeroportuale (i quali, dal canto loro, non fanno alcuno sforzo per agevolare la comunicazione), ma si rende involontariamente protagonista di un vero e proprio "caso", quando si riferisce a un tassista nei termini di «negro grande y fuerte» (100): «yo no sabía que debía decirse *Afro-American*, en mi país a los negros se les llama negros y nadie en su sano juicio se pone bravo por eso, pero Sombra me formó un escándalo tremendo y hasta me calificó de racista [...]» (100).

I tentativi che la protagonista compie per colmare le distanze che la separano dalla comunità ospitante vengono sovente rammentati nel testo, in maniera più o meno sintetica e allusiva, ma pur sempre efficace. Si pensi, ad esempio, al momento in cui la giovane realizza l'acquisto del suo primo computer: l'avvenimento – la cui ironia si manifesta già nell'*invocatio* al congegno elettronico posta in inciso: «¡oh, Mac, quién te vio y no te recuerda!» (94-95) – è giudicato, dal soggetto dell'enunciazione, una «señal inequívoca de mi pronta civilización» (95). Sebbene sia evidente la natura sarcastica della chiosa, non può non rilevarsi, nell'aspirazione all'acquisizione di un maggiore grado di civiltà, il senso di subalternità che essa esprime.

Le strategie che Djuna mette in atto per superare tale condizione e integrarsi nel nuovo contesto riconducono, ancora una volta, all'elemento fondamentale nella costruzione identitaria dell'individuo e nella conoscenza che costui possiede del mondo, degli altri e di sé (Grinberg 105): il linguaggio. Rilevanti sono, in proposito, il cenno all'«apresurado "espanglish"» (95) in cui inizia presto a esprimersi, nonché l'iterato ricorso, lungo il racconto (di cui, lo si rammenti, è autrice fittizia), a lemmi mutuati dalla lingua inglese; elementi, questi ultimi, indicativi del desiderio – frequente nell'immigrato – di appropriarsi del nuovo idioma per poter accedere a quel mondo inizialmente proibito (Grinberg 115). La disperata volontà di aderire alla nuova realtà, di appartenervi, di affondarvi le proprie radici è, più avanti, apertamente confessata dalla protagonista la quale, nel rimirare le foto che la ritraggono nei luoghi di cui tenta invano di impadronirsi («nada podía ser más simbólico: yo estaba por el suelo» [106]), afferma:

yo procuraba de alguna manera integrarme al paisaje, al mundo que me rodeaba sin penetrarme y que, según la mayoría, no me había recibido mal. [...] Yo quería adueñarme de la

ciudad, llevarla conmigo. Porque yo llegué a la ciudad sin nada. Quería echar raíces que no parecieran pequeños diablos. Construirme un pasado como se los construía a los transeúntes, inventarme unos ancestros menos apócrifos que los perdidos en la noche triste de América (114).

Questo desiderio di possesso, come quello nutrito nei confronti di Sombra, è tuttavia destinato al fallimento. New York è una città grande, frenetica, per niente incline a quelle manifestazioni di partecipazione e di empatia delle quali la spiccata sensibilità del neoarrivato ha urgenza, per non sentirsi rifiutato (Grinberg 85). L'insospitalità che la metropoli riserva a Djuna si rappresenta nel testo nei reiterati cenni alla rigidità del clima locale («No conocía aún, pobre de mí, los rigores del verano newyorkino y de la nieve», 99), nonché nel riferimento allo sguardo o, piuttosto, alla negazione dello stesso da parte di coloro che la abitano: «En New York es raro que te miren a los ojos, que te miren incluso, creo que sólo algunos hispanos lo hacen y fue así como la Mirada llegó a convertirse para mí en el máspreciado de los bienes» (108).

Per la protagonista, dotata di «ojos grandes, negros e indiscretos» (120) che le impongono l'uso di occhiali scuri per celare i pensieri, tale indifferenza (tale freddezza, per recuperare la metafora climatica ricorrente nel testo) si traduce in una condanna definitiva alla non-appartenenza, all'invisibilità, all'alterità. Ecco, allora, che le sue speranze naufragano, le sue aspettative si sgretolano, mentre il sogno americano svanisce di fronte alla nuova, inattesa, consapevolezza che «También en New York [...] la ansiada, la tremebunda, la mítica, la incomparable Capital del Mundo, allí donde viajar es redundancia [...], se podía ser muy infeliz» (99). La percezione della propria differenza e della propria alienazione è talmente gravosa per Djuna da assumere dimensioni iperboliche, da indurla a ritenere che neppure nelle reazioni emozionali possa esservi similarità e condivisione. Persino l'infelicità – la sua natura, la sua manifestazione – diviene dunque, per un paradosso voluto e significativo, un ulteriore discrimine nella coppia dicotomica io/altri; il personaggio ritiene di soffrire «No con la manera propia de sufrir de los norteamericanos, esa que según Albee, otro *assertive*, pertenece sólo a su tierra, sino con una infelicidad otra, mucho más impersonal, inefable, anónima» (99).

Il processo di spersonalizzazione e la sensazione di anonimato di cui la donna fa esperienza sono evidentemente elementi che giocano un ruolo determinante nella configurazione negativa dello spazio statunitense; e, tuttavia, essi non sono gli unici. New York – e, per metonimia, il territorio nordamericano – si rappresenta sin dalla sua topografia, sin dal ritratto dei suoi luoghi più caratteristici, in un'immagine che rivela al personaggio-narratore-autore la portata dell'inganno di cui è vittima: «Era lógico, pienso, que al entrar en Manhattan

yo mirase en dirección al Empire y a las torres gemelas del World Trade Center con una tristeza exhausta y sorprendida donde ni siquiera cabía el horror» (101). Il cuore pulsante della Grande Mela si propone agli occhi di Djuna in tutto il proprio prosaico sembiante, in un'effigie aliena alla bellezza e alla magnificenza attese. Lo sbigottimento e la repulsione che tale visione innesca crescono a mano a mano che la neoarrivata familiarizza con la realtà "adottiva" e acquisisce consapevolezza dei meccanismi che la governano. Il materialismo e l'interesse economico imperanti vengono, ad esempio, segnalati da Djuna per mezzo del riferimento a un ambito che le è proprio: la letteratura. La donna, che pure ha avuto successo grazie alla pubblicazione di un'opera «inmediata, fácil, [...] con todos los ingredientes que exigía el fin del milenio» (118), non può fare a meno di ridicolizzare un sistema all'interno del quale il valore del testo letterario non dipende dalle sue qualità intrinseche, ma viene stimato sulla base delle potenzialità commerciali che a esso si riconoscono. Così, nel rievocare la storia di Nepomorrosa, Djuna rammenta il progetto del Clan Campbell di farne lo spunto di un romanzo spendibile nel mercato editoriale:

se podía escribir una historia entretenida, pintoresca, un poco lo real maravilloso pasado por agua como ese líquido insulso e indecente que los americanos llaman *coffee*. A pesar de todo, pensábamos, era posible que nuestro *coffee*, con la debida publicidad, llegara a convertirse en un *best seller* y quizás hasta consiguiera interesar a algún productor. A la manera de Isabel Allende, recuerdo que pensé con un escalofrío que todavía no se me pasa (91-92).

Anche le speranze di libertà e di democrazia riposte nel territorio *yankee* appaiono fallaci. Sebbene la protagonista del racconto dichiara espressamente il suo totale disinteresse per la politica, il ritratto della realtà circostante che costei propone implica inevitabilmente dei rimandi, più o meno espliciti, a tale sfera. Naturalmente, un'attenzione particolare è dedicata alla comunità *hispana* e alla strumentalizzazione politica ed economica di cui essa è oggetto. È quanto viene, ironicamente, suggerito attraverso il breve riferimento alla storia di una giovane messicana di nome Nita: «tuvo sus papeles en orden gracias a los servicios de Israel Cohen, uno de los seres más astutos que he conocido, quien se anunciaba para la comunidad hispana con aquello de «si no ganamos, no cobramos; estamos de *su* lado y hablamos *su* idioma». (Con acento alemán o *yiddish*, no sé, pero no importa.)» (101).

E ancora, rammentando la propria partecipazione a una festa tenutasi a Washington, presso la residenza dell'ambasciatore cubano, Djuna – nuovamente sarcastica – così giustifica l'invito ricevuto: «yo no me metía en política y eso había que premiarlo de alguna manera, supongo» (109).

Proprio alla voce dell'ambasciatore è poi, significativamente, affidata la denuncia esplicita della natura illusoria di quei principi di libertà e di democrazia

vantati dalla società statunitense; le limitazioni alle libertà individuali sono segnalate per mezzo dell'elemento metonimico del fumo: il diplomatico infatti, dopo aver offerto alla protagonista dei pregiati sigari cubani, la rassicura sulla possibilità di provarli all'interno dei locali dell'Ambasciata, abbandonandosi alla considerazione che «*allí sí se podía fumar, porque aquel recinto era algo así como el templo de la única democracia verdadera*» (109).

Le macerie

Nella propria rappresentazione della realtà newyorkese – e, più in generale, di quella statunitense – la protagonista del racconto in esame mette dunque in crisi, destrutturandoli, i miti ai quali si è soliti accostare quel territorio: «*la Tierra Prometida, el Imperio de las Posibilidades Innúmeras, la Roma Cuadrada de nuestro tiempo*» (101). Dalle sue parole emerge chiaramente la critica a un sistema i cui meccanismi sociali, culturali e politici contribuiscono in maniera determinante a fare di lei “l'altra”.

D'altro canto, deve anche rilevarsi che lungo il racconto non vi è indugio sulla provenienza di Djuna. Diversamente da quanto suole accadere nei testi legati al tema della migrazione, i riferimenti al suolo patrio – come è stato concordemente segnalato dalla critica – sono pressoché nulli. E, tuttavia, Cuba non è del tutto assente dalla narrazione: benché l'attenzione sia richiamata sulla terra ospite, l'isola sembra aleggiare nel testo, rappresentandovisi in ellissi e per contrasto. La protagonista-narratrice pare infatti fare ricorso a un meccanismo di reticenza analogo a quello che caratterizza il resoconto della sua vita privata.

In quest'ultimo ambito, come si è visto, il *focus* narrativo si concentra sulla figura di Sombra; e tuttavia i fatti rievocati trasferiscono, in maniera implicita, anche un'altra storia, quella che a Djuna riesce complicato di raccontare e che la lega a Nepomorrosa. La frustrazione e il senso di incomunicabilità sperimentati con la prima amante, mentre consentono di delineare la natura – negativa – di tale relazione, al contempo definiscono, per opposizione, il rapporto – positivo – successivamente instaurato.

Anche la raffigurazione del vissuto sociale della protagonista parrebbe rispondere a un'analogha strategia omissiva. L'esperienza dell'immigrazione sembra narrare, al contempo, quella di un esilio il cui peso, seppure sottaciuto, si percepisce non soltanto nell'intima e insormontabile tristezza tipica di chi ha subito quella «frattura» (Said 127), ma anche nell'incapacità di Djuna di aderire alla realtà d'adozione. Si badi tuttavia che, diversamente da quanto si è segnalato per il binomio Sombra-Nepomorrosa, nel caso dell'accostamento implicito tra Stati Uniti e Cuba non si assiste a un'esaltazione per contrasto del termine

eliso; la comparazione produce, piuttosto, l'effetto di equiparare i due contesti, concorrendo dunque a demistificare il primo.

Quanto sin qui detto si sintetizza, efficacemente, nel verso di *Para Ana Veldford* della poetessa cubana Lourdes Casal che dà il titolo al racconto: *Una extraña entre las piedras*. Le pietre a cui si fa riferimento rimandano di certo, in maniera simbolica, al temperamento di Sombra; non a caso la donna – la cui carica negativa è denunciata già dal concetto di tenebre al quale rinvia l'onomastica – viene definita, in ragione dell'insensibilità e dell'indifferenza dimostrate, «impermeable y como de piedra» (112). Ne consegue che il rapporto intimo intrattenuto con la protagonista ingenera in quest'ultima un sentimento di estraneità che si sovrappone e si collega, in una relazione di analogia e di complementarità, a quello che il personaggio sperimenta nella sfera sociale. Anche rispetto a questo ambito, i sassi a cui accenna il titolo assumono un valore metaforico, rinviando alle macerie – architettoniche e morali – tra le quali Djuna muove i propri incerti passi di essere emarginato e fragile. La scelta dell'esilio e l'abbandono di un contesto di grande pauperismo – qual è quello cubano – in favore degli USA non mettono, infatti, il personaggio a riparo dallo spettacolo deprimente dei quartieri degradati e degli edifici fatiscenti ma, come si è visto, vi aggiungono tutta la complessità di una realtà materialista e spersonalizzante che rende la protagonista incapace di un auto-riconoscimento sociale. Se dal punto sentimentale Djuna trova riscatto e conforto nella relazione allacciata con Nepomorrosa, nella vita pubblica la condanna alla condizione di “extraña entre las piedras” appare irreversibile, costringendo la donna a constatare l'inganno che si cela dietro il cosiddetto “sogno americano”. È quanto si evince dalle conclusioni alle quali costei perviene: indecisa, in un primo momento, se collocare sé stessa tra «los escombros de Queens o de La Habana Vieja» (96), la protagonista matura in ultimo la consapevolezza dell'equivalenza delle due opzioni, in quanto «los escombros – como el *land art* y las bolsitas plásticas – se parecen en todas partes» (96).

Opere citate

- Araújo, Nara, “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”, *Cuban Studies*, 32 (2001): 55-73.
- Campuzano, Luisa, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de dios. Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*, Leiden, Almenara, 2016.
- Grinberg, León e Grinberg, Rebeca, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, Milano, Franco-Angeli, 1990.
- Martín Sevillano y Ana Belén, *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*, Madrid, Verbum, 2008.
- Menéndez, Ronaldo, “El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos”, *Encuentro de la cultura cubana*, 18 (2000): 215-222.

- Portela, Ena Lucía, *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- Rubio Cuevas, Iván, “La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos”, in Alemany Bay, Carmen Mataix Azuar, Remedios e Rovira Soler, José Carlos (eds.), *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2001: 546–556.
- Said, Edward W., “Riflessioni sull’esilio”, *Scritture Migranti*, 1 (2007): 127-141.
- Santos, Lidia, “Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 62 (2005): 195-210.
- Uxó, Carlos, “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 7 (2010), 1: 186-198.
- Valladares-Ruiz, Patricia, *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*, Woodbridge, Tamesis, 2012.

GABRIELE MALAGRIDA, MIGRANTE PER LA FEDE. DA COMO ALL'AMAZZONIA AL ROGO DI LISBONA

Maurizio Fabbri*

Nel Portogallo dell'Illuminismo si consuma lo scontro cruento tra Regalismo e Compagnia di Gesù con il sacrificio di Gabriele Malagrida, giovane gesuita lombardo che, missionario in Amazzonia, converte, allestisce collegi e seminari, fa miracoli. Richiamato a Lisbona subirà le peggiori torture giudicato colpevole di tradimento, di eresia e di sedizione per aver cercato di dar vita ad uno Stato autonomo teocratico.

The Tragic Fate of Gabriele Malagrida, God's Migrant. From Como to the Amazon and back to the Lisbon Fire

In Portugal the bloody clash between regalism and the Society of Jesus during the Enlightenment led to the tragic killing of Gabriele Malagrida, a young Lombard Jesuit who was sent as a missionary to the Amazon where he converted the indigenes, set up boarding schools and seminaries and worked miracles. Called back to Lisbon, he suffered atrocious tortures, was declared guilty of treason, heresy, and sedition for having tried to create an autonomous theocratic state and burned at the stake.

Amazzonia, teatro di tensioni

Tra il 6 ed il 27 ottobre dello scorso anno 2019, centottantaquattro vescovi riuniti a Roma in assemblea speciale indetta da papa Francesco, primo pontefice gesuita, hanno preso in esame la situazione in cui versa la regione panamazzonica, territorio vastissimo che tocca in misura diversa undici Paesi, in particolare Argentina, Brasile, Paraguay e Venezuela, ove vivono oltre trenta milioni di abitanti, di cui più di tre sono indigeni. Vero e proprio polmone verde della Terra, l'immensa selva amazzonica è da tempo esposta alle conseguenze nefaste delle azioni predatorie messe in atto da una dissennata politica economica di sfruttamento intensivo di ampi spazi boschivi, indifferente ai danni gravissimi derivanti agli abitanti ed all'ambiente dall'inquinamento dell'atmosfera, della

* Università Alma Mater Studiorum di Bologna.

terra e delle acque, con inevitabili conseguenze disastrose sul clima. Nella relazione finale, accanto a proposte e suggerimenti culturali e socio-economici di sicura importanza, i padri sinodali si sono soffermati in particolare sugli ostacoli che, in ambito ecclesiale, si frappongono ad una efficace e costante azione missionaria e sulle misure che potrebbero favorirla, come il dialogo interreligioso, il coinvolgimento di giovani e famiglie, la valorizzazione del ruolo della donna, la rispettosa attenzione per le religioni indigene e i miti, gli usi, costumi e saperi tradizionali delle culture autoctone (*Sinodo Amazonico*). Il documento sinodale suggerisce l'ipotesi di una possibile apertura ai preti sposati, all'istituzione di un diaconato femminile, a forme rituali sincretiche simili a quelle adottate nelle missioni in Cina. La divulgazione di tali prospettive ha suscitato accalorate polemiche, non ancora sopite, sia nel mondo cattolico, sia tra fautori ed avversari di quelle possibili riforme.

Così, a distanza di quasi tre secoli, l'Amazzonia è tornata di attualità, come già era avvenuto nel secolo XVIII, con la Chiesa schierata a difesa delle genti indigene, contro lo sfruttamento ambientale ed economico ed a salvaguardia dell'opera di evangelizzazione, condotta soprattutto dai padri della Compagnia di Gesù. Le tensioni e gli equivoci prettamente religiosi si riverberarono poi con pesanti conseguenze, in campo politico e culturale quando il Vaticano dovette misurarsi direttamente con Portogallo e Spagna, le due potenze coloniali che si contendevano l'egemonia nell'America meridionale. In quei territori, i missionari dell'Ordine fondato da Ignazio di Loyola si distinguevano per fervore ed attivismo nell'opera di diffusione del Cristianesimo e nella amministrazione delle cosiddette *reducciones*, vaste aree amazzoniche urbanizzate abitate dagli indigeni di prevalente etnia guaraní in cui vigeva un regime che potremmo definire, con qualche enfasi, teocratico-comunistico sotto la guida dei padri ignaziani, dove non esisteva la proprietà privata, il denaro era abolito, il lavoro reso obbligatorio così come l'istruzione¹.

Con l'approvazione di Filippo IV di Spagna, quei padri avevano organizzato persino un corpo armato per consentire agli indigeni di difendersi dalle scorrerie ricorrenti dei *bandeirantes*, armati irregolari dediti alla tratta degli schiavi, e dalle angherie e pretese dei colonizzatori. L'esperienza delle *reducciones*, durata quasi un secolo e mezzo, fu elogiata da molti nel Vecchio Mondo come efficace opera

¹ Lo scienziato naturalista e antropologo spagnolo Félix de Azara ebbe modo di visitare le *reducciones* nel 1781 quando giunse in Paraguay come membro della commissione mista portoghese-spagnola per definire i confini tra quelle colonie. Nel secondo volume dei suoi *Voyages dans l'Amérique méridional* (1809), descrisse in modo particolareggiato l'organizzazione sociale voluta dai gesuiti e la condizione degli indios nelle varie comunità.

di carità e di misericordia, ma attirò nuove e violente critiche sui gesuiti, accusati di praticare riti idolatrici e di aver accumulato enormi ricchezze con il lavoro degli indigeni e la gestione del commercio dei prodotti dell'agricoltura e dell'artigianato².

