OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni
Journal rated Class A for the 10/I1-10/L1 area by ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Academic Institutions).
Recipient of the literary prize "La letteratura delle Radici" in 2023 (category: literary journals), awarded by the Italian in Italy ETS Association (www.italianinitaly.org).

***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 and 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 investigación sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano relacionados con la producción literaria, lingüística y cultural de los migrantes en las Américas.**

OLTREOCEANO

FOUNDER AND EDITOR-IN-CHIEF
Silvana Serafin (Università di Udine)

ASSOCIATE EDITORS
Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Rocío Luque (Università di Trieste), Antonella Riem Natale (Università di Udine)

EDITORIAL BOARD
Amandine Bonesso (Università di Trieste), María del Carmen Domínguez Gutiérrez (Università di Padova), Federica Fragapane (Università di Trieste), Fabio Libasci (Università dell'Insubria), Nicola Paladin (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Chiara Patrizi (Università di Bologna), Elena Ravera (Università di Udine), Deborah Saidero (Università di Udine), Giada Silenzi (Università di Udine), Alessia Vignoli (Uniwersytet Warszawski, Polska)

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Francesca Cadel (Calgary University, Canada), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Águeda Chávez García (Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras), 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), Renata Londero (Università di Udine), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität, Graz, Austria), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), José Francisco Medina Montero (Università di Trieste), Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal, Canada), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid, España), Emilia Perassi (Università di Torino), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos- Izquierdo (Sorbonne Université, France), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa), † Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portugal), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Valeria Sperti (Università "Federico II", Napoli), Monica Stellin (Sir Wilfrid Laurier University, Canada), Edwige Tamalet (Tulane University, New Orleans, USA)

WEB MANAGERS
OJS: Rocío Luque (Università di Trieste)
OpenEdition: Amandine Bonesso (Università di Trieste), Giada Silenzi (Università di Udine)

INTERNATIONAL EXCHANGE
Amandine Bonesso (Università di Trieste), Rocío Luque (Università di Trieste), Deborah Saidero (Università di Udine)

EXECUTIVE AND EDITORIAL BOARD
CILM-Centro di ricerca Internazionale 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, alessandra.ferraro@uniud.it, rluque@units.it

Collaboration is subject to the invitation of the Editorial Board.

The publication of the articles undergoes the positive evaluation of two anonymous referees, external to the Editorial committee. In case of conflicting opinions, a third evaluator is consulted.

The articles are available in an open access electronic version on the Journal's website and on the platform online open source OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) at the address: https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano. When they are cited, it is always necessary to indicate the author and the original source (magazine, publisher, URL); they cannot be used for commercial purposes, nor be manipulated or transformed in their contents. Creative Commons attribution-Non commercial 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by-ncsa/4.0/deed.it).

***Oltreoceano* adopts Publication Ethics and Publication Malpractice Statement (based on Elsevier recommendations and COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors).**

Indexes and databases in which Oltreoceano is present: ACNP, BASE, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, CIRC, CROSSREF, DIALNET, ERIH PLUS, EZB/ZDB, FATCAT, GOOGLE SCHOLAR, MIRABEL, MLA, OPEN ALEX, Open Edition, Portal del Hispanismo, PLEIADI, REBIUN, ROAD, SUDOC, SWISSCOVERY, THE KEEPERS, TITLE DOI, Torrossa Editoria Italiana Online, WORLDCAT, ZDB.

Registration with the Court of Udine n. 31 of 04/07/2006

January/2025

ISSN 1972-4527
Electronic ISSN: 1973-9370
DOI: 10.53154/Oltreoceano

OLTREOCEANO 23

ESILI

A CURA DI SILVANA SERAFIN, ALESSANDRA FERRARO,
DANIELA CIANI FORZA

EXILES

EDITED BY SILVANA SERAFIN, ALESSANDRA FERRARO,
DANIELA CIANI FORZA

EXILES

SOUS LA DIRECTION DE SILVANA SERAFIN, ALESSANDRA FERRARO,
DANIELA CIANI FORZA

EXILIOS

EDICIÓN DE SILVANA SERAFIN, ALESSANDRA FERRARO,
DANIELA CIANI FORZA

[LINEA edizioni]

The journal is published with the support of:



Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società dell'Università di Udine.
Fondi del Progetto "Interculturalità" (Piano Strategico Dipartimentale 2022-2025).