Quando la precaria intesa tra spagnoli e portoghesi venne meno a causa di questioni territoriali che richiedevano anche il trasferimento sotto la sovranità lusitana di numerose *reducciones* e la perdita delle concessioni avute in precedenza, la contrarietà degli indigeni si tramutò in ostilità armata che si protrasse per più di un decennio. Tra i gesuiti allora presenti nelle missioni del Brasile e del Maranhão vi era anche un lombardo, Gabriele Malagrida. Questi era nato, quarto di undici fratelli, a Menaggio, in provincia di Como, il 18 settembre 1689, da una famiglia benestante di profondi sentimenti religiosi, ben considerata alla corte dei Savoia. Compì i primi studi presso i somaschi di Como, poi passò a studiare teologia a Milano ed a Genova finché, nel 1721, venne ordinato sacerdote e poco dopo vide accolte le sue insistenti richieste di partire missionario per il Brasile, migrante per la fede, pellegrino di Dio. Vi si trattenne fino al 1749, prodigandosi nella diffusione del Vangelo, anche con missioni itineranti attraverso territori immensi e perigliosi. Si distinse nell'istruzione di coloni e nativi, come predicatore e fondatore di collegi e seminari, di ospizi per orfani e per prostitute.

Le tante iniziative gli procacciarono vasta popolarità anche perché veniva ritenuto capace di parlare con gli animali, di prevedere il futuro, di compiere esorcismi e prodigi. Nello stesso anno 1749 i suoi superiori lo inviarono a Lisbona, nel probabile tentativo di sanare i contrasti tra la Compagnia e la Corona e di ottenere garanzie per gli indigeni ed il permesso di aprire nuovi collegi e seminari. Fu ricevuto amabilmente a Corte da Giovanni V e dalla regina madre, che lo vollero come direttore spirituale e confessore. Nominato consigliere straordinario per le colonie americane, Malagrida si imbarcò di nuovo e nel luglio del 1751 fu ancora in Amazzonia ma questa volta il suo soggiorno americano fu breve perché nel frattempo il re era deceduto e la regina madre lo voleva accanto a sé. Così, l'anziano gesuita dovette riprendere il mare e nei primi giorni di febbraio del 1754 raggiunse di nuovo la capitale lusitana³.

² Della vasta pubblicistica favorevole o avversa, citiamo soltanto, a mo' di esempio, l'elogiativo saggio di Ludovico Antonio Muratori, *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay*, del 1743, ed i giudizi negativi espressi da Voltaire e D'Alembert in alcune loro opere (Pedrelli).

³ Per altre notizie si veda il suo più noto biografo, Paul Mury, *Histoire de Gabriele Malagrida de la Compagnie de Jésus*.

Confronto tra pensiero e politica illuministica e pensiero religioso

Ma in Portogallo erano cambiate molte cose. Giovanni V ed il figlio e successore Giuseppe I Emanuele di Braganza, avevano concesso piena fiducia al loro Primo ministro Sebastiano Giuseppe di Carvalho e Melo. Questi, imbevuto delle idee dell'Illuminismo, ammiratore di Voltaire, massone e massimo rappresentante in Portogallo del dispotismo regio aveva intrapreso una politica di rinnovamento e di riforme volte a migliorare l'economia del Paese e dell'impero ed a ridare prestigio alla Corona. Tra i provvedimenti, più importanti, l'istituzione di Compagnie commerciali; il sostegno all'agricoltura per la produzione di cereali, zucchero, tabacco, vino; il potenziamento dell'industria di seta, lana, carta, vetro; la modernizzazione dell'esercito e della flotta mercantile e di quella militare. Profondamente incisive sulla società furono la riforma dell'insegnamento universitario – nel cui ambito potenziò lo studio di matematica, scienze, medicina, fisica, lingue vive – e la creazione di Accademie e scuole che ampliarono l'istruzione popolare sottraendola al monopolio educativo della Compagnia di Gesù. E ancora, laicizzò il Tribunale dell'Inquisizione, abolì la schiavitù anche per gli amerindiani del Brasile e abolì ogni distinzione tra i cosiddetti “cristiani nuovi” e quelli “vecchi”, ponendo così fine alla plurisecolare emarginazione degli ebrei lusitani. In tale vasta opera di rinnovamento dello Stato, il Ministro dovette scontrarsi con l'ostilità tenace degli ambienti aristocratici e conservatori e di parte del clero, rappresentato in particolare dalla Compagnia di Gesù, molto influente a Corte.

Egli, che nel frattempo aveva visto premiata la sua politica con la concessione dei titoli di marchese di Pombal e di conte di Oeiras, affrontò la duplice opposizione con provvedimenti severi che limitavano od impedivano qualsiasi ulteriore tentativo di influire sulle decisioni regie e sull'opinione pubblica. L'alta nobiltà ed i reverendi padri si videro così sbarrate le porte della reggia e l'accesso ad incarichi delicati. Per i gesuiti significò anche il divieto di predicare e confessare. Tuttavia, Malagrida venne accolto con fervide manifestazioni popolari di stima e continuò a predicare, confessare, catechizzare, spostandosi in varie città, fino al primo novembre 1755 quando Lisbona, già tormentata da piogge torrenziali e dalle acque dell'Atlantico che risalendo dalla foce del Tago avevano invaso molti quartieri, fu devastata da uno spaventoso terremoto che la sismologia moderna ha valutato superiore al nono grado della Scala Richter. Le vittime furono centinaia di migliaia e i danni incalcolabili. Mentre le autorità governative, con Pombal alla testa, si prodigavano nell'assistenza ai superstiti e nella ricostruzione, Malagrida partecipava ai soccorsi ma attribuiva il cataclisma non a fenomeni naturali bensì alla volontà divina che aveva inteso così punire gli errori ed i peccati della monarchia nonché la politica di laicizzazione dello Stato e quella di rottura con il papato posta in atto da Pombal.

L'accesa campagna di accuse, i toni millenaristici usati da Malagrida e da altri ignaziani, le processioni ed i riti propiziatori, resero ancora più rigorosi i divieti, le restrizioni e le censure imposte dal Ministro. Malagrida fece circolare anche un suo scritto duramente accusatorio, *Juizo da verdadeira causa do terremoto que padeceu a Corte de Lisboa no primeiro novembro de 1755*, che si apriva con queste parole: «Naô fua natural firmeza, naô faô Cometas, naô faô Estrellas, naô faô vapores, ou exhalações, naô faô Fenomenos, naô faô contingencias, ou causas naturaes, mas faô unicamente os nossos intoleraveis pecados» (4). Ciò indusse Pombal ad avviare una vasta campagna di stampa per confutare le accuse e per rinvigorire l'ostilità popolare contro la Compagnia ed il papato. Fecero molto scalpore in Europa i libelli, forse redatti da lui stesso, o comunque scritti con la sua diretta supervisione⁴, intitolati *Dedução cronológica e analitica, Compendio histórico do estado da Universidade de Coimbra* ed infine *Origem infecta da relaxação moral dos denominados jesuítas*. In essi l'Ordine veniva accusato di essere stato la causa dei peggiori disastri che avevano colpito il Portogallo e di avere impedito l'evoluzione economica e culturale del Paese per cui li si doveva considerare, come ha annotato lo storico Saraiva, «il principale ostacolo al progresso del mondo ed alla felicità dei popoli» (218).

Un altro drammatico avvenimento permise a Pombal di predisporre ancor più drastiche misure per liberarsi in modo definitivo della Compagnia e, nel contempo, vendicarsi del disprezzo dei Grandi del regno per i quali altro non era che un *parvenu*. Il 3 settembre 1758, mentre Giuseppe I ritornava in incognito alla reggia dopo un incontro galante clandestino, venne ferito ad un braccio da un colpo di archibugio. Malagrida fu ritenuto il mandante dell'attentato e con lui furono incolpati e imprigionati alcuni altri confratelli nonché eminenti rappresentanti dell'alta aristocrazia, come i marchesi Távora ed i duchi di Aveiro. La repressione fu immediata e feroce. Nel breve volgere di due giorni, i prigionieri vennero condannati a morte con i loro famigliari dai giudici corrotti di un tribunale speciale, senza possibilità di difesa, e quindi arsi sul rogo dopo torture orrende praticate a tutti gli indiziati senza distinzione di sesso e di età⁵. Il quasi ottuagenario Malagrida dovette attendere ancora tre anni rinchiuso nelle segrete del Forte da Junqueira prima di essere giudicato colpevole di complotto

⁴ È quanto afferma José Eduardo Franco in *Os catecismos antijesuíticos pombalinos. As obras fundadoras do antijesuítismo do Marquês de Pombal* (248).

⁵ Una realistica descrizione di quelle feroci esecuzioni venne resa dal gesuita Francisco Gustá nella sua biografia di Pombal (volume V).

contro la monarchia, ed anche di eresia ed apostasia⁶. E dunque subì anch'egli il supplizio estremo, così come i confratelli Mathos ed Alexandre, il 20 settembre 1761 nella piazza del Rossio, tragica cornice all'ultimo *auto da fé* in Portogallo.

Incurante dello sdegno sollevato ovunque dalla crudeltà delle pene e dall'orrore dei castighi, il Primo Ministro denunciò pure l'operato dei gesuiti residenti nelle colonie americane, a suo dire svolto d'intesa con quelli metropolitani, e ne volle dare notizia al pontefice Benedetto XIV facendogli pervenire alcune relazioni firmate dal re con notizie circostanziate sui presunti misfatti compiuti in particolare nelle *reducciones* da quei missionari, a suo dire, mossi dalla volontà di ingerirsi negli affari di Stato e dalla cupidigia di denaro⁷. Nonostante l'opposizione del Vaticano, Pombal portò a compimento il suo piano di espellere la Compagnia che nel 1759 venne cacciata dai territori metropolitani e coloniali ed i suoi membri dispersi in varie regioni d'Italia. Di lì a qualche anno la stessa sorte toccò ai confratelli di Spagna e di Francia finché, nel 1773, papa Clemente XIV sopprime l'Ordine.

Il duro confronto tra pensiero e politica illuministica e pensiero religioso sembrava così essersi concluso con la vittoria dei fautori delle nuove idee riformatrici. Pombal poteva vantare importanti risultati, come l'aver aumentato l'autorità del sovrano, tolto potere alla nobiltà ed ai ricchi proprietari terrieri, inasprite le leggi seppure a scapito di libertà e giustizia, modernizzato l'insegnamento, espulsa la Compagnia anche dalle *reducciones* e posto fine all'interferenza del papato.

Ma la ferocia e la malvagità mostrata nei processi contro i supposti attentatori e contro la Compagnia non erano state dimenticate. Infatti, alla morte di Giuseppe I, la regina Maria Vittoria di Borbone, ancora profondamente sdegnata, aveva dapprima proibito gli incontri tra il re infermo ed il marchese e poi, destituitolo da ogni potere, lo aveva deferito al Supremo Tribunale di Giustizia che lo condannò alla pena capitale, tramutata per grazia reale in esilio coatto nel borgo natio di Pombal. Vecchio e pieno di acciacchi, gravato da accuse infamanti, vilipeso e rinnegato dagli stessi suoi beneficiati, il mar-

⁶ A sostegno di queste ultime accuse vennero esibiti due trattatelli attribuiti all'inquisito, ma certamente apocrifi e bruciati dopo l'esecuzione, intitolati *Heróica e admirável vida da gloriosa Santa Ana* e *Tractatus de vita et imperio Antichristo*, la cui discesa sulla Terra era prevista intorno agli anni Venti del secolo XX. A giudizio di Elizabeth Hazin il vero autore dovette essere l'ex cappuccino apostata noto come Abate Platel (89).

Dell'Abate Platel viene pure riprodotta la *Relazione della condanna, ed esecuzione del gesuita Gabriele Malagrida indirizzata ad un vescovo di Francia*, pubblicata a Lisbona, Manuel Rodríguez, e a Venezia, Antonio Zatta, nel 1761.

⁷ Su cause ed effetti dell'espulsione si veda il lavoro di José A. Ferrer Benimeli.

chese concluse la sua esistenza l'otto maggio 1782. Nel contempo, venivano smantellate metodicamente le sue riforme e resa giustizia a quanti senza motivo avevano sofferto persecuzioni ed oltraggi. I prigionieri che ancora languivano nelle celle furono liberati (per inciso, dei duecento gesuiti incarcerati ne erano sopravvissuti cinquantanove) vennero richiamati gli esiliati, restituiti onori e beni confiscati, deposti coloro che il nepotismo del dispotico ministro aveva elevato ad importanti cariche civili e militari, ristabiliti i rapporti con Roma. Venne persino ricomposto il calendario annuale dal quale erano stati espunti alcuni santi invisì al marchese.

La caduta in disgrazia di Pombal suscitò accalorate diatribe tanto in Europa quanto in America e generò una variata produzione di opuscoli, libelli, testimonianze, opere letterarie, favorevoli o avverse, che ebbero ampia circolazione.

Antinomia tra innovazione e tradizione

L'antinomia tra innovazione e tradizione, libertà e tirannia permane irrisolta e l'operato dei due principali avversari, esponenti di ideologie nettamente contrapposte, rimane controverso ed ha trovato nei secoli fautori ed oppositori che risentono delle passioni politiche e delle tendenze religiose e civili individuali. Ancora oggi Pombal viene indicato da storici e studiosi liberali come precursore della Rivoluzione francese, riformatore illuminato, benefattore del Paese ove aveva introdotto le nuove idee filosofiche, politiche e scientifiche già da tempo radicate in Europa. Per i moderati, al contrario, rimane lo spietato *estrangeirado*, volteriano, massone, persecutore della Chiesa e offensore della Corona, che aveva governato con il terrore, la tirannia e l'oppressione⁸.

Tuttavia, anche l'operato di Malagrida si presta ad opposte considerazioni. Per molti fu apostolo della Chiesa, santo martire della fede, difensore degli indigeni e protettore dei miseri, mentre da altri venne ritenuto un visionario insensato, eretico, ipocrita, sedizioso, simulatore, autore di falsi miracoli e di ingannevoli profezie.

Una conferma della perdurante incertezza di giudizio è offerta dal saggio *L'affaire Malagrida*, pubblicato nel 1996. Gli autori, Carlo Majorana e Carmelo Spadaro di Passanitello, hanno riletto con attenta cura l'intera questione e ricostruito, con la necessaria documentazione, la temperie culturale portoghese ed

⁸ È utile, a questo proposito, la lettura del documentato saggio di José Eduardo Franco, *Masacres ou martírios do Marquês de Pombal?. Memória e mito*. Un tentativo di interpretazione della vita e dell'opera del Marchese è il lavoro di António Lopes, *Enigma Pombal. Nova documentação. Tentativa de interpretação*.

europea del tempo, soffermandosi sui rapporti tra Ragion di Stato e politica e sull'abile uso del potere giurisdizionale e della letteratura a fini propagandistici. Ma rispetto alla drammatica vicenda di Malagrida ed alle persecuzioni subite dalla Compagnia hanno preferito assumere una posizione di sostanziale equidistanza, delegando al lettore l'onere della scelta e del relativo giudizio, dopo aver preso conoscenza di due opere letterarie, in versione italiana, riprodotte nel saggio, che hanno valore anche di documento storico perché il contesto degli eventi è rispettato nella sua complessità. Si tratta del romanzo *Malagrida e Pombal* di Franz J. Holzwarth e della tragedia *Malagrida* composta da Pierre de Longchamps e qui riportata nei suoi termini essenziali.

L'opera di Holzwarth ha lo scopo dichiarato di «narrare le maligne calunnie e la lunga serie di prepotenze delle quali cadde vittima in Portogallo la Compagnia di Gesù» e di cui «fu vittima per opera del Ministro, il padre Gabriele Malagrida, uomo di santa vita» (19). L'intera esistenza del gesuita italiano viene ricostruita con dovizia di particolari e di citazioni, ponendo particolare attenzione all'opera missionaria e di divulgazione culturale svolta in Amazzonia ed all'incessante predicazione del Vangelo in Portogallo, fino all'entrata in collisione con l'ideologia e la politica del Marchese di Pombal che portò all'espulsione della Compagnia ed alla morte sul rogo del gesuita.

La tragedia in versi attribuita a Pierre de Longchamps e dedicata a Pombal, si propone di mettere in guardia spettatori e lettori dalle perfidie e dai raggiri della Compagnia e segnatamente da quelli escogitati da quel «mostro d'iniquità» (177) che è Malagrida, rappresentato mentre sta complottando per assassinare il sovrano, con l'aiuto della marchesa Eleonora di Távora, sua amante, nonché del duca d'Aveiro che aspira ad usurpare il trono. La delazione di un pentito fa scoprire la congiura e tutti i sospettati vengono arrestati e condannati alla pena capitale, con Malagrida che cerca di salvarsi tirando in ballo il Generale della Compagnia, padre Lorenzo Ricci, accusandolo di essere l'ispiratore e il regista della cospirazione.

Nel libro curato da Majorana e Spadaro, tanto l'autore della tragedia quanto l'anno della pubblicazione vengono indicati (243). Ma permangono incertezze sull'autore effettivo dell'opera. Infatti, nel titolo si dice tradotta dal portoghese e, se così fosse, Longchamps sarebbe soltanto il traduttore. Come attestano le undici edizioni e la traduzione in varie lingue, essa divenne uno strumento di propaganda di grande efficacia e di larga diffusione, in grado di mostrare a portoghesi ed europei le «virtù d'un gran Ministro» (126) e le nefandezze di un gesuita e del suo Ordine.

La versione in italiano, tratta dal francese, di cui forse si sono avvalsi Majorana e Spadaro, venne edita a Padova nel 1805.

Il lettore ha a disposizione, dunque, gli strumenti per formarsi un'opinione personale come auspicato dai curatori per i quali, «dopo aver appreso i fatti attra-

verso racconti coevi all'episodio storico contrastanti tra loro, il lettore ne corrobora la nozione inquadrandola e poi vi si addentri contrapponendo alla tesi l'antitesi e infine confronti l'opinione che nel frattempo si è fatta prendendo conoscenza diretta dei documenti d'epoca» (Majorana e Spadaro di Passanitello 9).

Conclusioni

Per concludere, e per tornare ai giorni nostri, l'auspicio è che possano avere termine le traversie ed i contrasti plurisecolari che hanno travagliato l'Amazzonia e le sue genti, con la speranza e l'augurio che quella terra, cuore biologico ma vulnerabile del mondo, possa finalmente offrire dignità e sicurezza di vita agli abitanti, consentendo di assicurare il controllo sistematico dell'ecosistema al fine di far fronte ai cambiamenti climatici che minacciano un impatto disastroso sull'intero pianeta.

Occorre salvaguardare il mitico polmone della regione amazzonica, mondo e cuore di bellezza, capace di assicurare benessere e vita alla Terra che, ahinoi, comincia ormai ad essere intaccato dall'avidità, dall'ignoranza e dall'ottusità di governanti meschini. È in questa direzione che quanti hanno perorato nel tempo le ragioni etiche del mito Amazzonia dovrebbero rivolgere la loro attenzione per difenderne la storica integrità. Malagrida penetrò nelle sue viscere non per deturparne l'immensa verde bellezza, o per contaminare il morbido polmone dal vitale respiro, ma per migliorare le sorti dei nativi, per arricchire la loro vita e la loro cultura, per offrire loro i semi di un fausto sincretismo.

Opere citate

- Azara, Félix de, *Voyages dans l'Amérique méridionale*, Paris, Dentu, 1809.
- Ferrer Benimeli, José A., "La expulsión de los jesuitas de las reducciones del Paraguay y de las misiones del Amazonas. Paralelismo y consecuencias humanas", in Manfred Tietz (ed.), *Los jesuitas españoles expulsos*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001: 205-322.
- Franco, José Eduardo, "Os catecismos antijesuíticos pombalinos. As obras fundadoras do anti-jesuitismo do Marquês de Pombal", *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, 7/8 (2005): 247-268.
- , "Massacres ou martírios do Marquês de Pombal?", *Memória e mito, Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, 15 (2009): 283-301.
- Gustá, Francisco, *Vita di Sebastiano Giuseppe di Carvalho e Melo Marchese di Pombal e Conte di Oeyras, Segretario di Stato e Primo Ministro del Re di Portogallo D. Giuseppe I*, Firenze, s. e., 1781.
- Hazin, Elizabeth, "Gabriel Malagrida. Importancia de seu resgate para a memória brasileira", *Diálogos Latinoamericanos*, 5 (2002): 84-98.
- Holzwarth, Franz J., *Malagrida e Pombal. Racconto storico degli anni 1750-1761*, Como, Tipografia dell'Ordine di Cavaliere e Bazzi, 1880.

- Longchamps, Pierre de, *Malagrida, tragédie en trois actes et en vers, traduit de portugais par l'abbé Pierre de Longchamps*, Lisbonne, Imprimerie de l'Inquisition, 1763.
- Lopes, António, *Enigma Pombal. Nova documentação. Tentativa de interpretação*, Lisboa, Roma, 2002.
- Majorana, Carlo e Spadaro di Passanitello, Carmelo, *L'affaire Malagrida. L'incriminazione, il processo e la condanna del gesuita Malagrida (1758-1761)*, Acireale, Bonanno, 1996.
- Malagrida, Gabriele, *Juizo da verdadeira causa do terremoto que padeceo a Corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755*, Lisboa, Manoel Soares, 1756.
- Muratori, Ludovico Antonio, *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay*, Venezia, G.B. Pasquali, 1743-1749.
- Mury, Paul, *Histoire de Gabriele Malagrida de la Compagnie de Jésus*, Paris, Charles Douniol, 1865.
- Pedrelli, Gioachino, *Nuove considerazioni filosofiche e critiche sulla Compagnia di Gesù e sulle cagioni e conseguenze della sua distruzione*, Bologna, bei Tipi dell'Aquila, 1834.
- Pombal, *Dedução cronológica e analítica no tempo da invasão dos denominados jesuitas e dos estragos feitos nas sciencias e nos professores e directores*, Lisboa, Regia Officina Typográfica, 1768.
- , *Compendio histórico do estado da Universidade de Coimbra*, Lisboa, Regia Officina Typográfica, 1771.
- , *Origem infecta da relaxação moral dos denominados jesuitas*, Lisboa, Regia Officina Typográfica, 1779.
- Saraiva, José Hermano, *Storia del Portogallo*, Milano, Mondadori, 2004.

Online Source

Sinodo Amazonico. Il documento finale: Chiesa alleata dell'Amazzonia:

<https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2019-10/sintesi-documento-sinodo-chiesa-alleata-amazzonia.html>. (Visitato il 10/5/2020).

SOSTENER UN MITO. MALABARES EN EL FIN DEL MUNDO

Adriana Mancini*

Un analista político comentó que la Argentina se esfuerza para sostener el mito argentino. Oportuna afirmación para reflexionar sobre un tema cuyas respuestas son tentativas. Un marco histórico y las aristas de ficción auxilian para desbrozar la relación entre Mito / Historia / Ficción aunque las nociones se retroalimentan hasta desdibujar sus límites.

Supporting a Myth. Juggling the End of the World

A political analyst commented that Argentina strives to support the Argentine myth: a timely statement to reflect on a topic whose answers are tentative. The allusions to fiction within an historical framework help to clear the relationship between Myth / History / Fiction although the notions are stretched until their limits are blurred.

Sostenere un mito. Destreggiarsi tra la fine del mondo

Un analista político ha affermato che l'Argentina si sforza di sostenere il mito argentino. Tale dichiarazione è un punto di partenza per riflettere su un argomento le cui risposte sono provvisorie. Il contesto storico e gli spunti della finzione aiutano a chiarire la relazione tra Mito / Storia / Fiction, sebbene le nozioni siano rimandate fino a offuscarne i limiti.

Premisas

Diálogo en una playa del Mar argentino a mediados de la década del cincuenta:

-Niña: “Nonno, mirá el mar trae almejas¹”.

-Nonno: “Grazia di Dio. Il mare porta da solo il cibo!” (Mancini s.p.)

Retórica de la ficción:

Metáfora: “Los argentinos descienden de los barcos”².

Hipérbole: “Hacerse la América”³.

* Universidad de Buenos Aires.

¹ «Almeja: molusco acéfalo de carne comestible», en Ramón García-Pelayo y Gross.

² “Lugar común” en el registro rioplatense del español.

³ “Lugar común” en el registro rioplatense del español.

Mito:

“La Argentina se esfuerza por sostener el mito de los argentinos” (Zuleta⁴ s/p.).

“Hacerse la América”

Es un hecho incuestionable que en la configuración de la Nación Argentina en las últimas décadas del Siglo Diecinueve y las primeras del Siglo Veinte, la incidencia de la inmigración tuvo una importancia crucial. En su mayoría los inmigrantes fueron italianos y españoles, pero también llegaron franceses, ingleses, croatas, sirio-libaneses entre otros. En Europa, la sospecha de una guerra en el horizonte o, decididamente, la posguerra, las crisis de las economías, la falta de empleo o las condiciones desfavorables de trabajo junto a las posibilidades de viajar con pasajes acomodados y subsidiados fueron algunos de los elementos que incitaron, principalmente, a los jóvenes, a abandonar sus aldeas natales con la esperanza de “Hacerse la América”.

Una imagen desgarradora que como un *ritornello* surge en mí al pensar la emigración europea a América es la que se representa en *Kaos* (1984), el film basado en los relatos de Luigi Pirandello, dirigido por los hermanos Taviani. Una larga hilera de campesinos con sus atados al hombro salen a pie de sus aldeas, para llegar a alguna ciudad vecina para acceder, a su vez, a ciudades portuarias y tomar un vapor rumbo a lo desconocido. Si bien, entonces, criollos e inmigrantes comenzaban a definir el perfil de la Argentina moderna y «los recién llegados depositaban en el Plata una dilatada esperanza de igualdad» (Botana 472), las características –fundamentalmente el nivel social y cultural– de los inmigrantes que recibe la Argentina en el Siglo XIX, desilusionó a los políticos intelectuales que habían alentado la inmigración. Entre ellos, a Juan Bautista Alberdi (1810-1884) quien se escudaba en una consigna firme en el Siglo Diecinueve –“gobernar es poblar”– para un país sumido en la tensión entre “civilización y barbarie”. Como ejemplo, una cita de Alberdi tomada de su libro *Peregrinación de Luz del Día. Viajes o aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo* de 1871,

Aquí he oído ..., que gobernar es poblar. El axioma puede ser verdadero en el sentido que poblar es desenvolver, y enriquecer un país naciente; poblar es educar y civilizar un país nuevo, cuando se lo puebla con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre, cuando se le puebla con las inmigraciones de la Europa, atrasada y corrompida (Botana 473),

⁴ Ignacio Zuleta, politólogo argentino.

da cuenta de un proyecto político de despreciable prejuicio que, a su tiempo, los hijos de los inmigrantes –ya los educados, ya los analfabetos– supieron desmentir al configurar una sólida clase media profesional en un país latinoamericano complejo al extremo del mundo.

Siglo Veinte: los hechos

En Argentina, en 1916, en elecciones claras y con un fuerte apoyo popular, asume al gobierno Hipólito Yrigoyen, un miembro de la Unión cívica radical (UCR), un partido opuesto a partidos de tendencia conservadora y elitista que habían gobernado hasta ese entonces. Este hecho se consideró un final feliz para «el proceso de modernización emprendido por la sociedad argentina desde mediados del Siglo XIX» (Romero 16). Desde 1880 hasta después del centenario de la Revolución de mayo de 1810, con la que comenzó la independencia de España, el país apoyado en firmes relaciones y fluidas inversiones de Gran Bretaña, tuvo un desarrollo exponencial en el área agrícola-ganadera, motivo por el cual se necesitó mano de obra para las cosechas. Aumentó el número de arrendatarios y chacareros, muchos de ellos extranjeros que apostaban a un bienestar futuro. Fundamentalmente, aspiraban a tener una casa propia y buena educación para sus hijos a sabiendas de que un título universitario les aseguraba un ascenso social inmediato. La educación fue siempre gratuita en Argentina y las universidades existentes en la época se destacaban por su excelencia. Muchos inmigrantes lograron este objetivo. Sus hijos fueron los que colmaron las universidades argentinas y formaron una sólida clase media que se destacó por décadas. El país brindaba oportunidades y la sociedad era lo suficientemente abierta como para que el ascenso social sucediera. Así, afirma Romero, fue posible «plasmear una imagen mítica de hondo arraigo y larga perduración, y construir las amplias clases sociales medias, urbanas y rurales que caracterizaron de forma definitiva nuestra sociedad» (29).

Sin embargo, no faltaron tensiones sociales ni manifestaciones violentas y atentados en los primeros años de la primera década del Siglo Veinte, que fueron acompañados por persecuciones y represión. Una buena parte de la sociedad, en particular el grupo elitista gobernante antes del triunfo de Yrigoyen, atribuía los conflictos a la heterogeneidad social y veía con desagrado la hibridación de sus tradiciones. Si bien muchos extranjeros retornaron a sus respectivos países por falta de adaptación o por pérdidas económicas, las estadísticas señalan que fueron muchos los que permanecieron en el país sobrellevando las

dificultades, e incluso, comprometiéndose con las luchas por los derechos y el bienestar de los trabajadores⁵.

La bibliografía sobre la inmigración en la Argentina es extensa y se ofrece tanto desde una perspectiva histórica como literaria o fílmica. Versiones autobiográficas o ficcionales aportan desde otro punto de vista un material que enriquece por otorgar desde la singularidad de los personajes un sentido amplio y multifacético a la experiencia de la emigración y / o inmigración. En este sentido, me interesa tomar una novela y dos situaciones individuales que dan densidad a la experiencia vital en un país ajeno. Una triangulación Realidad / Ficción / Mito que, tal como ilustran las premisas que enmarcan el eje de la reflexión sobre la inmigración en Argentina.

Luz de las crueles provincias

Desde la ficción, la propuesta es una novela de Héctor Tizón, un escritor argentino oriundo de Jujuy, provincia limítrofe con Bolivia y Chile al norte. Plena Puna argentina. El título de la novela es *Luz de las crueles provincias* y su argumento –en trazos gruesos– se desarrolla a partir de la trayectoria de una joven pareja italiana que llega a Buenos Aires. Él tiene estudios y está formado como técnico ingeniero, ella es analfabeta y sumisa y resignada. Su estadía en la ciudad es breve y desalentadora. Él no encuentra trabajo y la maltrata, ella a escondidas vive de la conmiseración de sus vecinos inmigrantes que se solidarizan. Surge la opción de viajar al norte de Argentina y si bien no hay datos precisos de espacio en la novela, por la descripción del paisaje se reconoce la provincia Jujuy. Así, entonces, la pareja se instala en una gran hacienda del altiplano cuyo dueño, un hombre mayor viudo, los recibe y al morir deja todos sus bienes al hijo de los jóvenes inmigrantes. Tres situaciones presentes en el relato dan cuenta de tres de las aristas de los avatares de los inmigrantes en Argentina.

El comienzo de la novela es desgarrador, presenta –sin anestesia– el mandato paterno a un joven, inmediatamente después de su boda. La orden es la de dejar él y su joven esposa Italia, *il paese*, la casa. La escena narrada en tercera persona se describe así:

Al día siguiente (de la boda), muy temprano, el padre lo mandó a llamar. Cuando él bajó de su cuarto lo vio (al padre) observando las cenizas del fogón. No hacía frío ni calor. Todos sabemos lo que es este pueblo –dijo el padre cuando sintió que Giovanni estaba de pie cerca suyo. No tenemos nada que comer. Nos consumimos. El no dijo nada. Esta casa no da para

⁵ Sobre este particular puede consultarse: Sarlo Beatriz, Capítulo I.

vos y estoy demasiado viejo para ser yo quien se vaya ...y no voy a morirme pronto. Él quiso decir algo, intentó decir que iba a llamar a su mujer que estaba arriba. –No, dijo el padre, ella no dirá nada ni servirá que opine. Las mujeres opinan sólo cuando viejas, y demasiado.... Deben irse Giovanni, cuánto antes [...] esta tierra es tan pobre que ni siquiera Dios puede hacer algo con ella [...]. El vapor sale a fin de mes y el cura lo ha arreglado todo (15). (Puntos suspensivos liberados de corchetes, en el original).

De la cita surge, no solo la presión familiar sobre los hijos de europeos a emigrar sin planes, sin elección de cuándo o hacia dónde sino, además, el lugar mudo y opaco que ocupa la joven esposa a quien ni siquiera se la considera en las decisiones por las que estaría involucrada toda su vida. Sin embargo, en el transcurrir de la narración se demuestra que es ella, la joven mujer, quien logra plenitud vital en un entorno dominado por la intensidad del paisaje de la Puna argentina. Allí tiene su hijo, allí queda viuda joven y después de un buen tiempo se casa con el dueño de la hacienda quien le ofrece seguridad a ella y respaldo para el futuro de su hijo. Hay un párrafo en la novela que deja en claro la entrega de esta mujer a la tierra que la contiene desde casi su adolescencia hasta su muerte:

La tierra salvaje, cálida y agreste y agobiante de ese país. Continuó avanzando hacia la ruda vastedad de los campos sin cultivar [...]. De pronto sintió, pero con el corazón transido por la desolación, que la última luz clara y desnuda se despertaba en ella, o también, que las sombras se abatían sobre ella envueltas en el sortilegio del tiempo. Y sintió por primera vez que era tal como lo había imaginado en su infancia y [...] que ella se encontraba ante todo y sin sorprenderse, como quien visita por primera vez la tierra de sus padres [...] (97).

Y un poco más avanzada la novela leemos: «¿Qué es lo que estás pensando? Preguntó él. Nada. No pienso en nada. Me gustaría ya ser simplemente de aquí. Contestó la joven mujer» (102). No descuida esta novela de Tizón la inestabilidad identitaria que pueden padecer los hijos de los inmigrantes. El hijo de la joven pareja, amparado por su tutor cumplió el sueño de los padres; ser un profesional universitario; *M' hijo el doctor*⁶. Sin embargo, su vida deviene confusa, y en algún momento de profundo sentir, confiesa: «Hace mucho tiempo que no soy yo, que ni siquiera sé quién soy» (164).

Lo importante no son las experiencias sino lo que uno hace con ellas

En 1970, Jorge Luis Borges afirmó en un reportaje que «Lo importante no son las experiencias sino lo que uno hace con ellas» (s.p.). Creo oportuna la idea

⁶ *M' hijo el doctor*. Obra teatral del escritor uruguayo Florencio Sánchez, publicada en 1903.

en relación a la experiencia de dos extranjeros en Argentina. Una corresponde a Vanni Blengino quien después de residir un tiempo en la Argentina regresa a Italia y en 1981 en Roma escribe un reportaje que se hace a sí mismo y lo publica como epílogo en su famoso libro *Más allá del océano* en 1987.

En su autoreportaje, Blengino comienza por recordar los motivos del viaje de su familia a Argentina. Después de la guerra, su padre había realizado un mal negocio y la situación económica era insostenible. Tenían un tío que había hecho en Argentina una buena fortuna y hacia la Argentina se dirigieron. El destrato en el consulado, los sufrimientos del viaje, la ciudad apabullante, los distintos trabajos, las dificultades con la lengua, las posibilidades de estudiar, su trabajo como periodista en un diario de la comunidad; el reconocimiento de un “otro” que, aunque fuera italiano, en su propio país ni siquiera hubiera intentado conocer; la aceptación y el rechazo, el reconocimiento de los diversos dialectos que en Argentina convivían son los temas que trata Blengino, entre los que resalto por ejemplo: la alegría en las reuniones entre inmigrantes y argentinos. Reuniones «bullangueras» (146), describe el autor, alegres, bulluciosas, que se acompañaban con abundantes comidas regionales de ambos lados. La relación entre los viejos inmigrantes resentidos con los nuevos, los recién llegados, a quienes acusaban de arrogantes, y pretenciosos porque –según el autor– eran más cultos y tenían una actitud menos pasiva comparada a la que habían sostenido las generaciones anteriores.

Otra instancia que Blengino observa, y que coincide de cierta manera con la experiencia ficcional del personaje de la novela de Tizón, es el paisaje. Si en la novela, al personaje femenino de la pareja inmigrante lo conmueve la intensidad de la Puna, en este caso, al inmigrante real lo impresiona la inmensidad de la Pampa, la inmensidad y la intensidad de la Patagonia y tanto es así, que llegó a sentir –según confiesa Blengino– «la sensación literaria si se quiere de vivir en una etapa prehistórica [...] con un futuro como una hoja en blanco sobre la cual se podrían trazar varios proyectos [...]. Y para muchos europeos apreciar ese paisaje significa la ruptura con ciertos mecanismos contemplativos de la percepción para sustituirlos por otra percepción que definiría como corporal» (153).

La nostalgia, es otro punto que Blengino resalta. Pero una nostalgia que se experimenta en las dos direcciones, en los que se quedaban en Argentina, la nostalgia por su país natal y en los que regresaban a Italia, la nostalgia por el país que habían dejado y del que no tenían mal recuerdo. La observación de Blengino sobre el multiculturalismo porteño, se manifestaría en una habitual carta de restaurant, que daría cuenta del sincretismo cultural a través de las múltiples tradiciones en las comidas y que valora cuando regresa a Torino, en 1964, porque constata que paradójicamente en su ciudad natal,

los italianos meridionales conformaban casi un *ghetto*, situación que nunca había experimentado en la Argentina. Es más, impacta en sobremanera una observación de Blengino sobre los apellidos de las listas de desaparecidos durante la última dictadura militar sobre las que le llama su atención que esos apellidos indiquen descendencias pertenecientes a todas las nacionalidades de inmigrantes de los años Cincuenta. Este hecho lo conmueve y lo conduce a la siguiente afirmación: «una demostración muy válida de cuánto se podía dar y cuánto merecía recibir ese país» (155).

La otra experiencia de un extranjero en Argentina, se reduce a un simple comentario que permite reflexionar acerca de la Europa del Siglo XXI. Un joven arquitecto alemán –NW– viajó a Buenos Aires para hacer una pasantía profesional en una firma europea de arquitectura. Allí conoció a una joven arquitecta argentina y se unió a ella, hoy tienen dos hijos. Cuando N.W. viajó a Alemania para presentar su pareja a sus amigos, éstos le preguntaron porqué, más allá de haberse enamorado, había decidido instalarse en Argentina, porqué no instalarse en su país de origen. Su respuesta fue esclarecedora y precisa: Dijo: «Porque Argentina es un país donde se puede fracasar» (Mancini s.p.). El mito de la Argentina con potencial de trabajo y bienestar se desplaza y, paradójicamente, transforma una expectativa de origen peyorativo como es el fracaso en una expectativa positiva. Se puede pensar entonces que, así como los inmigrantes de los Siglos Diecinueve y Veinte arrastraban hacia América sus ilusiones dejando en la otra orilla del océano sus pesares en el Siglo Veintiuno, podría suponerse que el desarrollo europeo no deja fisuras para quienes no alcanzan los parámetros que el sistema fija; deja así a los que dudan, o a los que buscan el futuro tomando atajos, desprotegidos.

Epílogo

Hemos escuchado los argentinos, en reiteradas oportunidades, particularmente en la época postcrisis de 2001-2002, que «estamos condenados al éxito» (Duhalde⁷ s/p). Sin embargo, desde siempre, las situaciones –tanto económicas como políticas y sociales– fueron y son, en un país signado por la paradoja, asfixiantes y se repiten sistemáticamente; casi, diría, mensurables: cada diez años aproximadamente. Hubo guerras intestinas, guerras con países limítrofes en el Siglo Diecinueve, y en el Siglo Veinte conmocionó la guerra del Atlántico

⁷ Eduardo Duhalde fue presidente de Argentina durante un período muy breve (2 de enero 2002 - 25 de mayo 2003).

Sur contra el Imperio Británico donde fueron enviados miles de jóvenes sin preparación sin pertrechos ni víveres ni vestimenta adecuada para el lugar y las circunstancias. Un cadalso. Desde 1930 en adelante hubo cruentas revoluciones militares que, con anuencia civil, interfirieron procesos democráticos o gobiernos elegidos democráticamente. Las dos últimas se caracterizaron por un autoritarismo extremo que desembocó en genocidio y una generación desaparecida⁸.

La profecía de Duhalde, que él sostiene con énfasis hasta la actualidad, se neutraliza con la opinión terminante de un economista de marcada ideología liberal, muy controvertido y resistido en la etapa en que tuvo a su cargo el ministerio de economía (1991-1996 y en 2001); Domingo Cavallo, quien aseguró con firmeza «Que la Argentina está condenada al éxito es una tontería. Demostramos que somos incapaces de perseverar en la dirección del progreso» (s/p).