Oltreoceano - Centro di ricerca Internazionale sulle Letterature Migranti - CILM
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia
URL: http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm
E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it; Alessandra.ferraro@uniud.it,rluque@units

ISBN 979-12-815622-4-0

Copyright © 2025 – LINEA edizioni
First Edition January 2025

Cover Design
Marco Toffanin

Editorial Coordination
Lisa Marra

Management Editorial Board
LINEA edizioni – Padova

Layout
Elisabetta Tiberio

Press
LINEA edizioni – Padova

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

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

URL of the Electronic Journal:
https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano

INDEX

Editorial

Silvana Serafin
Las formas del exilio. . . . . » 11

Franca Broccaioli Masiero
Quattro chiacchere tra amici: Conversando con Siegfried Gerhardt. . . . . » 21

Maria Luisa Daniele Toffanin
Esili virtuali. . . . . » 31

Anglophone Literatures and America

Simone Francescato
Louis Bromfield, Age Anxiety, and the End of the American Expatriate . . . . » 37

Bruna Bianchi
"La beffa della cittadinanza". Grande Guerra e involuzione autoritaria degli stati negli scritti e nei discorsi pubblici di Emma Goldman. . . . . » 49

Nicola Paladin

"Every time he comes in he robs me":
The Parasitic Chains of Israel Potter's Exile. . . . . » 63

Giacomo Traina
La crociata dei folli. Esilio e memoria in "War Years" di Viet Thanh Nguyen. . . » 73
Gregory Dowling
An Interview with the Poet V. Penelope Pelizzon about Her Recent Book
A Gaze Hound that Hunteth by the Eye . . . . . » 85

Francophone Literatures

Alessandra Ferraro, Antonio D'Alfonso
Dépaysé: *l'exil linguistique des écrivains "italiques"*
Antonio d'Alfonso en conversation avec Alessandra Ferraro. . . . . » 99

Liana Nissim
Aller d'exil en exil. La "grande errance" dans
La plus secrète mémoire des hommes *de Mohamed Mbougar Sarr*. . . . . » 115

Petr Kyloušek
Les exils d'Émile Ollivier. . . . . » 127

Valeria Marino
Ryoko Sekiguchi: l'exil entre simultanéité et surimpression. . . . . » 139

Cettina Rizzo
Gabriel Mwènè Okoundji et la Mémoire tégué (Okondo-Ewo):
la parole poétique face aux "vents de l'exil". . . . . » 153

Neli Eiben

L'exil, une "deuxième chance" pour Felicia Mihali?. . . . . » 163

Hispanophone Literatures and America

Emilia Perassi
Giorgina Levi in Bolivia (1939-1946). Mediazioni, interazioni ed emozioni di un esilio. . . . . » 181

Marisa Martínez Pérsico
Juan Rodolfo Wilcock, un caso de autoexilio lingüístico en dos tiempos. . . . . » 191

Sagrario del Río Zamudio
Análisis pragmático de Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo *de Juan Diego Botto*. . . . . » 205

María Carmen Domínguez Gutiérrez
El viejo soldado *de Héctor Tizón*
La otredad como forma de encontrar la identidad. . . . . » 217

Susanna Regazzoni
Pérdidas y abandonos en Una casa lejos de casa. La escritura extranjera *de Clara Obligado*. . . . . » 229

Rocío Luque
Esilio e migrazioni nell'archivio dell'APCLAI. . . . . » 239

Authors . . . . . » 251

EDITORIAL

Recibido: 07/01/2024 - Aceptado: 15/01/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano94