Por su parte, en la década del Cuarenta, un notable ensayista y cuentista argentino, Ezequiel Martínez Estrada, cuya obra es profusa y muy estudiada, sostiene que América no tiene destino. En su ensayo *Radiografía de la Pampa* (1942) afirma que desde su origen esta tierra estuvo marcada por el error y el desvío:

Ya América era, al desembarco, una desilusión de golpe; un contraste que enardecía el cálculo frustrado y que inclinaba a recuperar la merma de la ilusión mediante la sublimación del bien obtenido. [...] América no era América, tenía que forjársela y que superponerse la realidad de un sueño en bruto. Sobre una tierra inmensa, que era una realidad imposible de modificar, se alzarían las obras precarias de los hombres. De una a otra expedición se hallaban escombros y de nuevo la realidad del suelo cubriendo la realidad de la utopía (10). [...] Se tapaba con estiércol el almacigo de la barbarie, sin advertir que los pueblos no pueden vivir de utopías y que la civilización es una excoiación natural, o no es nada (336-337).

La idea sin concesión de Martínez Estrada sobre la irreductibilidad de esta tierra indómita impermeable a todo intento de civilización importada se enlaza con el deseo de vencerla del hombre que la habita; y, a su vez, con el mito al que alude Zuleta que es una de las premisas de este artículo: «La Argentina se esfuerza por sostener el mito de los argentinos». ¿Cuál es el mito que nos convoca a los argentinos? ¿Por qué, como afirma Blengino, los hijos de inmigrantes fueron capaces de dar su vida para conseguir una democracia endeble que lucha por afirmarse? ¿Por el lugar social que ellos alcanzaron? ¿Por la inmensidad de las tierras? ¿Por el imaginario que arma el fin del mundo? ¿Por la variedad y atracción de sus paisajes? ¿Por el cosmopolitismo de sus ciudades tanto grandes como pequeñas? ¿Por la capacidad de sus habitantes de resolver

⁸ Sobre estas puntuaciones históricas, consultar Romero (capítulos III-VII).

situaciones inéditas para sobrevivir? ¿Por su creatividad y su astucia? ¿Por la gratitud y calidad del sistema de salud y educación aunque esté decayendo sin sostén? ¿Será el tango, la Pampa, el Altiplano, la Patagonia, el olor a leña o carbón prendidos para la carne asada, la somnolencia barrosa del Río de la Plata? No hay respuesta. Es verdad, muchísimos argentinos se han exiliado para probar suerte en otras tierras; las largas filas frente a los consulados extranjeros para certificar la nacionalidad de origen, lo demuestra. Otros, muchos, maldicen la suerte de ser de acá, pero ni se les ocurre abandonar una vida hecha de avatares. Todo está por hacerse. Confían en el mito que atrajo a los antepasados. Me ha tocado compartir aviones con argentinos exiliados que retornaban a visitar a sus familiares o a pasar sus vacaciones; largos viajes aéreos que de ciudades europeas tenían como destino el aeropuerto de Buenos Aires. Cuando el avión tocaba la tierra, a muchos se le escapaba una lágrima⁹.

Me gusta pensar este país, Argentina –al que llegaron mis abuelos con las fuerzas de juventud, ilusiones y entusiasmo, quienes me legaron ese entusiasmo, me enseñaron a saborear la polenta y en las mañanas de invierno, reconocer el olor del vino caliente con canela y clavo–, como un país que lleva sobre sus espaldas una de las características de la literatura. No contradigo ni a Zuleta ni a Martínez Estrada, a quienes les admito sus razones; pero pienso este país –tan complejo e inefable– como una ficción «porque cree (o nos hace creer) sensato el deseo de lo imposible» (Barthes 66-67).

Obras citadas

- Alberdi, Juan Bautista, *Peregrinación de Luz del Día. Viajes o aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo*, Buenos Aires, “A”, 1906.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y La lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Blengino, Vanni, *Más allá del Océano. Un proyecto de identidad: Los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1990.
- García-Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse ilustrado*, México, Larousse, 1977.
- Mancini, Adriana, *Memorias de infancia*, archivo personal.
- , *Sobre la inmigración*, archivo personal.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

⁹ Remito al tango *Melodía de Arrabal* (Batistella, Le Pera, Gardel) cuyo estribillo dice así: «Viejo, barrio / Perdoná si al evocarte / Se me pianta un lagrimón / Que al rodar en tu empedrao / Es un beso prolongado / Que te da mi corazón //». Fuente: LyricFind (mayúsculas en la versión consultada.)

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Tizón Héctor, *Luz de las crueles provincias*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Zuleta Ignacio, *Conversaciones con Nicolás Wiñazki, TN central. Todo Noticias*, TV Argentina, Buenos Aires, 2019.

Film

Taviani, Paolo y Taviani, Vittorio, *Kaos*, 1984.

Online Sources

Alferi, Mauro, entrevista a Domingo F. Cavallo, “Me gustaba más el anterior Alberto Fernández”. Lanación.com.ar (1/6/2020): <https://youtu.be/níTtJEDCC6w>. (Visitado 15/6/2020).

Batistella, Mario, Le Pera, Alfredo y Gardel, Carlos, *Melodía de Arrabal*: [google.com/search?q=https%3A%2F%2Fwww.lyricfind.com+melodia+del+arrabal&oq=https%3A%2F%2Fwww.lyricfind.com+melodia+del+arrabal&aqs=chrome..69i57j69i58.10551j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.lyricfind.com+melodia+del+arrabal&oq=https%3A%2F%2Fwww.lyricfind.com+melodia+del+arrabal&aqs=chrome..69i57j69i58.10551j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8). (Visitado 17/5/2020).

Cócaro, Nicolás, entrevista a Jorge Luis Borges, “Lo importante no son las experiencias”, La Nación (1970): <http://www.lanación.com.ar/cultura/jorge-luis-borges-lo-importante-no-son-las-experiencias-sino-lo-que-uno-hace-con-ellas-nid2365346>. (Visitado 17/5/2020).

Duhalde, Eduardo, *Estamos condenados al éxito*: <https://www.lavoz.com.ar/19/2/2020>. (Visitado 12/6/2020).

Sánchez, Florencio, *M'hijo el doctor*, 1903: http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/imagenes_teatro/imagen/imagenes_teatro_04_florencio_sanchez_mhijo_el_dotor_programa/. (Visitado 17/5/2020).

EL MITO DEL “TANO” Y DEL “GRINGO” EN ARGENTINA. SIGNIFICACIÓN Y PERVIVENCIA

Adriana Cristina Crolla*

El imaginario argentino sobre el inmigrante italiano dio origen a dos modos diferentes de enunciarlo y de mitificarlo: “tano” en Buenos Aires y “gringo” en la cultura e imaginario surgido por la inserción de la gran masa inmigratoria en la “Pampa Gringa”. Para mostrar esa doble y diversa valencia, haremos primero un sucinto recorrido de la constitución de ambas mitologías. Luego analizaremos su diversa incrustación en las miradas y voces de mujeres inmigrantes.

The Significance and Survival of the “Tano” and “Gringo” Myths in Argentina

In the Argentinian context Italian immigrants have been represented and mythicized in two different ways, namely through the image of the “tano” in Buenos Aires and that of the “gringo” in the Pampa Gringa area of mass immigration. In order to analyze the different symbolic values of these two myths, this essay provides a brief overview of how they originated and examines their re-appropriation through the gaze and voice of Italian immigrant women.

Il mito del “tano” e del “gringo” in Argentina. Significato e sopravvivenza

L'immaginario argentino sull'immigrato italiano ha dato origine a due modi diversi di enunciarlo e di mitizzarlo: “tano” a Buenos Aires e “gringo” nella cultura e nell'immaginario sorti dall'inserimento della grande massa dell'immigrazione nella “Pampa Gringa”. Per mostrare questa doppia e diversa valenza, offriremo prima una breve panoramica della formazione di entrambe le mitologie. Quindi analizzeremo la loro diversa riappropriazione negli sguardi e nelle voci delle donne immigrate.

Imaginarios, ensueño y la utopía

Las sociedades han ido mutando a lo largo del tiempo junto a sus instituciones, significaciones imaginarias (mitos, valores, normas, creencias, etc.) y correlativamente, sus fines. Estas estructuras imaginarias están construidas logomíticamente a través de mitos, relatos, arquetipos, símbolos, estudios, etc. y viven dentro de nuestro universo simbólico. De este modo, los imaginarios sociales se convierten en los pasajes invisibles por donde transitamos como *anthropos*, organizando una

* Universidad Nacional del Litoral - Santa Fe, Argentina.

enorme cartografía que contiene las coordenadas que nos permiten desarrollarnos de manera coherente y plausible en el mundo que habitamos.

Castoriadis (1975) definió a la sociedad como un conjunto de significaciones imaginarias sociales encarnadas en instituciones y conformadas por tres elementos: 1) “Institución”: como resultado de la acción humana que, con la intención de mediatizar a través de un sistema simbólico, la convierte en un proyecto, irreductible a cualquier comportamiento animal y a toda explicación causal. 2) “Imaginario”: la institución social es imaginaria, es un fenómeno del espíritu con significaciones y valores inventados por sus componentes humanos y por tanto estas significaciones sociales no son naturales ni (completamente) racionales. 3) “Sociedad / social”: el imaginario social constituye un orden de fenómenos *sui generis*, irreductible a lo psíquico y a lo individual, como obra de un colectivo anónimo e indivisible que se impone y provee a la psique de significaciones y valores y dota a los individuos de medios para comunicarse y formas de la cooperación.

Estos imaginarios, constituidos en parte por los mitos fundacionales de ese componente social, se enraízan a su vez profundamente con el ensueño y la utopía, ya que, en tanto manifestaciones del imaginario social, apuntan a la búsqueda de la emancipación social. Gracias a la utopía se imagina un futuro onírico y se dota de fuerza a la propia utopía, la que rebosante “simbólicamente” de anhelos y aspiraciones, persigue ese devenir deseado.

Ahora bien, el mito se relaciona con el pasado y los orígenes, y en sentido epistemológico, con dimensiones religiosas, mientras que la utopía diseña futuros eu / ou / tópicos en modo precientífico y de invención proyectiva. Pero pasado y futuro no implican una contradicción constitutiva sino que en la historia occidental mito y utopía han logrado convivir y constituirse en los polos desde los cuales Occidente y su modernidad buscaron auto comprenderse. Operación osmótica subyacente en esta cita del adelantado Vasco de Quiroga: «Este de acá se llama Nuevo Mundo, no porque se halló de nuevo sino porque es en gente y casi todo como fue aquel de la Edad Primera y de Oro» (en Uslar-Pietri 119).

Una utopía y mitología fundacional en la experiencia migratoria italiana hacia las Américas fue el de “fare la Merica”. Pero ella misma debe ser leída a la luz de las utopías y mitologías que Europa fue diseñando desde la Atlántida descrita por Platón y del Edén bíblico. A partir del descubrimiento de América el imaginario de la mentalidad europea se enriqueció con una imagen de tierra de mitos y utopías, fuertemente operante en la mente de los conquistadores que concibieron un Nuevo Mundo virginal (deshabitado porque el “otro” aborígen no pudo ser visto), de fascinante y desconocida naturaleza. Así se trasplantaron mitos geográficos: el Paraíso Terrenal, la Ciudad de los Césares, la Tierra de Cucuña, la Fuente de la Eterna Juventud, las Siete ciudades de Cibola, el País de la Canela, la California, etc, y mitos mentales en relatos poblados de monstruos, gigantes,

amazonas, sirenas, pigmeos, *Bons sauvages*, islas y zonas llenas de tesoros con nombres extrapolados de las mismas lenguas que se iban escuchando, como en Voltaire y su “Cacambo”, nacido en el “Tucumán” y conocedor de “Eldorado”, o las crónicas sobre los confines del mundo en la “Patagonia”, poblada de “onas” con gigantescas “patas” que sorteaban canales y encendían los “fuegos” del fin del mundo. Lo que constituyó un temprano curso de realismo mágico.

“Fare la Merica” entre mito y utopía: entre tano y gringo

Si bien la presencia de los italianos comienza con la llegada de los primeros adelantados hay que esperar al momento de la emancipación política con España para la emergencia de políticas que favorezcan y promuevan el “abrir puertas a la tierra”. Hacia 1810, 600.000 personas en un millón de kms cuadrados¹, lo que impulsa a la Primera Junta de Gobierno a emitir un decreto para invitar a personas de países extranjeros que no estuvieran en guerra, a venir a estas tierras. Durante el Gobierno de Rosas se radican genoveses y napolitanos encargados de la construcción de barcos y de la navegación fluvial y de arquitectos y constructores de iglesias, capillas y monumentos en Buenos Aires y en las tierras de los caudillos.

A partir de 1853 y la promulgación de la Constitución argentina, se inicia el verdadero fenómeno inmigratorio y es la Provincia de Santa Fe la primera en diseñar una política migratoria consensuada y consecuente (Crolla 2009, 2010, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b).

Hacia fines del siglo XIX el predominio de los italianos es masivo. El diario *La Prensa* del 4 de enero de 1881 afirmaba: «Ningún (núcleo europeo) influyó tanto sobre los destinos de la república como el italiano, por el número que centuplica la energía de su acción y por el esplendor de su inteligencia» (s/d)².

En principio, por la primacía de embarcos desde el puerto de Génova, se popularizó el gentilicio zeneize “Bachicha” (hipocóristico del nombre Batista) como apelativo de italiano. Luego, con la irrupción de embarcados en el puerto de Nápoles que respondían por su origen con el nombre del puerto: “napulita-

¹ Recordar que el indígena no era considerado habitante por no estar contemplado en la proyección productiva, y por ende no fue censado.

² La implementación a partir de 1856 de las políticas alberdianas y sarmientinas de “poblar el desierto” abre las puertas a la inmigración. Entre 1881 y 1914 algo más de 4.200.000 personas llegaron a la Argentina, la mitad italianos, 1.400.000 españoles, 170.000 franceses y 160.000 rusos. Predominio de italianos con un 70% entre 1880 y 1896 (Devoto 2003: 247). A partir de 1870 una entrada creciente de piemonteses y lombardos a la Pampa Gringa, por efecto de las “redes migratorias”, siendo cada vez más significativo el porcentaje de mujeres y de familias completas, mientras decrecen los retornos y la práctica de trabajo estacional o “golondrina”.

no”, hizo que, para abreviar el trámite, los empleados del Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires operaran el aféresis de las dos primeras sílabas (facilitado además por semejanza con el gentilicio “italiano”).

El reconocido comparatista Pierre Brunel enumeró tres elementos para definir al mito literario: a) el mito es relato porque siempre narra una historia, es como un guión social; b) el mito es una explicación, un relato etiológico, una fábula explicativa que da cuenta de las causas de las cosas y por ello vehicula una cantidad de saber sobre el mundo. Saber esencial y fundacional en el caso de los mitos de los orígenes y c) el mito es revelación, una respuesta que tiende a proponer una historia ejemplar o modélica (en Pageaux 113).

En la constitución y fijación del mito del “tano” y del “fare la Merica” no puede soslayarse entonces la importancia que le cupo a los géneros literarios de gran vigencia a fines del XIX: la gauchesca, el sainete y el teatro criollo. Dado el impacto inmigratorio itálico en las transformaciones sociales sufridas en la gran urbe, se impuso en ese contexto el mote “tano” con tonos mayormente peyorativos y conflictivos³, como lo reflejan varias ediciones del *Diccionario de la lengua española* tanto para “bachicha” como para “tano”. Pero se puede comprobar que para el imaginario colectivo no fue tan así, sino que se impuso en modo natural (al igual que el gentilicio “gallego” para los españoles, “ruso” para los judíos y “turco” para los migrantes del Medio Oriente) con connotaciones antinómicas: una de antipatía y desprecio y otra de gran cariño o simpatía, según las circunstancias y el contexto.

Como afirmamos “Tano” venido a “fare la Merica” como mito fundacional migratorio se popularizó y fijó en el contexto rioplatense y su uso se extendió

³ Borges da cuenta del rechazo hacia los italianos “destructores” de la pureza de su amada Buenos Aires en los albañiles italianos Zunino y Zundri, encargados de demoler la casa de calle Garay donde se atesora “El Aleph”. Si bien al final de su vida, muestra una superación de la mirada crítica y peyorativa, lo que ya aparece plasmado en su cuento “El Congreso” (1975) donde Alejandro Ferri encarna los efectos benéficos de la inmigración “gringa”: “Ferri está en representación de los gringos” replica con severidad ante el intento de burla del criollo Fermín Eguren, el Presidente del Congreso Don Alejandro Glencoe. Acotando: «El señor Ferri está en representación de los emigrantes, cuya labor está levantando el país» (en Crolla 2015: 22).

como apodo o sobrenombre, manteniendo todavía su vigencia en el uso social, el periodismo y en fenómenos virales internéticos⁴.

Hay que recordar que el mito de “fare la Merica” para muchos italianos bloqueados en la urbe incipiente que era la Buenos Aires de la segunda mitad del S. XIX, tuvo una trágica valencia distópica. Y no debe soslayarse la incidencia en la constitución de este imaginario la obra canonizada por Ricardo Rojas en 1912 como fundacional del mito de la argentinidad: el *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández. Es en esta obra que se sanciona al “tano” en calidad de intruso y competidor del gaucho, dueño consuetudinario de la ley de la pampa.

Sin olvidar que fue la misma oligarquía porteña, que poco a poco se iba haciendo dueña de las tierras expropiadas al indígena, la que favoreció la generación de un imaginario gauchesco basado en una grieta irreconciliable entre el gaucho, quien al verse despojar de sus tierras y sus derechos reacciona con encendida xenofobia al recién llegado. Tanto por la creciente superación “numérica” (en el censo de 1869, época de gestación de la *Ida del Martín Fierro*, solamente en Buenos Aires se registraron 44.233 italianos dentro de los 177.789 habitantes de la ciudad: un 38%) y “cualitativamente” por su conocida dedicación y ahínco al trabajo, debido a su idiosincrasia y a las motivaciones de privación y de superación utópica que lo habían estimulado a emigrar.

Claro está que la tipología del italiano presentado por Hernández en el poema corresponde a una faceta parcial, en parte real, en parte caricatural, de la inmigración peninsular en aquella época: la de los italianos que, como lo llama sarcásticamente Martín Fierro: «pa-po-li-ta-no» (v. 852, 34), llegaban al Plata “col sacco sulle spalle”, sin oficio ni profesión, a menudo analfabetos e incapaces de asimilar el idioma, alérgicos a las tareas ganaderas y obligados a sobrevivir ejerciendo los oficios más humildes, entre ellos el de mercachifle ambulante, con el organito y el mono encaramado a sus espaldas. A ello habría que agregar un temperamento de “bochincheros y charlatanes”, y la extrapolación del imaginario europeo como adictos al *dolce far niente* y ser esencialmente “casanova”, desde aquel famoso dicho de Carlos V⁵, además de aficionados al *bel canto*, al juego y la comida: *pastasciutta e mandolino*. Y por extensión, flojo

⁴ Ver el caso viralizado en 2017 del Tano Pasmán o los numerosos “tano” argentinos o uruguayos, destacados en el mundo del deporte, la política y el comercio, como tantos otros ignotos con fugaz popularidad, identificados con dicho sobrenombre en las redes.

⁵ Según afirmó el historiador Menéndez Pidal, Carlos V no hablaba español de niño. Sus lenguas maternas eran francés y flamenco. Y de adulto llegó a afirmar: «Hablo en español a Dios, en italiano a las mujeres, en francés a los hombres y en alemán a mi caballo» (en John de Zulueta s.p.).

para la pelea y falto del honor intrínseco a la idiosincrasia gaucha, causa del desprecio ante el llanto del “papolitano” por el arreo de la Guardia Nacional:

Allí un gringo con un órgano
y una mona que bailaba
haciéndonos ráir estaba
cuando le tocó el arreo.
¡Tan grande el gringo y tan feo!
¡Lo viera cómo lloraba! (*Ida*: vv. 319-324, 17).

Como bien lo reconoce Meo Zillio (s/d) éste constituyó el prototipo del tano hernandiano, cuyo ambiente se limitaba más bien a la pampa sin llegar a la ciudad, que conocía muy poco, o desconocía del todo al otro tipo del italiano encarnado en los parcos e industriales genoveses que iban poblando desde entonces el conocido barrio mariner de La Boca, o los sobrios y robustos piemonteses que se iban esparciendo por las provincias de Mendoza, Córdoba o Santa Fe, transformando la “pampa húmeda” en Pampa Gringa (Crolla 2013b).

La “mitología del tano” configuró un modelo social de inmigrante itálico determinado al fracaso, a la pobreza, con rasgos de cobardía, flaqueza o incapacidad para el trabajo consecuente y productivo. Y el ámbito donde se desarrolló fue el literario, en el que colaboró la fama del folletín del honorable y trágico gaucho *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y su contracara, el cobarde tano Zarchetti. Materia que se expandió en el relato épico y en las representaciones circenses de los hermanos Podestá. Así como en el estereotipo urbano del tano orillero y criminal de *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco, o el tano urbano fracasado y de existencia distópica como *Don Mateo* (1923) y *Stefano* (1928) en el grotesco criollo de Armando Discépolo.

Pero como podemos detectar en los versos antes citados, el *Martín Fierro* también registra el apelativo “Gringo” referido al inmigrante italiano, manteniendo siempre el tono despectivo. Lo que se repite en el episodio del napolitano con quien se topa Picardía, el hijo del sargento Cruz, a quien el criollo tacha de “nápoles mercachifle” (193) y a quien despluma alevosamente en un partido de billar quitándole hasta la «merchería” (193), mostrándolo “zonzo” y debilucho frente a la viveza del nativo:

...«ma gañao con picardía»
decía el gringo y lagrimaba...
había caído en el anzuelo
tal vez porque era domingo;
y esa calidá de gringo
no tiene santo en el cielo (*Vuelta*: Canto XXIII, vv. 3232- 3240, 193).

Una obra del teatro criollo de 1896, *Calandria* de Martiniano Leguizamón, marca un cambio cuando se le adosa al gaucho un adjetivo que, como reconoce Renata Donghi Halperín, ni Gutiérrez ni Sarmiento hubieran osado pensar posible. Al final el gaucho reconoce abandonar su vida de cigarra disipadora, de cantar todo el día al lado del fogón y deambular errante por la pampa, porque ha nacido el "gaucho trabajador". Aceptar reamoldarse a lo que el gringo realmente trajo y enseñó. Esta obra hace visible que el gringo dejaba de ser imaginado como intruso, embrollón, inútil o débil para ser visto como dotado de virtudes que eran el vector del cambio como signo productivo de la nación:

Ya ese pájaro murió
en la jaula de estos brazos.
Pero ha nacido, amigazos,
el gaucho trabajador (s/d: 158).

Dice la estudiosa:

Vemos enfocado al gringo de otro modo. La artería, el embrollo de los primeros aventureros había sido olvidado y una sola cualidad perdura: la del trabajo. El gringo era un elemento útil, su prosperidad se basaba en la economía y en la actividad. Y entonces se hicieron frecuente en el habla corriente frases que escondían debajo de la rudeza, cariño y estimación para el foráneo: era el gringo bruto, era el gringo burro, pero era el gringo honrado y trabajador (s/d: 158-159).

Sin embargo, el cambio será lento ya que las transformaciones sociales sufridas en la gran urbe son achacadas al aluvión migrante y el imaginario urbano mantiene una mirada crítica y rebajante. Pero a la luz del mito literario, la experiencia de inserción del italiano en el campo va mostrando otros matices. Y en el teatro costumbrista, el uruguayo Florencio Sánchez alcanza gran notoriedad con *La gringa*, drama rural estrenado en 1904 en Rosario, el que propone una interpretación diferente del fenómeno colonizador. Se podría decir que *La gringa* es la primera obra dramática que muestra las contradicciones proponiendo un mensaje de superación de los opuestos a partir de la fusión e integración. El casamiento de la rubia gringa y del negro criollo simboliza cromáticamente la generación de una nueva sociedad territorial basada en la fusión y la concordia racial.

En la Pampa Gringa de matriz itálica, una taxonomía propia, reflejada en los mitos literarios y en las prácticas sociales de la zona con valencias de alta positividad, conformó códigos culturales que constituyeron el eje matricial de la "italianidad" como "gringuidad". Entramado de valencias positivas traducidas en: 1) Concepto aglutinante de familia y de la "casa" como signo de unidad

y prosperidad; 2) Espíritu estoico asociado al trabajo y al ahorro; 3) Fuerte tradicionalismo lingüístico y cultural; 4) Gregarismo endogámico; 4) Valor nuclear de la maternidad; 5) Respeto a los manes y a los mayores y 6) Sensibilidad artística y musical utilizada para la generación de actividades comunitarias y de conservación de la cultura de origen (Crolla 2013a: 122).

Mitología gringa que (como hemos analizado en trabajos previos) se sedimentó y discursivizó en las voces poéticas de tres grandes artistas fundadores del Canto épico de la gringuidad: Mario Vecchioli, José Pedroni y Carlos Carliño (Crolla 2016) y en toda una enorme genealogía de sucesores distribuidos en el enorme espacio geocultural de la pampa gringa, y que todavía hoy enuncian la vigencia del mito fundacional.

Dejando de lado el relato literario e incursionando en el discurso social a fin de detectar recurrencias o variaciones, nos resultan operativas las conclusiones de María Luisa Ferraris en un artículo donde analiza las respuestas a la encuesta piloto ¿qué decimos cuándo decimos gringo? en la actualidad. Encuesta que el equipo del *Portal Virtual de la memoria Gringa* realizó en 2012 con formularios que fueron respondidos por individuos mayores de edad a través de instituciones de la colectividad y por internet. La idea era indagar desde una perspectiva socioantropológica los perfiles y fronteras del imaginario gringo, sus procesos de conceptualización y sus representaciones sociales. De resulta del análisis de los datos obtenidos, Ferraris llegó a la conclusión que las representaciones sociales del objeto gringo parecen moverse entre el mito y el estigma.

El discurso alcanza ribetes míticos al cristalizar el fenómeno en un pasado arquetípico y en una doble dimensión: por un lado, el carácter epifánico que presenta la llegada de los inmigrantes en «barcos venidos de Europa a principios del siglo XX» (Ferraris en Crolla-Zehnder 2018: 127), y por otro, la manifestación axiológica del «trabajo como modo honesto de vivir y también valores como veracidad, constancia, esfuerzo, dignidad, lealtad, honestidad fijada *in illo tempore*» (127).

En la mayoría de los encuestados afloró una valencia altamente positiva y de innegable anclaje identitario. Veamos un ejemplo:

Personalmente para mí, es evidente que la palabra conlleva un valor muy positivo, me auto-defino en ella. Por otra parte, por ser emigrante, muchas veces fui nombrada de esa manera, pero siempre lo sentí una connotación positiva. Nunca me sentí rechazada, marginada o aislada por ser inmigrante... El gringo piemontés es trabajador, desde su trabajo de la tierra genera negocios, funda empresas. Es independiente, orgulloso de su trabajo, no es servil, no quiere depender de nadie, ni quiere recibir dádivas (mujer, 70 años) (Ferraris 2018: 129).

Pero también se pudo detectar la pervivencia, sobre todo en descendientes de habitantes rurales, de un matiz peyorativo y estigmatizante gestado por quienes emigraron a la ciudad hacia mitad del S.XX y que buscaron diferenciarse gracias al mejoramiento social alcanzado en el contexto urbano industrializado.

Como los gringos: mujeres por un lado, hombres por el otro” (aludiendo a la distribución de las personas en una mesa festiva). “Ese gringo pata sucia” (descalificación). “Cosa de gringo” (cuando algo quedaba un tanto desprolijo”) a diferencia de “cosa de negros”, que denotaba algo mucho más grave y despectivo (mujer, 66 años). (Ferraris 2018: 128).

Fenómeno superado en las últimas décadas del S. XX al recargar de matices eufemísticos de alta positividad y que se hizo visible cuando los productores rurales y pequeños productores del agro se autoproclamaron orgullosamente “gringos” durante el conflicto del campo con el Gobierno Nacional en 2008: «Por el futuro de nuestros hijos y por la memoria de aquellos gringos que vinieron con una muda de ropa y un pasaje a la Argentina e hicieron grande esta provincia. Aquí armaron colonias, agrandaron los pueblos y ahora nos quieren poner de rodillas. ¡Minga nos van a poner de rodillas!» (De Angeli en Ferraris 2018: 129).

Un libro que recoge el resultado de otra encuesta realizada a mujeres piemontesas o de ese origen en Argentina, editado por AMPRA (Asociación de Mujeres Piemontesas en Argentina), nos permite observar y comparar las diferencias de sutura en el clivaje entre arquetipo y experiencia personal, en las representaciones y recuerdos de quienes habitan la gran urbe porteña y los del interior, con referencia a los motes “tano y “gringo”.

Recuperamos las voces de algunas encuestadas donde aparecen dichos motes. Por ejemplo Maria Andrea Bernardotti⁶, descendiente de segunda generación, donde “tano” aparece como apelativo de identificación sin matices semánticos: “a mi hermano lo llamaban el “tano” y a mí, la “negra” (87). Pero Any Messoré⁷, descendiente de 4ta. generación, elogia a su bisabuelo Vincenzo Messoré por trabajador (si bien burrero) porque dio educación universitaria a su abuelo Miguel que llegó a ser odontólogo. Y utiliza para el esposo de una tía el mote despectivo de enorme popularidad en la literatura y la vida social: «Juan Ricciardi que era alguien conocido de Casagiove... había venido solo de Italia,

⁶ En el libro se introduce la voz de las entrevistadas con datos de su nivel educativo, medio de registro y lengua. Así lo consignamos: Bernardotti, Ma Andrea, Licenciada en Historia en la UBA; Socióloga - Buenos Aires (español oral).

⁷ Maestra y Actriz – Capital Federal (escrita español).

“tano bruto”, y se había puesto una fábrica de mosaicos, se casan y tuvieron a Juan Carlos Ricciardi, primo de mi papá, “bruto” y lleno de guita» (258).

Las descendientes de las colonias de la Pampa Gringa, por su parte, recuperan el apelativo gringo para dar cuenta en tonos vivaces y emocionados, de una mitología todavía viva y operante. Lo que se hace audible en Norma Beatriz Battú⁸ como Miriam Olivero⁹ y Valeria Alejandra Pochettino¹⁰:

Ahora veo que el mundo que me rodeaba era un enclave alpino en la pampa argentina... nuestras comidas, nuestras ideas, nuestras palabras, las inflexiones de la voz... éramos “los gringos”. ¡Si hasta había trineos! Parece de locos, pero había trineos... se desplazaban en la tierra, no en la nieve, pero eran trineos... ¡Yo anduve en un trineo pintado de rojo por los caminos de Emilia! Ahora veo que mi universo era variopinto. Monóticamente gringo en apariencia. Pero dentro de la “gringuez”, había matices (124).

Mi historia es tan bella como tantas otras..., donde los verdaderos protagonistas son ellos, nuestros “abuelos gringos”... Aquí, en los pueblos y ciudades vecinas, los descendientes de piemonteses abundan y ni hablar de las fiestas o reuniones comunitarias referidas a su cultura y gastronomía. Son muchísimas (“de los raviolos”, “de la *bagna cauda*”, “del salame casero”, “de los tallarines”, entre tantas otras)... Muchas veces se desdeñaba a quienes hablaban con acento “gringo”, se solía decir “son del campo”, ahora diríamos, se discriminaban. Viéndolo a la distancia en el tiempo, eso me origina mucha “bronca” (177).

A mí me produce un cierto orgullo ser descendiente de esos “gringos laborantes”. Admiro su valor, su coraje al enfrentar el desafío de desarraigarse y buscar un destino mejor. Yo siento que en mi familia prima el sentido de la obligación, de la dignidad, la valoración del esfuerzo, y creo que lo heredamos de ellos, de los italianos que nos dieron la sangre. Allí están nuestros lazos con aquella patria de nuestros antepasados. Allí y también en la famosa *bagna cauda*, que cada tanto reeditamos (al *uso nostro*) (265).

Como puede apreciarse, el mito inmigratorio de la italianidad en Argentina, perfilado a través de los motes “tano” y “gringo”, se ha incrustado en matrices culturales que parecen haber generado miradas diversas, aunque a veces aflore, con similares perspectivas rebajantes. Sin embargo, se hace visible a través de las voces recuperadas en nuestras investigaciones, que el mito del gringo no ha perdido vigencia. Sino que, al contrario, manifiesta mayor vitalismo y sirve para enunciar en el interior del país, un marcado orgullo identitario. Por otra parte su recurrencia excede hoy día el espacio de lo literario y se hace visible en el espacio de lo social y de lo periodístico, ligado a posturas políticas y a roles enmarcados en las actividades agropecuarias.

⁸ Abogada – Santa Fe (escrita en español).

⁹ Docente – Tacural (Provincia de Santa Fe) (escrita en español).

¹⁰ Empleada – Paraná (Entre Ríos) (escrita en español).

Bibliografía citada

- Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en Id., *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974: 617-628.
- , "El Congreso", en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975: 33-64.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- Crolla, Adriana, "Ser gringo: traducción cultural itálica en la configuración identitaria de la pampa santafesina", en Jorge Puccinelli y Biagio D'Angelo (eds.), *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC)*, Lima, Universidad del Pacífico / Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2009: 229-281.
- , "Incidencia de la matriz italiana y la tradición en la cultura culinaria de la Pampa Gringa", en Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'Alimentazione come patrimonio culturale dell'immigrazione nell'Americhe, Oltreoceano*, 4 (2010): 185-199.
- , "Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'matronazgo' en el teatro de la pampa gringa argentina", en Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia, Oltreoceano*, 7 (2013a): 121-134.
- , "Inmigración italiana en la Argentina: de italianos a "gringos" en la heráldica del "Rosafé candial de los trigales", en Dante Turcatti (ed.), *Las migraciones al cono sur*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2013c: 157-170.
- , (ed.), *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*, Santa Fe, UNL, 2014a.
- , "Esperienza immigratoria italiana nella Pampa argentina. Il portale virtuale della memoria 'gringa'", en Fabio Finotti e Marina Johnston (eds.), *L'Italia allo specchio*, Venezia, Marsilio, 2014b: 327-335.
- , "Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la 'zona'", en Adriana Crolla (ed.), *Italia y Francia en Santa Fe. diversidades, legados y reconfiguraciones*, Santa Fe, UNL, 2015: 15-25.
- , (ed.), *Mario R. Vecchioli. Una pipa, Una gesta y la reiteración de la poesía*, Santa Fe, UNL, 2016.
- , y Zehnder, Sabrina (eds.), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave argentina*, Santa Fe, UNL, 2018.
- Devoto, Fernando, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Donghi Halperín, Renata, "El gringo en la literatura gauchesca", *Nosotros*, Separata s/d: 151-159, en Archivo Giovanni Meo Zilio, Università di Padova, Albacea: Antonella Cancellier.
- Hernández, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- , *Ida*, en Id., *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973: 5-83.
- , *Vuelta*, en Id., *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973: 93-245.
- Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, N. Tommasi & C^a, 1888.
- Leguizamón, Martiniano, *Calandria*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1940.
- Pageaux, Daniel-Henri, *Itinéraires Comparatistes*, I-II, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 2014.
- Uslar Pietri, Arturo. *Nuevo mundo, mundo nuevo*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1998.

Online Sources

- Crolla, Adriana (ed.) *Las migraciones italo-rioplatenses Memoria cultural, Literatura y Territorialidades*, 2013b: http://www.fhuc.unl.edu.ar/porta/gringo/crear/gringa/publicaciononline/Las_migraciones_italo_rioplatenses.pdf. (Visitado el 5/7/2020).

- Discépolo, Armando, *Don Mateo* (1923) <https://encasa.ecea.edu.ar/recursos/libros/Mateo-de-Armando-Discepolo.pdf>. (Visitado el 5/7/2020)
- , *Stefano*, 1928: <https://campus.almagro.ort.edu.ar/lengua/articulo/975359/stefano-de-armando-discepolo> (Visitado el 15/06/2020).
- Diccionario de la lengua española*, RAE: <https://dle.rae.es/>. (Visitado el 5/7/2020).
- Ferraris, María Luisa y Moro, Laura (eds.) *Conversaciones. Historias de mujeres italianas en la Argentina*, (AMPRA) Asociación Civil Mujeres Piemontesas de la República Argentina, 2019. Ebook:
http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/archivos/libro_conversaciones.pdf. (Visitado el 15/7/2020).
- Ferraris, María Luisa, “Ser gringo: de la significación de un término a su representación social”, en Adriana Crolla y Sabrina Zehnder (eds.), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave argentina*, Santa Fe, UNL, 2018 : 120-131, Libro digital: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/LETRAS/Migraciones%20y%20espacios%20ambiguos.pdf>. (Visitado el 15/7/2020).
- Meo Zilio, Giovanni, *Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro (Causas socioculturales y modalidades estilísticas)*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nacionalismo-gauchesco-ante-el-inmigrado-italiano-el-anti-italianismo-del-gaucho-martin-fierro-causas-socioculturales-y-modalidades-estilisticas/html/43d20b02-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html. (Visitado el 5/7/2020).
- Pacheco, Carlos Mauricio *Los disfrazados*, 1906: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/134830.pdf>. (15/6/2020).
- Portal Virtual de la memoria Gringa*: http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/index_e.html. (Visitado varias veces).
- Sánchez, Florencio, *La gringa*, 1904: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gringa--0/html/feefee08-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. (Visitado el 26/5/2020).
- Zulueta, John de, *Carlos V y el castellano. El Mundo*, 51 (22 de octubre de 2000): <https://www.el-mundo.es/nuevaeconomia/2000/NE051/NE051-03b.html#:~:text=:>. (Visitado el 10/7/2020).

MITOS Y MITIFICACIONES DE LA E(IN)MIGRACIÓN ITALIANA EN ARGENTINA. INSCRIPCIONES Y CONFIGURACIONES LITERARIAS EN LAS DOS ORILLAS

Fernanda Elisa Bravo Herrera*

Este trabajo propone estudiar desde el comparatismo y la sociocrítica las inscripciones míticas de América en el proceso migratorio de Italia a Argentina en *Il Dio ignoto* de Paolo Mantegazza, *Carlo Lanza* de Eduardo Gutiérrez y en textos líricos de Dino Campana y Jorge Isaías.

Myths and Mythification of Italian E(Im)Migration in Argentina. Literary Inscriptions and Configurations on Both Shores

Through a comparative and socio-critical approach, this article examines the mythical inscriptions of America in the migratory process from Italy to Argentina in *Il Dio ignoto* by Paolo Mantegazza, *Carlo Lanza* by Eduardo Gutiérrez and in lyrical texts by Dino Campana and Jorge Isaías.

Miti e mitificazioni dell'e(im)migrazione italiana in Argentina. Iscrizioni e configurazioni letterarie nelle due rive

Questo lavoro propone di studiare sulla base del comparatismo e dalla sociocritica le iscrizioni mitiche dell'America nel processo migratorio dall'Italia all'Argentina in *Il Dio ignoto* di Paolo Mantegazza, *Carlo Lanza* di Eduardo Gutiérrez e in alcune poesie di Dino Campana e Jorge Isaías.

Planteos preliminares

El espacio mítico y las mitificaciones de América han signado el imaginario de los e(in)migrantes italianos que se establecieron en Argentina y buscaron diferentes ideales, justificando la gesta migratoria, el desplazamiento, las reconfiguraciones identitarias. Los divergentes y coincidentes espacios míticos determinan la constitución del sujeto cultural como «instancia de discurso ocupada por Yo; la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; un sujeto colectivo; un proceso de sumisión ideológica» (Cros 9). En la selección de textos que

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Universidad de Buenos Aires.

aquí se propone y que comprende producciones narrativas y líricas de los dos espacios geoculturales se trazan algunos espacios significativos que construyen el universo poliédrico de los mitos alrededor de América y la emergencia de las subjetividades que del mismo derivan.

América entre lo ignoto y la errancia

La novela *Il Dio ignoto* de Paolo Mantegaza, publicada en 1876, construye en la historia de Attilio la figura y el itinerario del héroe a partir de la búsqueda de lo ignoto que se espera descubrir y alcanzar a través del viaje, modelizado bajo la forma de la migración y la errancia. El personaje de Attilio, movido por la persecución de un dios, esto es, un ideal propio, se configura como un sujeto en tránsito, en desarrollo, desde sus acciones y desplazamientos, transformaciones de perspectivas y estrategias operativas, por lo que su identidad, caracterizada por ese mismo deseo, se desarrolla progresivamente en ese espacio utópico, indefinido e inalcanzable.