LAS FORMAS DEL EXILIO

Silvana Serafin*

El presente número de la revista *Oltreoceano*, dedicado a los exilios, analiza las causas que los determinaron tras el establecimiento de regímenes autoritarios y despóticos en Europa y en América, donde acudieron en masa los exiliados procedentes de una parte a otra del Atlántico o del interior del mismo continente. Esos elementos son visibles en las escrituras, bien sea española, francesa, inglesa o italiana, examinadas por los investigadores. El exilio, de hecho, es una característica esencial de la literatura y corresponde a un estado de ánimo cuyas emociones proceden de sus condiciones intrínsecas, es decir, de la separación y la ruptura. Tras un primer análisis terminológico que revela los diferentes matices de la etimología –según la definición de la *Enciclopedia Treccani* estos se remontan a causas políticas, económicas y culturales–, el trabajo se centra en la figura del exiliado en su relación con las narraciones de los siglos XX y XXI que se realizaron sobre todo desde lejos. Si la política del terror y la coerción fomentó el carácter testimonial estrechamente unido con la realidad de los hechos –el exilio del momento se conectó con la forma antigua del proscrito latinoamericano–, la marginación produjo también su contrario. Nació la literatura del contra-exilio –para utilizar la definición de Claudio Guillén (1995)–, donde exilios e insilios convergían, formando un tipo diferente de escritura. La exploración de la nueva geografía, permitió al artista exiliado refugiarse en un mundo de imaginación, caracterizado por la libertad expresiva y la posibilidad de vivir sin influencias extremas. Un exilio interior que no exigía necesariamente un alejamiento del lugar de nacimiento: la separación y la reintegración, de hecho, continúan siendo valores que deben rechazarse o adoptarse espontáneamente y no sencillas categorías sociales y culturales. Por lo tanto, existen analogías entre el exilio territorial y la marginalidad dentro de la propia patria.

Palabras clave: Exilio y insilio, dictadura, literatura testimonial, América, Europa

Forms of Exile
This number of *Oltreoceano* is dedicated to exile and considers its causes following the establishment of authoritarian and despotic regimes in Europe and in the Americas, where the outcasts arrived from both parts of the Atlantic and from within the same continent. All these elements can be seen in the literatures in English, French, Italian and Spanish analyzed herein. Exile is indeed an essential condition of literature and corresponds to a state of mind in which emotions derive from its intrinsic conditions, that is, from separation and breakage. After analyzing its different etymological nuances (which, according to the *Treccani Encyclopedia*, derive from political, economic and cultural reasons), the articles focus on the figure of the outcast and his / her relationship with XX- and XXI-century literature and writing mainly from a distance. If the politics of terror and coercion instigate its testimonial urge to witness the facts (the new outcast thus connects with the ancient form of exile of the Latin-American tradition), marginalization

* Università di Udine.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

also produces its contrary, with the development of a literature of counter-exile. According to Claudio Guillén who coined the term in 1995, *exilios* and *insilios* converge in this literature since a different type of writing focused on exploring the new geographical setting allows exiled artists to find refuge in a world of fantasy where they are stimulated by the search for expressive freedom and the possibility to live without subduing to extreme influences. This inner exile does not necessarily require displacement from the homeland: rather than mere social and cultural categories, separation and reintegration are values to reject or adopt spontaneously. There are thus similarities between territorial exile and marginalization within one's homeland.

Keywords: Exile, *Insilio*, Dictatorship, Witness Literature, Americas, Europe

Lo qué se entiende por exilio

Según la definición de la *Enciclopedia Italiana*, fundada por Giovanni Treccani, exilio significa:

> l'allontanamento del cittadino dal territorio della patria, con carattere di stabilità ancorché temporanea, eseguito mediante costrizione diretta o indiretta e come pena limitativa della libertà personale. Si è compreso nel concetto di esilio l'abbandono volontario della patria, conseguenza della necessità, anche solo opinata, di sottrarsi a persecuzioni o violenze politiche o civili; l'esilio assume allora la denominazione di "volontario" e non è l'equivalente di una pena (327).