El viaje es comprendido como búsqueda, reconocimiento y apropiación de un lugar en el cual se espera alcanzar ese ideal, mito construido y redefinido en la misma busca y cambios de proyección. El futuro de Attilio, como explica Joseph Campbell analizando la aventura del héroe desde el psicoanálisis del mito, se percibe, en consecuencia, como «un sistema concreto de ideales, virtudes y finalidades» (75) que determina un periplo e indica, desde esta propuesta, un esquema narrativo que comprende la llamada de la aventura, un camino de pruebas, un regreso con la posesión de lo que había motivado la aventura y un ulterior cruce de umbral, es decir, que se resuelve, a su vez, en la inscripción de algunas funciones morfológicas y esferas de acción (Propp).

La insatisfacción es uno de los motores, junto a la búsqueda, que motivan el viaje del héroe, que se define desde un ideal, comprendido como ignoto. Por ello se plantea una declinación moderna y en crisis del pensamiento épico y de sus valores, que sin embargo, se espera recuperar, desde una mirada laica, no religiosa, anclada en la historicidad de un presente a cambiar. Attilio abandona Italia y su único afecto, su amigo Giovanni, porque su espacio vital y social se percibe disfóricamente desde su presente y en una proyección pesimista del futuro: «E poi qui ci starei male; il nostro paese è infelice; i tedeschi sono ritornati. Non si può salire in alto senza fare la corte ai nostri tiranni, e la vita di impiegato mi fa nausea, e quella dell'avvocato non mi piace. Ho avuto tante disgrazie in famiglia.... ho bisogno di andar lontano lontano» (Mantegazza 15-16).

Attilio, desde el inicio de la narración, define su ideal, su Dios ignoto en oposición con el ideal religioso de su amigo Giovanni, en una complementariedad

que se resuelve positivamente al final de la novela, aun indicando siempre una parte faltante, un espacio incompleto. Para Attilio, el viaje a Argentina y la búsqueda se motivan desde la insatisfacción, desde la voluntad de conocimiento: «tu che credi in Dio, puoi farti un ideale dovunque, ma io devo cercarmelo sulla terra questo Dio, e lo troverò più facilmente in una terra vergine e libera, in un mondo nuovo non ancora guastato dagli uomini e dagli Dei» (17). Esta perspectiva del ideal, concebido como “humano”, terrenal y, en consecuencia, positivo, es el motor que impulsa a la acción y se inscribe, no obstante su opción por el horizonte no religioso, en la tradición del Mito bíblico del Paraíso, proponiéndolo en una nueva perspectiva ideológica: «per l'ideale, noi dobbiamo innalzare ogni nostra facoltà al massimo di forza, dobbiamo adoperare sensi, intelletto e cuore per salire più in alto possibile; dobbiamo frugare valli e monti e oceani per rintracciare il paradiso terrestre, da cui ci ha scacciato il peccato di Eva» (22).

La necesidad de construir un ideal, definido como el *Dio ignoto*, alejado de la sacralidad y de lo religioso, que tenga como base el conocimiento y la posibilidad de una experiencia y una hermenéutica ejemplar y de rescate, sumada a la voluntad de atravesar el océano, de cruzar fronteras y romper límites, convierten a Attilio en una versión de Ulises y de su mito, siguiendo sus huellas tal como lo propusiera Dante en la *Divina Commedia*: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza» (“Inferno”, Canto XXVI: 118-120). Existe en este viaje tras el ignoto, que define la identidad del sujeto, un «nuevo tipo de *tiempo biográfico* y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su *camino de la vida*» (Bajtín 283). La conciencia autobiográfica, que permite delinear el recorrido y la construcción identitaria a través del desplazamiento en pos de un mito y de un ideal, indica en el caso de Attilio, como señala Bajtín al estudiar este cronotopo, «el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento» (283) que se resuelve en diferentes períodos, pues «pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico» (283).

Attilio, en su recorrido heroico, pasa por diferentes estados anímicos, declinados desde ese viaje tras un ideal que aún no logra definirse: «l'ignoto però mi affascina e mi conquista, e negli slanci dell'entusiasmo come nelle viltà dello scoraggiamento, assaporo lungamente le forti emozioni e i balzi improvvisi della gioia e del dolore» (78). La errancia se define a partir de la transformación del ideal que, a su vez, domina el desplazamiento y el hacer del héroe, con las dialécticas, las contradicciones y las oposiciones entre el mito / las mitificaciones y la realidad, desenmascarando imágenes del nuevo mundo vinculadas con la migración que no corresponden con los hechos. De tal modo que Atti-

lio reconoce que «dopo aver sognato ricchezze da milionario e trascendentali, quanto è volgare la realtà che mi si affaccia» (80).

Esto señala el proceso de des-mitificación del viaje y del espacio americano, las contradicciones entre las expectativas construidas desde un imaginario colectivo y las concretizaciones históricas de la realidad, que tensionan el itinerario heroico y la definición del ideal, del dios ignoto:

Qual caos di progetti, quanta febbre di speranze, quanti brividi di scoraggiamenti! Oggi voglio fondare una colonia, domani un giornale: ieri mi rassegnava a fare il maestro d'italiano in una famiglia tedesca; e posdomani non mi accontenterò di diventar re di una tribù indiana. Intanto faccio colazione di pane asciutto e pranzo e alloggio a credito, tremando sempre che l'albergatore mi mandi il conto a fin di settimana (82).

En este contraste de imágenes, siguiendo la concepción de Barthes, puede concebirse cada una de ellas como un «sistema semiológico [...] un sistema de valores» (2010: 224) y al mito como «una configuración ideológica específica, expresada en imágenes (formas del mito) que comportan y disimulan una ideología externa que tiene la misma extensión que aquella configuración (significación del mito)» (Marchese y Forradellas 271). Resulta, en consecuencia, una oposición entre imágenes y sistemas semiológicos que sostienen diferentes ideologías, una a favor de la emigración y otra contraria, una mitificadora e idealizadora y la otra realista de denuncia social, en la cual no falta, sin embargo, la exaltación del individuo como sujeto que sobresale en cuanto como colonizador o pionero, triunfador por sobre las adversidades, como lo expresa Attilio: «ho dovuto fare il confronto fra le due immagini che presenta l'America, veduta in lontana prospettiva e toccata con mano. Se essa però non è una miniera, da cui tutti possono ricavare oro e diamanti, è però sempre uno dei più bei paesi del mondo, è una palestra di difficili imprese e io non mi pentirò mai di esservi venuto» (79-80).

La mirada idealizada de Argentina y del nuevo mundo se desmonta y revela un rostro negativo que impide y dificulta la consecución del *dio ignoto*, evidenciando que la búsqueda era principalmente la constitución de un nuevo hombre, de un nuevo orden, libre de los males de la sociedad europea. Es la búsqueda de una tierra de Utopía con un estado y una civilización ideales que reviertan el estado negativo que describe Attilio, al principio de la narración, el causante del viaje y de su fuga travestida en recorrido de redención tras un ideal identificado con un Santo Grial redentor:

Qui son tutti più o meno mercanti, repubblica senza libertà e senza giustizia, orgoglio senza scienza, sensualismo senza sentimento. Ovunque non vedo che profanazioni: la chiesa profanata dagli speculatori, il tempio delle lettere profanato dai mediocri e dai mercanti; il

santuario del cuore prostituito dal cinismo o dallo scetticismo. Speravo di trovare un altro mondo più poetico, più gaio, più sincero e trovo invece lo scheletro tísico di una società corrotta, che ricopre le ossa spellate col fasto del lusso e la vernice sguaiata del similoro. Anche qui non trovo fede nè entusiasmo... ma l'uomo è dappertutto e sempre un animale così ipocrita e leggero! (82-83).

No obstante esta crítica a la sociedad del nuevo mundo que continúa con los males y el orden del viejo, el ideal de Attilio se conforma también a partir de valores del mundo que dejó atrás, siguiendo lo que desde la semiótica se comprende como el hacer persuasivo y el interpretativo y las modalidades de sustantivación, subjetivación, objetivación y desunstantivación del hacer-hacer y del hacer-estar-ser sociales (Greimas y Courtés). Attilio, en la búsqueda de un nuevo orden y de un ideal en América, recorre un itinerario existencial y social que lo lleva a identificar ese *dio ignoto* que persigue con la riqueza económica, el poder y el protagonismo político, el reconocimiento social por la honra y el honor, el amor de una mujer superior, la aventura en tierras vírgenes.

Al final, la revelación se presenta al reconocer que el ideal está constituido por una tríada de virtudes –la Verdad, la Bondad y la Belleza– que se subsumen en la Sabiduría. Attilio, al conseguir la Belleza, se define a partir de la misma, mientras asigna a su amigo Giovanni la Bondad y deja, como parte de una búsqueda incompleta como la vida, la consecución de la Verdad. El viaje heroico se comprende, entonces, como múltiple en la configuración de sus ideales y realizaciones, asumiendo en los valores finales una concentración de virtudes incuestionables que cierran el relato y dan al protagonista un carácter completo, con una identidad marcada, estable, libre de la errancia, pero inscrita en un nuevo mito, en una diversa idealización del mundo.

La utopía de la libertad y la fuga

El mito de América como un paraíso de interminables extensiones, en el cual es posible concretar una fuga de la sociedad moderna, asfixiante con sus normas e imposiciones, es el núcleo de los textos de Dino Campana dedicados a su viaje a Argentina. Las imágenes presentan un espacio abierto, el de la Pampa, que se caracteriza por la vivencia de la libertad, por lo «ignoto» y su «mistero grandioso e veemente [...] che noi assaporavamo con voluttà misteriosa» (73). La ruptura de las normas en el espacio americano resulta la fuerza motivadora del desplazamiento físico, de la huida social, de la instancia decisiva de la escritura que determinan la configuración del sujeto y su itinerario “heroico” bajo el signo de la libertad. Las pruebas del héroe están constituidas por experiencias que confirman el proceso de reafirmación de un nuevo sujeto, inserto en «l'infinita

maestà della natura» (73). Es el regreso a un tiempo y a un espacio que son lejanos de la Modernidad, con pueblos trashumantes, aunque el signo de la Modernidad y de sus avances tecnológicos se inscriba en la presencia determinante del tren que confiere, velocidad al movimiento descrito por esa tierra sin límites. Se trata de un sujeto determinado por el movimiento y la contemplación, que devienen pruebas y umbrales que el “héroe” de este “relato mítico” supera.

Los textos se liberan también de las normas retóricas y poéticas y, si bien la observación y la descripción son definitorias del discurso, es la inscripción de la subjetividad la que modeliza la palabra. La construcción del sujeto a través de la palabra poética, en la búsqueda de una fuga, implica el descubrimiento de la libertad en la relación dialéctica con el espacio, entre la dinamicidad del movimiento y la quietud de la contemplación. El equilibrio implica la resolución de tensiones entre un adentro y un afuera, entre la finitud y la infinitud, entre la velocidad y la quietud. La naturaleza, extendida tanto en el espacio de la tierra como en el celeste, conjuga como constante la idea de la fuga, construyendo una sacralidad y una religiosidad primordiales, distantes de las normas y los dogmas.

El sujeto, en ese espacio mítico y sin quebraduras, encuentra una dimensión de definiciones identitarias y salvíficas que lo configuran como hombre nuevo, habitante de una tierra que renace y se purifica:

Ero sul treno in corsa: disteso sul vagone sulla mia testa fuggivano le stelle e i soffi del deserto in un fragore ferreo: incontro le ondulazioni come di dorsi di belve in agguato: selvaggia, nera, corsa dai venti la Pampa che mi correva incontro per prendermi nel suo mistero [...]
 ...e tutta la mia vita tanto simile a quella corsa cieca fantastica infrenabile che mi tornava alla mente in flutti amari e veementi.
 [...] E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciato colla natura ineffabilmente dolce e terribile [...]
 Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio (74-75).

El mito del espacio sin confines se conforma para Campana, entonces, como manifestación de imágenes de una ideología, como una estructura poética y núcleo metatextual, sin quebraduras, definitorios de la escritura y del sujeto.

El sueño del pícaro en el *fare l'America*

Eduardo Gutiérrez en la saga de Carlo Lanza propone, siguiendo la tradición de la picaresca, la historia de un aventurero italiano en Argentina, cuya única finalidad era la de ganar «dinero á manos llenas, sin necesidad de capital ni cosa

que se le parezca» (1890: 12), sin trabajar honestamente ni respetar una escala de valores basados en el honor y la honra.

La historia parte del sueño de fortuna rápida de los emigrantes en América que favorecía el flujo migratorio, aun cuando la realidad se mostrase adversa, y que motiva a Lanza a iniciar su viaje y su recorrido como anti-héroe. La promoción de los agentes de inmigración presentaba historias exageradas e hiperbólicas de triunfos y promociones, por lo que «resultaba la creencia general de que en América se encontraba el dinero por la calle, ó que con sólo conchabarse de sirviente se ganaba una fortuna en pocos años» (1890: 13). América se modeliza como la tierra de la abundancia y la utopía se construye exclusivamente a partir del valor económico.

Gutiérrez registra este imaginario de abundancia que proyectan los “otros” sobre el propio espacio nacional, por el cual «la gente ignorante creía que no había más que venir á América y recoger las onzas de oro que andaban tiradas por la calle» (1890: 13). Tanto *Carlo Lanza* como su continuación *Carlo Lanza, el gran banquero* se proponen como novelas ejemplares, «ricas en episodios [...] que hoy ofrecemos á la curiosidad de nuestros lectores, pues no habrá un segundo tipo que, como Lanza, haya recorrido con mayor éxito la escala que separa á un peón de fondín, de un banquero opulento y de fabuloso crédito» (1890: 9), hasta concluir la saga con el relato de su ruina, ya descubiertos sus engaños.

Es una escritura satírica que, a partir de la historia de este anti-héroe, artífice de sí mismo en su accionar, deconstruye un esquema ideológico de descalificación del pobre y del trabajo, desmontando el imaginario de la riqueza en América y de ambición errada de un grupo de inmigrantes. Es, en última instancia, un mecanismo de defensa nacional contra un elemento social negativo y si, por un lado, se revierte el mito de América, por otro lado, se desmitifica la inmigración como fenómeno de crecimiento y prosperidad para el país. La pervivencia de la picaresca en los diferentes episodios permite delinear las características del sujeto, de su imaginario y del contexto social, configurando una impronta satírica, moralizadora. Las intervenciones de la voz narrante ponen orden al discurso, denunciando las simulaciones, las falsas apariencias, los engaños del pícaro, la organización deficiente del sistema bancario y el aislamiento de una comunidad que pareciera no integrarse lo suficiente a la sociedad, creando en esto fragmentación y debilidad en el tejido del Estado-Nación.

Esto se evidencia en las causas que determinaron la facilidad con la que Lanza pudo progresar-estafar, es decir, la abundancia de «gente infeliz y de pocos alcances, [que] creía cuanto Lanza les decía» (1896: 4) y que «un italiano llega allí [a Argentina] como á país italiano [...] porque casi todos los negocios son allí italianos, desde los hoteles hasta los bodegones» (1890: 17-18). La ruina del

personaje, progresiva a nivel moral y definitiva al final a nivel económico, pone orden a un mundo en el que el mito es, en última instancia, la constitución de un orden basado en la justicia en el que no está permitida la especulación y la verdad siempre se descubre, aun cuando, paradójicamente, el paradero de Lanza resulte desconocido e ingrese en un espacio mítico, negativo como el del Judío errante, expulsado de su paraíso de dinero y engaños. El ingreso de Lanza al mundo mítico se produce por su inscripción en un lugar múltiple, por la variedad de versiones sobre su destino de desterrado y fugitivo: «Desde entonces no se ha vuelto á saber nada de Carlo Lanza. / Unos suponen que está en California y otros en Alejandría; habiendo algunos que aseguran haberlo visto por Norte-América» (1896: 318).

La infancia y la memoria en la pampa gringa

La infancia y el pueblo natal conforman, para Jorge Isaías, el horizonte primordial de la escritura y de la memoria, el mito personal que se extiende a una comunidad con el valor testimonial de una historia “menor”, local, “desde abajo”, y se propone como contrahistoria de resistencia. El espacio de la nostalgia como sentimiento y metapoética establece el orden discursivo y la organización de las imágenes que convoca, en el coloquio con un pasado perdido. La irreversibilidad del tiempo y de las pérdidas se conjura con la palabra poética y con la construcción de ese mundo mítico, en el cual los instantes cobran dimensión infinita. El territorio de pertenencia se sitúa en la pampa gringa, zona de colonos que “fundaron” una historia, un mundo, imitando la gesta bíblica de la creación. Los distintos personajes que Isaías evoca asumen una dimensión heroica, en una épica diferente, “otra”, enclavada en un recuerdo inalterable.

Se trata de «historias absolutamente olvidadas, remotas y sólo importantes al ejercicio obsesivo y ritual de mi memoria» (336). La identificación con el espacio lejano y con un tiempo perdido determina a la palabra poética, por lo que la escritura es ese ejercicio de la memoria y asume, con ello, rasgos de ese mito personal construido en el pasado. El sujeto se define en la conciencia de esta instancia decisiva: «A veces pienso que en esos gestos hoy olvidados tal vez se coló una milésima de eternidad y nosotros no supimos enterarnos» (337). La inscripción discursiva del sentido de pertenencia a ese pueblo de la llanura santafesina en la pampa gringa, con la vivencia de las pérdidas, indica una borradura de límites entre la ficción, el sueño, el recuerdo, la realidad, de tal modo que se condensa un universo en la tarea de la memoria y en el hacer “poético” y termina desdibujándose la voz: «a veces pienso que no soy yo quien estos versos escribe, quien estampa estos recuerdos» (227).

El sujeto, crecido en una comunidad estable de inmigrantes, deviene a su vez migrante al abandonar su pueblo. La palabra resulta entonces de la voluntad de regreso a una Itaca, por medio de la repetición de gestos vistos en el pueblo:

Déjenlo a este gringo que es poeta.

[...]

Déjenlo que yo repetiré sus gestos,
en otra ciudad, dentro de años,
junto a un río barroso y un amor (88).

Las imágenes que conforman el mito, la voluntad de la memoria y la configuración de la escritura coinciden estratificando cada una de las dimensiones que las componen. Se constituye de esta manera el núcleo de una producción primordialmente lírica y onírica, testimonial, «metáfora de todos los pueblos de la llanura santafesina que los entendidos llamaron pampa gringa» (25).

A manera de cierre parcial y provisorio

La multiplicidad de mitos que se construyeron discursivamente alrededor de América desde diferentes instancias ideológicas y respondiendo a la emergencia de subjetividades se revela en el complejo sistema de imágenes que construyen el espacio de este nuevo mundo y de los sujetos e(in)migrantes. El discurso literario inscribe esta polifonía poliédrica e instaura una estratificación con imágenes que apelan a una red de tradiciones y memorias.

En este recorrido, parcial y no exhaustivo, de algunos textos significativos, se han puesto en diálogo diferentes configuraciones del espacio americano / argentino desde la mirada de los migrantes, así como de los motivos que han llevado al desplazamiento y los ideales que han determinado la constitución identitaria de los sujetos. El abordaje de estas problemáticas atendiendo el imaginario y las estructuras semióticas permite aproximarnos a la complejidad de una problemática que revela, en última instancia, la multiplicidad de imaginarios y de ideologías, algunas en contraste, otras complementarias, que han intervenido en el fenómeno migratorio.

Obras citadas

Alighieri, Dante, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Católica, 1980⁴.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989; ed. or.: *Voprosy literatury i estetiki*, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975.