Por lo tanto, la primera causa del exilio se atribuyó a la coerción ejercida por el poder que, parafraseando a Gil, tiene la capacidad de producir efectos deseados sobre los seres y las cosas. Normalmente se identificó con el ejercicio de una competencia, es decir de un exceso de fuerza correspondiente a una cognición. En consecuencia, el hombre de prestigio fundamentó su poder asignándole objetivos sociales e introdujo mecanismos de dominación basados en obligaciones y prohibiciones: un poder "político" que se impuso a través de diferentes métodos según la tipología de las formas de gobierno. Por ejemplo, en la democracia, elemento de un sistema conceptual, es la mayoría de la gente la que asume el poder, a diferencia de la monarquía y la aristocracia que dependen de la voluntad de uno o unos pocos. Platón, Aristóteles, Marsilio da Padova, Maquiavelo, Hobbes, Spinoza, Locke, Vico y Rousseau –por nombrar algunos de los grandes pensadores– diseccionaron las múltiples formas del poder que, a lo largo de los años, se manifestaron en el proceso evolutivo de la sociedad. Igualmente distintos fueron los enfoques sobre el tema de los derechos y deberes entre quienes imponían el poder y quienes lo padecían. El elemento común en las diferentes exégesis fue la misma concepción del propósito del Estado, centrado en el orden para Hobbes y en la emancipación para Spinoza. El caso es que, desde el siglo pasado hasta hoy, la democracia como valor supremo de la libertad coincidió con el desarrollo de los derechos políticos.

Este concepto se negó en la dictadura –o el antiguo perfil de autocracia– que estableció un nuevo orden derrocando formas anteriores de gobierno. Especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, el término indicó cualquier régimen diferente al democrático y lo connotó con un valor negativo –tiranía y despotismo– en clara contradicción con el uso histórico. De hecho, en la antigua Roma se definía "Dictador" a un magistrado con poderes extraordinarios relacionados con la función ejecutiva y limitados en el tiempo, tal como ocurrió con los gobiernos revolucionarios en épocas posteriores (Bobbio). De la dominación de una clase social llegamos posteriormente a una estructura de poder que perdió sus características iniciales de necesidad y temporalidad.

Lo saben bien los que sufrieron todo tipo de opresión, maldad, persecución, injusticia y desigualdad en diferentes partes del mundo, bajo regímenes autoritarios y despóticos cada vez más estables. América Latina[1], por citar uno de los ejemplos más llamativos, y sobre todo los países del Cono Sur –Argentina, Chile, Uruguay, sin considerar la condición de Paraguay bajo dictadura constante–, fueron volcados por una serie infinita de golpes de estado. Estos últimos se sucedieron a lo largo de la década siguiente a los años 1964 / 1966, dando lugar a un éxodo masivo hacia múltiples direcciones –el continente americano en primer lugar–, precisamente para escapar de las atrocidades de la dictadura.

Sin embargo, un número bastante elevado de personas, impulsadas por el deseo de no perder el sentido de su propio origen y de mitigar el drama de la separación, se orientaron hacia Europa, sobre todo hacia España, donde al menos el problema lingüístico no existía. Fue una especie de regreso a casa, puesto que se desveló un recuerdo transmitido por padres o abuelos que emigraron hacía años. De la misma manera, los que huyeron de la República Democrática Alemana (Deutsche Demokratische Republik - DDR), cruzaron la frontera y se establecieron en la Alemania Occidental, donde los esperaban nuevas oportunidades de vida. Un ejemplo concreto lo ofreció el pintor Siegfried Gerhardt, uno de los seiscientos cincuenta artistas que huyeron del sector oriental de Berlín tras las trágicas dictaduras que trastocaron el precario equilibrio de la Europa del Este, como se pudo desprender de la entrevista incluida en este número de la revista.