- Barthes, Roland, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010²; ed. or.: *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Campana, Dino, *Opere. Canti Orfici e altri versi e scritti sparsi*, Milano, TEA, 1989.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, FCE, 2014²; ed. or.: *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Joseph Campbell Foundation, 2008.
- Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997; ed. or.: *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, C.E.R.S., 1995.
- Greimas Algirdas Julien y Courtés, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, I-II, Madrid, Gredos, 1990-1991; ed. or.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I-II, Paris, Hachette, 1979-1986.
- Gutiérrez, Eduardo, *Carlo Lanza*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1890.
- , *Lanza el gran banquero (Continuación de Carlo Lanza)*, Buenos Aires, Luis Maucci y Cía, 1896.
- Isaías, Jorge, *Crónica gringa y otras crónicas*, Rosario, Fundación A. Ross, 2010.
- Mantegazza, Paolo, *Il Dio ignoto*, Milano, G. Brigola, 1877³.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006⁸; ed. or.: *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Arnaldo Mondadori, 1978.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992⁸; ed. or.: *Morfologíuiya skazki*, Leningrado, Academia, 1928.

PALESTINA-CHILE IDA Y VUELTA. LA ESCRITURA NÓMADA DE *VOLVERSE PALESTINA* DE LINA MERUANE

Emanuela Jossa*

*Lo que define el estado nómada
es la subversión de las convenciones establecidas,
no el acto literal de viajar.*
(Braidotti 2000: 31).

En un escenario de violencia, *Volverse Palestina* (2015), crónica de Lina Meruane –cuya familia paterna migró de Palestina hacia Chile–, configura un movimiento entre pérdida y recuperación de la historia del pasado y del presente, individual y colectiva.

From Palestine to Chile and back: The nomadic writing of Lina Meruane in Volverse Palestina.

In her chronicle *Volverse Palestina* (2015), Lina Meruane evokes scenarios of violence and draws on her family's emigration experience from Palestine to Chile to depict the movement between the loss and recovery of personal and collective history, both past and present.

Palestina-Chile andata e ritorno. La scrittura nomade di Volverse Palestina di Lina Meruane

In uno scenario di violenza, *Volverse Palestina* (2015), una cronaca di Lina Meruane – la cui famiglia paterna emigrò dalla Palestina al Cile –, costruisce un movimento tra perdita e recupero della storia personale e collettiva, presente e passata.

Una escritura nómada

Es posible reconocer en Lina Meruane y su escritura una dimensión nómada. Este nomadismo tiene que ver, de modo evidente, con su biografía. La escritora nació en Santiago de Chile en 1970, pero desde hace años vive en New York. Sus ancestros son palestinos e italianos. Pero su nomadismo se expresa también en la transición de un género a otro. Escribe narrativa: cabe mencionar por lo menos *Las Infantas* (1998), *Fruta Podrida* (2007), *Sangre en el Ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2019); ensayos: *Viajes Virales* (2012) y

* Università della Calabria.

Contra los hijos; artículos y crónicas: *Volverse Palestina seguido de Volvernos otros* (2015). Además, estas obras tampoco caben con precisión en el ámbito del género designado, a confirmación de la errancia de su escritura. Lina Meruane también compuso la obra teatral *Un lugar donde caerse muerta* (2012), adaptación de *Fruta Podrida*, y los versos *Palestina, por ejemplo* (2018), casi poetización de *Volverse Palestina*. A estas evidencias, en su quehacer literario se suma la búsqueda y la creación (la búsqueda a través de la creación) de subjetividades nómadas que, como afirma Rosi Braidotti (2019), desean y experimentan el cambio y la transformación. Gabriele Bizzarri, estudioso esmerado de la escritora chilena, define la escritura de Lina Meruane «en más de un sentido, ‘degenerada’, caracterizada por la obsesiva insistencia en el motivo de la transformación, por la tematización de una metamorfosis que sirve, a la vez, de elemento perturbador y acicate para la anarquía, surtidor del miedo y del goce» (2019: 337). El nomadismo y la metamorfosis remiten, entonces, a la corporeidad como lugar de transiciones y negociaciones. Esta dimensión material sitúa a las subjetividades nómadas en la historia. Por esta razón, el nomadismo es un posicionamiento que concierne tanto la ficción como la no-ficción de Lina Meruane.

El nomadismo de *Volverse Palestina* interesa, antes que nada, la historia editorial del libro. El texto no ha tenido una gestación larga, pero sí una composición por fragmentos que se sumaron, ampliaron e integraron a buen ritmo, como partes de un proyecto que iba tomando forma a medida que el viaje a Palestina iba sedimentándose en la experiencia de Lina Meruane. Como indica la escritora misma (2015: 108) y resumió Dunia Gras (2019), el libro cuenta con muchas versiones anteriores. La primera versión es una crónica del viaje de Lina Meruane a Palestina, un artículo breve que se publicó en 2012 en el suplemento de la revista *Mercurio*, con el título «descriptivo, neutro y vacacional» (Gras 2019: 173) “Mujeres que viajan solas: Una semana en Palestina”. Una versión ampliada se publicó el mismo año en una antología de crónicas de viajes de diferentes autoras, *Mujeres que viajan solas. 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París a Amazonas*. En 2013 el texto ya es un libro breve, publicado en México con el título *Volverse Palestina*. En 2015 Lina Meruane agrega al texto de 2013 otro escrito, *Volvernos otros*, y publica esta versión ampliada y modificada en Barcelona (*Volverse Palestina seguido de Volvernos otros*, Penguin Random House). Este libro es objeto del presente estudio. Se compone de dos partes. La primera, con el mismo título del libro, es la crónica del viaje a Palestina, desde la decisión de la escritora de viajar y la negativa de su padre a acompañarla, hasta la despedida de sus amigos en Jaffa. Esta parte se distribuye en tres capítulos, divididos en párrafos breves, con

títulos (siempre en minúscula) muy expresivos. La segunda parte, titulada *Volvemos otros*, es un ensayo, un diálogo inquieto y apasionado con otros textos, de géneros diferentes, que han abordado la cuestión palestina. Esta parte también se divide en párrafos breves. Todo el texto está atravesado por una tensión emotiva y un compromiso político que lo “vuelven otro”. El libro es historia y es literatura.

Por fin, para la presentación de *Volverse Palestina* en Bogotá en abril 2015, Lina Meruane preparó un poema largo sobre Palestina, *Palestina, por ejemplo* (2018), ya mencionado anteriormente. Es, por ahora, la última vuelta al tema. Este itinerario muestra unos de los elementos teórico y estilísticos esbozados por Braidotti a propósito del nomadismo: el atravesamiento de los límites disciplinarios y de los géneros literarios y la combinación del discurso histórico y político con la expresión lírica y poética. Estas estrategias permiten a Lina Meruane cuestionar la división entre la dimensión supuestamente neutral de la historia y el ámbito subjetivo de los afectos.

El título *Volverse Palestina* confirma la reiteración del tema de la metamorfosis. En la lengua castellana, el verbo “volver” tiene dos significados principales: el primero es “regresar”, el segundo, en su forma reflexiva, es “transformarse”¹. Ambos significados remiten al nomadismo: para regresar, obviamente es necesario haber dejado un sitio, mientras que para transformarse es necesario un cambio vivido por el sujeto. El título *Volverse Palestina* se refiere explícitamente a la mutación que Lina Meruane sufre desde cuando decide viajar a Palestina hasta su vuelta a Estados Unidos. La primera parte del libro es la crónica del viaje de Lina Meruane a la tierra de su padre, un retorno a los orígenes que la “vuelve palestina”, con todo el compromiso que este cambio implica: «Volver a Palestina. Volverme» (2015: 50). Para Lina Meruane, volverse palestina es volverse pluralmente colocada, es descubrir otra parte de su identidad históricamente situada, hallazgos que reclaman nuevas formas de acción política y de escritura, exigen diálogos inéditos e inesperados. Entonces, volverse palestina es reconocer otro fragmento de una identidad nómada e implica un viaje de ida y vuelta: de la experiencia a su transmisión.

De manera implícita, el título se refiere también al segundo significado de “volver”: regresar. Regreso es una palabra que para los palestinos remite al

¹ Matte Bon señala que mientras otros verbos que se refieren a la transformación (“llegar a ser”, “hacerse”) niegan la participación y la responsabilidad directa del hablante, porque el origen de la transformación se atribuye al sujeto gramatical, con “volverse” (y “ponerse”) el hablante toma sólidamente posición, «asume plenamente su papel [...], reconociéndose a sí mismo como origen de lo que dice» (2014: 55-56).

anhelado “derecho al retorno”², por lo que se conecta con el deseo y a la vez se asocia a términos cuales imposibilidad, renuncia, frustración. Para el caso de Lina Meruane, el término no es correcto: ella nunca vivió en Palestina, por lo tanto no puede regresar. Se trata de una condición “prestada”. El libro empieza justamente por un capítulo titulado “volverse prestados”:

Regresar. Ese es el verbo que me asalta cada vez que pienso en la posibilidad de Palestina. Me digo: no sería un volver sino apenas un visitar una tierra en la que nunca estuve, de la que no tengo ni una sola imagen propia. Lo palestino ha sido siempre para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar de la extinción un origen compartido (17).

El viaje de Lina Meruane no es un regreso, sino una visita de una mujer que no conoce aquella tierra, que nació en Santiago de Chile y vive en New York. Pero Palestina es una persistencia, un rumor de fondo que reclama un retorno que la escritora hará en lugar del abuelo y del padre: «No sería un regreso mío. Sería un regreso prestado, un volver en el lugar de otro» (17). Desde el inicio, se establece una tensión entre la potencia y el acto, entre la inactualidad del viaje del padre y del abuelo la realización del viaje de Lina Meruane. Una tensión entre abstención y ejecución. Tal vez el núcleo de la historia de Palestina está en la intersección conflictual y dramática entre estas dos opciones. El regreso mismo es una bifurcación: el abuelo de Lina Meruane dejó Beit Jala y se fue a Chile en 1915, intentó volver en 1967, pero la Guerra de los seis días impidió el viaje. En cambio el padre es la figura del expulsado y excluido, que dos veces se queda en el borde. La primera vez, en Egipto, mira su tierra desde lejos:

Una vez estuvo en Egipto. Desde El Cairo dirigió sus ojos ya viejos hacia el este y los sostuvo un momento en el punto lejano donde podría ubicarse Palestina. Soplaban el viento, se levantaba un arenal de película, y pasaban junto a él centenares de bulliciosos turistas de zapatillas y pantalones cortos, turistas llenos de paquetes, rodeados de guías y de intérpretes (17).

² El artículo 11 de la Resolución 194 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, aprobada en 1948 cerca del final de la Guerra árabe-israelí, resuelve que «debe permitirse a los refugiados que deseen regresar a sus hogares y vivir en paz con sus vecinos, que lo hagan así lo antes posible, y que deberán pagarse indemnizaciones a título de compensación por los bienes de los que decidan no regresar a sus hogares y por todo bien perdido o dañado cuando, en virtud de los principios del derecho internacional o por razones de equidad, esta pérdida o este daño deba ser reparado por los Gobiernos o autoridades responsables». El artículo ha sido interpretado de manera diferente por los israelíes y los palestinos.

La segunda vez, en la frontera con Jordania, «sus pies permanecieron hundidos en la arena escurridiza de la indecisión» (18), pero finalmente el padre no quiso mover sus pasos hacia Gaza. Lina Meruane explica que él no quiso someterse a los abusos de los militares israelíes, al riesgo de ser llamado extranjero en una tierra que le pertenecía. No quiso ver su casa abandonada, quizá destruida o usurpada. Lina Meruane continúa describiendo el paisaje de un territorio ocupado:

El martirio de encontrar, en el horizonte antes despejado de esas callejuelas, las pareadas viviendas de los colonos. Los asentamientos y sus cámaras de vigilancia. Los militares enfundados en sus botas y sus trajes verdes, sus largos rifles. Los alambres de púas y los escombros. Troncos de añosos olivos rebanados a ras del suelo o convertidos en muñones (18-19).

Al referirse a un territorio despojado, la disyuntiva entre abstención y ejecución trae el mismo resultado: la pérdida.

Al inicio de la crónica, el viaje se plantea como un intento de “recapitular” el pasado, de impedir la cancelación de los orígenes, de recuperar, a través de los lugares, una historia familiar y luego colectiva. Por este motivo, en los primeros párrafos la autora cuenta también otros retrocesos, otros intentos de recuperación de la memoria: la visita a la casa de su infancia en Santiago, ahora transformada en una tienda de alfombras, o a la casa de la infancia de su padre, en un pueblo pequeño. Pero la familia Meruane se enfrenta con la agonía de las cosas y de los lugares. Esta agonía, a nivel individual, es especular a la progresiva desaparición de los espacios palestinos. La escritora refuerza este paralelismo a través de la referencia a su apellido: en las afueras del pueblito chileno, en una calle abandonada, guiados por el padre, Lina y su hermano encuentran el cartelito deslavado y cubierto de polvo dedicado al abuelo nómada: SALVADOR MERUANE. Uno de los objetivos del viaje a Palestina será justamente buscar la permanencia del apellido Meruane.

La escritora refiere una anécdota que la impulsó en modo definitivo a viajar a Palestina. En un taxi en New York, encuentra a Jaser, un taxista latinoamericano procedente de Ramallah: «¿Usted no conoce su tierra?, dice sin pausa y con sorpresa pero sin recriminación. Debería ir allá, usted» (40). Tiempo después, por casualidad, la escritora toma otro taxi rumbo al aeropuerto y se encuentra de nuevo con Jaser que le dice, a propósito de los palestinos, que lo único que pueden hacer es «aferrarse a lo que queda de Palestina para evitar que desaparezca» (43). Luego le pregunta a Lina: «¿Cuándo va para nuestra tierra?» y ella le contesta, casi sin darse cuenta, «en marzo» (43). Para Rachel Adibe Zein, Jaser es un personaje ficticio, una figura “outside of Meruane’s Palestinian family urging her to connect with her roots” (29). Que sea real o

inventada, la anécdota cumple un papel importante en el entramado del texto: marca el primer paso de la dimensión individual a la dimensión colectiva de la memoria. Jaser no solo no pertenece a la familia, sino que utiliza el posesivo “nuestra”.

Acercarse a Palestina es volverse poco a poco un ser sospechoso. Lina Meruane describe la necesidad de censurar partes de los correos electrónicos enviados por Ankar, el amigo escritor que la va a recibir en Jaffa, y marca con fuerza el texto con unas tachaduras negras (44-47). Cuenta la rabia experimentada en el aeropuerto, donde los agentes de la seguridad israelí «son idénticos a los tiras de la dictadura chilena» (59). A través de esta comparación, la escritora amplía el paralelismo antes individuado, que se vuelve una semejanza entre la historia chilena y la historia de la ocupación de Palestina.

A veces sola, otras acompañada por Ankar y su compañera Zima, Lina Meruane conoce una Palestina en pedazos. En lugar de un pueblo, ahora hay una hilera de cactus que fueron inútiles cercos de protección: «quedaron ahí, plantados y eternos, como señal de lo desaparecido. Espinosos monumentos alrededor de la ausencia» (74). Los palestinos viven apresados dentro de sus territorios y vivir allí adentro significa olvidarse de lo que está afuera. Lina Meruane ni se da cuenta de estar cerca del mar, mientras que los palestinos no logran salir de Cisjordania para ir a ver las olas. La geografía de Palestina está llena de agujeros, la escritora no se orienta y debe recurrir mil veces al mapa. A lo largo de la narración, ella misma se vuelve un mapa de los lugares en los cuales ha estado: «la identidad del nómada es un inventario de huellas» (Braidotti 2000: 45).

A través de la crónica, la historia de Palestina se torna real y concreta. Se muestra ante los ojos de la escritora en la forma de la privación del espacio: el muro, las casas arrasadas, las calles vedadas, los pueblos borrados, los sitios inalcanzables, el mapa intervenido por los asentamientos, las carreteras privadas para los colonos, de nuevo el muro... Por el contrario, la historia de la familia Meruane desvanece progresivamente. Lina se encuentra con dos tías que deberían guardar recuerdos y hasta cartas y fotos enviadas por el abuelo de Chile a Palestina. Pero aparece solo una foto en sepia del abuelo con su esposa y sus hijos. Además la tía Maryam le dice con convicción: «Ustedes no son Meruane» (76).

Ya en Palestina, el regreso adquiere otro rumbo y otro sentido para Lina Meruane: no se trata solamente de conectarse con sus raíces familiares, para reconocer otra parte de su identidad, sino de volver a hablar de la historia de esta parte del mundo. Así, el presente reemplaza la nostalgia que se infiltraba en el primer capítulo de la primera parte del libro. De hecho, la cuestión del apellido, la búsqueda de la casa del abuelo, son proyectos fracasados. Lo que toma forma, a lo largo de la narración, es una idea diferente de la identidad. En la

entrevista “La identidad no es algo fijo y esto es bueno: Lina Meruane”, lanzada en la Secretaría de Cultura, la escritora afirma: «Nosotros tendemos a pensar que la identidad es algo estático, fijo, que tiene contornos que conocemos bien y podemos delimitar. Y lo que descubrí en esa búsqueda es que precisamente es lo contrario. La identidad está constituida por una serie de sumas y restas: es un proceso» (s.p.).

La escritura misma se vuelve proceso. El pueblo palestino, asevera Lina Meruane, «está muy huérfano no solamente porque ha sido desplazado muchas veces y ha perdido su conexión con su hogar, sino que además ha muerto mucha gente de su comunidad y eso también es una forma de orfandad» (s.p.). Frente al dolor por la pérdida y el desarraigo, la identidad nómada puede transformar la herida en otras formas de pertenencia. La pérdida, que atraviesa toda la crónica, ya no es un problema individual, sino un sentimiento real y concreto de una comunidad. Así que, a lado de sus raíces, Meruane aprende a reconocer también otras zonas de contacto y relación: los niños palestinos e israelíes que van a la misma escuela Max Rayne en Jerusalén, son indistinguibles. Zima se vuelve su hermana musulmana. Así lo expresa Lina Meruane en la misma entrevista:

Lo que me sucedió de una manera muy poderosa fue la identificación de una manera muy fuerte precisamente con personas, como una mujer llamada Zima, quien además se me parecía mucho físicamente, y llegué a sentir que tenía una hermana musulmana —yo no tengo hermanas— y la sensación de que su vida podría haber sido la mía (s.p.).

Volverse Palestina no es «un intento por recuperar el origen perdido, difuminado en el tiempo y en el relato, sino una entrada al presente de la situación política, de la ocupación de los territorios palestinos» (Sergio Téllez-Pon). Entonces, el regreso implica un compromiso, una acción. Volverse palestina quiere decir también situarse en una historia. Y contarla. Pero, ¿con qué palabras?

La política del nombrar

Uno de los puntos en que coinciden Noam Chomsky e Ilan Pappè, en el libro *Gaza en Crisis. Reflexiones sobre la guerra de Israel contra los palestinos* (2011) es la necesidad de un nuevo lenguaje para contar la historia de Palestina. Por supuesto, todas las narraciones son una representación y hasta una creación de lo real, especialmente las de situaciones conflictuales (guerras, masacres, ocupaciones, dictaduras...) que dependen irremediabilmente de la perspectiva de quien cuenta. Pero en el caso de Palestina, la labor del lenguaje fue y es especialmente significativa. Edward Said considera parte de un mismo plan de realidad la trama de colonias y el lenguaje creados por Israel. Tanto la construcción

de edificios como la invención de una historia sufragaron un plan que más que oponerse a lo existente (Palestina) decidió ignorarlo, borrarlo. A la par de las colonias, se estableció un discurso que, como un bosque, consiguió tapar casi por completo lo existente, que terminó siendo artificial.

Según Noam Chomsky e Ilan Pappè, en la historia del conflicto israelí-palestino hay nombres indecibles, censuras, negaciones y hasta frases hechas que terminan manipulando políticamente la realidad de la problemática. Se trata entonces de contrarrestar la hegemonía retórica que se ha apoderado del discurso sobre Palestina, desde perspectivas diferentes. La repetición y el abuso de unas expresiones vacía los discursos y enmascara la verdadera cuestión: la negación del derecho de los palestinos a la libertad y la dignidad. Pappè reclama la necesidad de un diccionario nuevo para pensar la cuestión, que incluya conceptos como “descolonización” en lugar de “proceso de paz”, “segregación” en lugar de “política de seguridad”, o que recupere conceptos como el derecho de retorno. Es indicativo el hecho de que esta necesidad es compartida por otros intelectuales que, desde diferentes lugares de enunciación y en tiempos distanciados, escriben sobre Palestina: Murid Barghouthi y Edward Said en los años setenta ya reclamaban un léxico diferente para contar la historia de Palestina, mientras que Julie Peteet en *Space and Mobility in Palestine* muestra la necesidad diametralmente opuesta de los sionistas de transformar el lenguaje para fundar el Estado de Israel. Para Lina Meruane también escribir sobre Palestina implica una consciente interrogación del lenguaje y un diálogo constante con otras voces que buscan o fundan un léxico útil para contar la historia de este lugar dolido. Es otro proceso nómada que reduce la figura autoral: *Volvernòs otros* se introduce en un flujo de reflexiones políticas y literarias, se suma a un conjunto.