Alternadamente se eligieron países culturalmente avanzados, centros de grandes movimientos intelectuales que constituyeron también un fuerte atractivo para el exiliado "cultural", o para los que decidieron abandonar espontáneamente su lugar de origen estimulados por la necesidad de ampliar sus

1 La literatura del exilio es amplia y compleja, precisamente porque América Latina siempre sufrió el problema de la dictadura política con las inevitables implicaciones –censura, prisión, tortura, muerte–. En el exiliado reconocemos al descendiente directo del proscripto, es decir, la persona condenada al ostracismo por un poder que le impide expresar sus propias ideas.

conocimientos. París, ciudad especialmente rica en sugerencias, representó desde principios del siglo XX una especie de paraíso terrenal para los artistas latinoamericanos, y no solo[2], precisamente por la efervescencia de los estímulos culturales que ampliaban los horizontes de la mente. Además de Francia, Suecia constituyó otro lugar privilegiado porque coincidía con el modelo de socialdemocracia al que aspirar, aunque asociada simbólicamente a la prisión sufrida durante la dictadura (Lindholm Narváez). De ahí la denuncia incansable de los horrores que perpetraron el poder excesivo de los militares y cualquier represión más o menos violenta.

Sin embargo, en poco tiempo, el viejo continente resultó hostil y diferente a lo imaginado, hasta el punto de que el exiliado lo rechazaba, continuando en tierra extranjera el mismo *status vivendi* que su país de origen sin ningún afán de reconstruirse una vida diferente: la memoria reactivaba paisajes perdidos, acontecimientos crueles que renovaban el dolor y el sentimiento de impotencia. Para no dejarse abrumar por este estado de inercia, los escritores –como Julio Cortázar y Augusto Roa Bastos para permanecer en el contexto latinoamericano–, a la hora de explorar la nueva realidad que los acogió, se refugiaron en un mundo de imaginación en busca de la libertad de expresión y la posibilidad de vivir sin influencias extremas.

Surgió también una escritura del "contraexilio" –según la definición acuñada por Claudio Guillén (1995)– donde exilios e insilios convergían a medida que el escritor exiliado se alejaba del lugar en que se encontraba: una consecuencia lógica fue la comparación con la condición de vida del momento, la exploración de la realidad circundante, la convicción de formar parte integral de la sociedad de origen. Esto implicó el encarcelamiento en su propio mundo, a menudo inventado. Fue inevitable el silencio que procedía del sentimiento de extrañeza y del deseo de evocar paisajes y recuerdos lejanos para calmar la tormenta de emociones negativas que surgieron del terror y la angustia. Se escribieron novelas de total alienación entre el individuo y el mundo que se destacaron por el renovado interés hacia la introspección, la reflexión sobre la naturaleza del hombre y la sociedad, adelantando constantes preguntas sobre la derrota del ser.

Todo ello produjo una rica literatura del exilio que se caracterizó, con palabras de Julio Cortázar, «como hecho real y tema literario» (13) y que contagió "incluso" la escritura femenina[3], hasta entonces libre de preocupaciones socia-

2 Tras la guerra civil española (1936-1939) hubo entre 300.000 y 500.000 exiliados republicanos, tanto es así que en marzo de 1939 se constituyó la Junta de Cultura Española para organizar el éxodo hacia los países hispanoamericanos, México en especial (Rubio).

3 El adjetivo femenino adquiere diferentes connotaciones cuando se refiere a la palabra literatura como sistema de clasificación de textos por género, o a la escritura lexémica, entendida como

les. Estas narrativas –que reemplazaron diarios, cartas, memorias– se basaron generalmente en el problema entre el individuo y el sentido de la acción –sobre todo individual– en el interior de un universo en el que la mujer había perdido todo valor. La relación dialéctica entre lo privado y lo público desarrolló un conjunto de experiencias personales, subordinadas siempre a las particularidades de los acaecimientos históricos. A partir de entonces el registro narrativo consiguió un carácter testimonial hecho de palabras, diálogos y estilos ajenos. Emblemáticas fueron las dos primeras novelas de Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1981) y *De amor y sombras* (1985), por citar unos de los muchos ejemplos que ofrece la literatura hispanoamericana al desvelar el contexto aterrador. No es casualidad si Jorge Enrique Adoum definió la zona oscura de la existencia latinoamericana "real expantoso", con las siguientes palabras: «a partir de la década iniciada en 1920, el arte pone de relieve la realidad social de América Latina, la prisión colectiva, la base común, la expansión real de nuestros países, a veces con una clara voluntad de contribuir a alterar el orden de la injusticia, y también el orden del arte oficial» (208).