La escritora chilena cita a David Grossman, que también insiste en la necesidad de «regresar al diccionario y despercudir los términos» (131). Por esta razón, “Volvernòs otros” empieza por otro regreso: «Hacía falta regresar a los planteamientos del pasado y a las vicisitudes del lenguaje que sirvió para armar esta historia. Vi que era necesario sondear los usos del lenguaje en situaciones de conflicto. Regresar a su utilización política» (115). Como afirma Braidotti, «lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar» (2000: 31).

En su reflexión sobre el léxico, Lina Meruane subraya especialmente la elisión del nombre “palestinos”, sustituido por perífrasis, por el gentilicio genérico “árabes” o por “refugiados”, «la expresión-trinchera donde caben cinco millones de palestinos» (132). Por otra parte, Amos Oz refiere que al inicio de la ocupación los palestinos no pronunciaban la palabra Israel y decían “entidad sionista”, “infección”, “intrusión”. Retomando las consideraciones de

Julie Peteet sobre la fundación léxica de Israel, Lina Meruane se detiene en el proceso de «desnombrar y el consiguiente renombrar zonas, barrios y calles suprimiendo sus designaciones anteriores, en árabe» (140). La cita suena casi como una paráfrasis de los conocidos comentarios de Rosalba Campa sobre la conquista española en *La identidad y la máscara*. Lina Meruane reconoce una actitud parecida en Chile, cuando se decía “pronunciamiento” en lugar de “golpe” o “pacificación de la Araucanía” en lugar de “ocupación del territorio mapuche” (141-142).

En esta historia controvertida, también los mitos y los símbolos son debatidos y contenidos. En *Volverse Palestina*, Lina Meruane menciona la llave: los judíos expulsados de España en 1492 guardaron las llaves de sus casas. Muchos de los palestinos que se vieron forzados a partir en la *nakba* todavía guardan las llaves de sus casas. La yuxtaposición de las dos historias remite de nuevo a la pérdida, paradójicamente compartida. De hecho, el nomadismo se configuraría aquí como un destino. Un destino de pérdida que reclama una inversión.

Gaza: ¿ciudad o matadero?

En su poema dedicado a Gaza, Samih Al-Qàsim le pregunta: «¿qué eres, quién eres?/ ¿Eres ciudad o matadero?» (2002: 66)³. En 2014, Lina Meruane preparó, esta vez sí literalmente, su regreso a Palestina. Pero la “Operación Margen Protector” sobre el territorio de Gaza impidió el viaje. Como en la Operación Plomo Fundido (diciembre de 2008 - enero de 2009), también llamada “Masacre de Gaza”, el sitio fue bombardeado, provocando muertes y destrucciones. El número de víctimas civiles palestinas fue muy alto: más de 2.300, de ellos más del 70% mujeres y niños según la Oficina de las Naciones Unidas para la Coordinación de Asuntos Humanitarios⁴. Como su abuelo, Lina Meruane no pudo regresar. La representación afirmativa del nomadismo choca repetidamente con la realidad de la pérdida. Escribe Lina Meruane: «el bombardeo ha arrasado barrios enteros, ha derribado hospitales, cercenado cientos de mezquitas, destruido colegios e incluso centros de acogida de las Naciones Unidas descuartizando a mujeres y niños que tampoco pudieron escapar» (197). La cuestión palestina pide dramáticamente atención y soluciones no autoritarias. Por su parte, dice Meruane citando primero a

³ Traducción del italiano de la autora.

⁴ En la “Operación Margen Protector” murieron sesenta y cuatro soldados y dos civiles. En la “Operación plomo fundido” murieron catorce israelíes, mientras que el número de la víctimas palestinas, que cambia según las fuentes, fue por lo menos de 1.400.

Mourid Barghouti y luego a Grossman, el compromiso de la escritura podría ser la refutación de las malversaciones del lenguaje, y la literatura podría encarnar el lugar del reconocimiento del otro, «la posibilidad de trascender lo propio y realizar un enroque imaginario con aquel que es distinto» (188). Pero, agrega la escritora, «la acción política no solo debe verificarse en el sentimiento de empatía que nos provoca la situación del otro, sino que fundarse en la justicia de la reivindicación» (190).

La crónica del viaje a Palestina termina con la conciencia del valor limitado de la experiencia personal y la necesidad de mostrar, como Susan Sontag, que «mientras algo ocurre algo más está sucediendo» (193). La identidad y la escritura se configuran así como procesos nómadas, que se redefinen, son retrospectivas y cambiantes. Lina Meruane ya no se pregunta (solamente) quién es, sino cómo quiere que sea su escritura al hablar de Palestina. Siguiendo una vez más a Rosi Braidotti, Meruane cumple un «gesto cartográfico» porque lee el presente situándose históricamente y espacialmente, para crear «un mapa vivo, un análisis transformador del yo» (Braidotti 2009: 14-15): «adquirí un compromiso palestino cuando escribí la palabra regreso y la inscribí en mi presente» (194).

Bibliografía citada

- Al-Qasim, Samih, “Gaza”, en Dahmash, Wasim, Di Francesco, Tommaso y Blasone Pino (eds.), *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese*, Roma, manifestolibri, 2002: 66-67.
- Bizzarri, Gabriele, “‘Bood in the (Queer) Eye’: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane”, *Rassegna iberistica*, 42 (2019), 112: 335-349.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- , *Metamorfosis. Para una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2005.
- , *Materialismo radicale*, Milano, Meltemi, 2019.
- Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, España, Siglo XXI, 1998.
- Chomsky, Noam y Pappè, Ilan, *Gaza en Crisis. Reflexiones sobre la guerra de Israel contra los palestinos*, Madrid, Taurus 2011.
- Gras Miravet, Dunia, “En el nombre del padre: *Volverse Palestina. Volvemos otros*, de Lina Meruane, versiones de una obra en marcha”, *Letral*, 22 (2019): 170-198.
- Matte Bon, Francisco, *Gramática comunicativa del español. De la idea a la lengua*, II, España, Edelsa, 2014.
- Meruane, Lina, *Fruta Podrida*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2007.
- , *Las Infantas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- , “Mujeres que viajan solas: Una semana en Palestina”, *Revista Domingo. El Mercurio*, (2012): 16- 19.
- , *Mujeres que viajan solas. 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París al Amazonas*, Santiago de Chile, El Mercurio-Aguilar, 2012.
- , *Sangre en el Ojo*, Barcelona, Random House, 2012.
- , *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012

-
- , *Un lugar donde caerse muerta*, New York, Diaz Grey, 2012.
- , *Volverse Palestina*, México D. F., CONACULTA, 2013.
- , *Contra los hijos*, México, Tumbona, 2014.
- , *Volverse Palestina seguido de Volvernos otros*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.
- , *Palestina, por ejemplo*, Valparaíso, Libros del Cardo, 2018.
- , *Sistema nervioso*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- Said, Edward W., *La cuestión palestina*, Barcelona, Debolsillo, 2015.

Online Sources

- Adibe Zein Rachel, *An Unsettled Return: Memory and Self-Identity in Lina Meruane's Volverse Palestina*, 2018: https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/65318/zeinrachel_An_Unsettled_Return_2018.pdf?sequence=2&isAllowed=y. (Visitado el 24/6/2020).
- Secretaría de Cultura, “La identidad no es algo fijo y esto es bueno: Lina Meruane”. Entrevista a Lina Meruane, 2014: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-identidad-no-es-algo-fijo-y-esto-es-bueno-lina-meruane>. (Visitado el 6/5/2020).
- Téllez-Pon Sergio, Lina Meruane, el reencuentro con la historia. Entrevista a Lina Meruane, 2016 : <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/lina-meruane-el-reencuentro-con-la-historia/>. (Visitado el 4/5/2020).

GLI AUTORI

Elisa Bordin è ricercatrice di Letterature e culture nord-americane all'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi ambiti di ricerca sono le letterature della migrazione, soprattutto in contesto italo-americano, gli studi critici di razza e il genere western. Attualmente sta lavorando a una monografia sull'autore nigeriano-statunitense Chris Abani e, in generale, sulla nuova diaspora africana negli Stati Uniti.
elisa.bordin@unive.it

Fernanda Elisa Bravo Herrera è ricercatrice del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) all'Università di Buenos Aires, dottore magistrale in Letteratura comparata e Traduzione di testi letterari all'Università di Siena e dottore magistrale in Lettere all'Università Nazionale di Salta. Ha pubblicato numerosi saggi sull'emigrazione italiana in Argentina e il volume *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (Premio Internacional Ennio Flaiano 2016 in Italianistica).
fernandabravoherrera@conicet.gov.ar

Margherita Cannavacciuolo è professoressa associata di Lingua e letterature ispano-americane all'Università Ca' Foscari Venezia. È stata *visiting professor* e *visiting researcher* in università europee e ispano-americane. Ha pubblicato due monografie e vari articoli in riviste nazionali ed internazionali su: meccanismi autobiografici, simbologia in poesia, linguaggi mitologici, processi di costruzione dell'immaginario nelle narrative della migrazione.
margherita.c@unive.it

Adriana Crolla è professoressa ordinaria di Lettere all'Università Nazionale del Litorale e all'Università Autonoma di Entre Ríos in Argentina; direttrice del Centro di studi comparati, della rivista *El hilo de la fábula* e del portale virtuale della memoria gringa. Ha pubblicato numerosi volumi e saggi negli ambiti dell'italianistica e dell'immigrazione italiana, della traduzione e degli studi comparati. Ha vinto i premi "Espacio Santafesino" e "Piemontesi nel Mondo", oltre ad essere stata insignita del titolo di "Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia".
acrolla@gmail.com

Sabrina Costanzo è professoressa associata di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Catania. Si è occupata di narrativa e teatro contemporanei di autori quali Arenas, Guerra, Gutiérrez, Muñoz, Padura Fuentes, Vargas Llosa, pubblicando numerosi saggi e il volume *La costruzione di un giallo sociale: "Las cuatro estaciones" di Leonardo Padura Fuentes*. Come

traduttrice letteraria, si è dedicata a opere di Echeverría, Quiroga, González Viaña, Rosenmann-Taub, Schopf, Silva.

s.costanzo@unict.it

Domenico Antonio Cusato è professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Catania. Si è occupato prevalentemente di narrativa contemporanea soffermandosi su autori quali Arenas, Barnet, Borges, Dorfman, Franco, Fuentes, García Márquez, Mutis, Padura, S. Paz, Sábato, Fray Servando. Tra i suoi volumi, si ricordano *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de Pedro Páramo* (1993), *Tres estudios sobre Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante* (2002), *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007).

cusato@unict.it

Maria Luisa Daniele Toffanin, poetessa e critica letteraria padovana, ha pubblicato ininterrottamente tra il 1998 e il 2020 numerose sillogi per le quali ha ottenuto premi e riconoscimenti in varie parti d'Italia. Si ricordano in particolare, *Dell'azzurro ed altro*, *Iter ligure*, *Fragments*, *Apunti di mare*, *Sottovoce a te madre*, *La stanza alta dell'attesa tra mito e storia*. Inoltre con Massimo Toffanin ha pubblicato, *I luoghi di Sebastiano* e con Mario Richter gli atti del convegno *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto*, da lei organizzato.

matoffa@alice.it; www.literary.it

Giovanni Battista De Cesare è professore emerito di Lingua e letteratura spagnola all'Università L'Orientale di Napoli, dove ha ricoperto prestigiose cariche accademiche. È editore di testi, traduttore, autore di numerosi volumi e saggi su: letteratura medievale spagnola, relazioni della conquista del Nuovo Mondo, commedie e opere di Cervantes, narrativa e poesia spagnola e ispano-americana del Novecento.

decesare.g@alice.it

Ylenia De Luca è professoressa associata di Letteratura francese all'Università di Bari. È coordinatrice del Corso di studi in scienze della comunicazione pubblica, sociale e d'impresa. Dirige la rivista *Echo. Rivista interdisciplinare di Comunicazione. Linguaggi, Culture, Società*. Si interessa di poesia canadese di lingua francese tra il XX e il XXI secolo, di poesia francese del XX secolo e di letteratura francofona contemporanea. Su questi temi ha pubblicato tre volumi e numerosi saggi in riviste nazionali ed internazionali.

ylenia.deluca@uniba.it

M. Carmen Domínguez Gutiérrez è laureata in Storia all'Università Autónoma di Madrid e in Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali all'Università Ca' Foscari Venezia, dove attualmente è dottoranda nel programma internazionale con Sorbonne Université France. Le sue linee di ricerca riguardano l'esilio repubblicano spagnolo in Ispanoamerica, l'identità collettiva e la transculturalità.

carmen.dominguez@unive.it

Maurizio Fabbri è stato professore ordinario di Lingua e letteratura spagnola all'Università di Bologna, dove ha ricoperto numerosi incarichi istituzionali. Ha pubblicato saggi ed articoli di critica letteraria riguardanti soprattutto autori e testi dei secoli XVIII e XIX, studi sulla letteratura odepórica e sulla lessicografia iberica.

mrzfabbr@gmail.com

Alessandra Ferraro, professoressa ordinaria di Letteratura francese e di Letterature francofone all'Università di Udine, è specialista di autobiografia, di scritture migranti e della letteratura della Nouvelle-France, ambiti in cui ha pubblicato monografie e numerosi saggi. Ha co-fondato il Centro di Cultura Canadese e il Centro di ricerca "Oltreoceano-CILM". Codirige con Élisabeth Nardout-Lafarge la collana "Littérature québécoise" (Bibliothèques francophones) edita a Parigi da Classiques Garnier.
alessandra.ferraro@uniud.it

Simone Francescato è professore associato di Lingua e letteratura anglo-americane all'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa soprattutto della letteratura tra XIX e XX secolo e in particolare dell'opera di Henry James. Con Rosella Mamoli Zorzi sta curando *The Aspern Papers and Other Tales*, volume XXVII di *The Complete Fiction of Henry James*. Ha pubblicato vari saggi di letteratura afro-americana e, di recente, una traduzione di racconti scelti di Charles W. Chesnutt.
simone.francescato@unive.it

Bernard Gallina è stato professore ordinario di Letteratura francese all'Università di Udine. Le sue ricerche spaziano dalla tragedia del XVI secolo, alla letteratura religiosa del XVII secolo, al romanzo *fin-de-siècle* e al romanzo franco-canadese della pre-*Révolution tranquille*, ambiti su cui ha pubblicato saggi ed articoli.
bernard.gallina@uniud.it

Emanuela Jossa è professoressa associata di Letteratura ispano-americana all'Università della Calabria. Si dedica alla ricerca e alla traduzione; ha pubblicato articoli e saggi sulla letteratura centroamericana contemporanea, analizzando il rapporto tra letteratura e memoria. In ambito ispano-americano studia il fantastico, la rappresentazione letteraria dell'animalità e delle questioni biopolitiche ed ecologiche, l'articolazione di affetti e narrazione.
emanuela.jossa@unical.it

Rocío Luque è lettrice di lingua spagnola e docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola all'Università di Udine, docente del Programma di Dottorato in Filologia della UNED di Madrid, abilitata al ruolo di professore associato. Le sue indagini riguardano la lingua spagnola, la linguistica contrastiva e la traduttologia. È coautrice del *Diccionario contextual italiano-español de parónimos* (2019), autrice di due monografie, di numerosi saggi e di traduzioni da e verso lo spagnolo.
rocio.luque@uniud.it

Adriana Mancini è stata docente di Letteratura argentina all'Università di Buenos Aires. Ha tenuto lezioni presso università argentine ed europee ed ha pubblicato numerosi saggi, articoli, prologhi e raccolte di testi inediti relativi alla letteratura dei secoli XX e XXI. Attualmente sta preparando una monografia sulla vecchiaia e sulla morte in letteratura e in altre arti.
adelos.ma@gmail.com

Susanna Regazzoni è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'Università Ca' Foscari Venezia, dove dirige l'Archivio Scritture Scrittrici Migranti e la collana *Diaspore Quaderni di ricerca*. È membro di Comitati scientifici di molteplici riviste e collane. È autrice di numerose pubblicazioni relative alle relazioni culturali fra Europa e America Latina con speciale attenzione all'area dei Caraibi e ai fenomeni di transculturazione dei secoli XIX-XX.
regazzon@unive.it

Michele Russo ha conseguito il dottorato di ricerca in Anglistica e Studi anglo-americani all'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara e insegna inglese presso il Dipartimento di Economia dell'Università degli Studi di Foggia. È autore di vari articoli e dei volumi *John Lawson. Nuovo viaggio in Carolina* (2012) e *Iosif Brodskij: saggi di letture intertestuali* (2015).
russo.miche@libero.it

Deborah Saidero è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua e traduzione inglese all'Università di Udine. I suoi ambiti di ricerca includono la letteratura e cultura canadese, con particolare attenzione alla migrazione italo-canadese e friulana, al plurilinguismo, all'(auto)traduzione, ai *gender studies*, alla traduzione dei linguaggi settoriali e alla didattica dell'inglese, su cui ha pubblicato diversi studi. Ha co-curato il primo Dizionario Friulano-Inglese con Gianni Nazzi.
deborah.saidero@uniud.it

Silvana Serafin è stata professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine dove ha ricoperto molteplici incarichi istituzionali e co-fondato il Centro di ricerca "Oltreoceano- CILM" che dirige. Fa parte di consigli scientifici di riviste e di collane, oltre ad essere direttrice responsabile della rivista *Oltreoceano*. Autrice di numerosi volumi e saggi riguardanti la cronachistica delle Indie, la letteratura contemporanea di genere e delle migrazioni, è "Membro de honor" dell'Academia Hondureña de la Lengua di Tegucigalpa, Honduras.
silvana.serafin@uniud.it

Rosemary Serra è professoressa associata in Sociologia generale presso l'Università di Trieste. Si occupa di italoamericani, reti sociali, migrazioni, comportamenti adolescenziali a rischio, volontariato, metodologia comunitaria e dipendenze. Tra le sue ultime pubblicazioni si ricorda il volume *Sense of Origins. A Study of New York's Young Italian Americans* (2020).
rosemary.serra@sfor.units.it

Monica Stellan è professoressa associata di Italianistica alla Wilfrid Laurier University (Ontario). Le sue aree di ricerca riguardano la scrittura autobiografica femminile, l'esperienza culturale italiana in Canada e la rappresentazione della cultura italiana nei media internazionali. Tra le sue pubblicazioni figurano *The Virtual Piazza: The Representation of Italian Culture in the Media* (2005) e *Bridging the Ocean: Italian Literature of Migration to Canada* (2006).
mstellin@wlu.ca

María Hortensia Troanes è poetessa argentina laureata in Lettere e addottorata in Educazione. Ha ricoperto incarichi politici a Santa Fe e al Senato della Nazione in qualità di assessore alla Cultura, alle Pari opportunità e alle Relazioni parlamentari internazionali. La sua opera è costituita dalle raccolte poetiche *Escalas* (2002), *La Sala de los Mascarones de Proa* (2010), *El límite y la gracia* (2019) e da altre numerose poesie edite in volumi nazionali e internazionali.
mhtroanes@speedy.com.ar

Sabrina Vellucci è professoressa associata di Lingue e letterature anglo-americane all'Università Roma Tre. Co-dirige l'*Italian Diaspora Studies Summer Seminar*, fa parte della redazione di *Literature d'America* ed è vicepresidente dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani. Le sue linee di ricerca riguardano cultura nord-americana e migrazione, scritture femminili, cinema e globalizzazione. Su questi argomenti ha pubblicato numerosi articoli, saggi, curatele e una monografia.
sabrina.vellucci@uniroma3.it

Rivista del Centro Internazionale Letterature Migranti 'Oltreoceano-CILM'

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine

* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (eds.), *Terremoto e terremoti*, 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro (eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021