Estos tipos de exilios, aparentemente bien delineados, también hoy en día son difíciles de identificar en un mismo autor, puesto que la represión operó indirectamente, amenazando la libertad literaria. En efecto, sin la autonomía de la invención se borraría el sentido mismo de la existencia, se comprimirían sueños y ambiciones, sentimientos y emociones y el individuo ya no podría encontrar la concordancia original entre el yo y el mundo. Por lo tanto, en el universo del arte sin barreras que hace posible lo imposible, se produjo una rebelión silenciosa contra las convenciones en una exaltación dialéctica entre la libertad y las normas.

El exilio como hecho real y tema de invención

En las limitadas geografías europeas o en la inmensidad del espacio americano, la realidad del exilio caracterizó siempre la escena artística tanto en su aspecto mimético como en su característica de tema de invención. El presente vacío, constantemente atado a las ilusiones del pasado y la incertidumbre del futuro, coincidió con las dificultades que debieron superar los que fueron obligados a alejarse físicamente de su país de origen, con la condena de vagar perseguiendo sueños y lamentando orden y armonía perdidos. Este concepto fortaleció la hipótesis de un exilio-rehabilitación espiritual, en respuesta y oposición a la comunidad.

---

productividad (Rasy 105).

El desafío que los exiliados plantearon a los sistemas sociales y culturales de su país fue recuperar la identidad a través de la reconstrucción del ser y la revisión del concepto de pertenencia. La idiosincrasia de esta nueva posición se caracterizó por el reconocimiento de un lugar intraidentitario, donde proponer una nueva identidad cultural y recuperar lo que la historia y la política negaron. Salir del exilio real o interior se convirtió en una necesidad absoluta para modificar costumbres y mentalidad. De hecho, parafraseando a Aragón Clavijo, «el exilio fija el tiempo, lo congela en un punto; es un eterno presente que ha cortado el pasado y el futuro que pudo ser. La patria es patrimonio del alma; es una ideación mental, un suelo firme bajo los pies en el que se agarran nuestras raíces» (85).

Si las causas principales –por extensión e importancia– se atribuyeron a la represión política y a los factores económicos, a la hora de arrojar luz sobre el problema, emergen nuevas posibilidades, casi infinitas, unidas por el trauma y la laceración que conllevan la ausencia. El sentimiento de abandono social, de enajenación, de extrañeza implica una condición de soledad que, si bien puede incluir alusiones cósmicas –el hombre por constitución ontológica es un exiliado del mundo (Kohut)–, es una forma de rechazo de los valores del país natal. Lo que significa que todo mecanismo de separación inculca sentimientos de no pertenencia y que el exilio es una condición esencial de la literatura, de por sí misma nómada.

En el *estatus* de exilio interior se levantaron y levantan barreras intelectuales y afectivas contra el que vive en la contemplación –el marginado voluntario– o contra el escritor / artista, que se mide con factores subjetivos, emocionales y conceptuales más allá del lugar físico (Lavin 62). Si para los proscritos políticos esta situación puede volverse transitoria, para el exiliado interior es una condena sin apelación, porque afecta las relaciones sociales. No es casualidad si Julio, el personaje descrito por el escritor cubano Heberto Padilla (1932-2000), *En mi jardín pastan los héroes*, afirmó:

> No se trataba ya del sufrimiento de las familias divididas y los miles que habían marchado al exilio [...] sino de un peso mayor; un sentimiento de acoso que provenía de todas partes y contra el cual no le era posible luchar. Se había alejado de los viejos amigos que aceptaban el cambio resignadamente [...] Sólo estaba unido a Luisa y a dos o tres amigos [...] cuya generosidad le permitía existir en un medio del que continuaba alejándose irremediablemente (75-76).

De ahí la necesidad de sondear las delicadas regiones de la existencia humana, de comprender las motivaciones e inhibiciones secretas que molestaban al escritor, impidiéndole vivir en armonía consigo mismo y con el entorno circundante. Todo artista llenó con el arte los vacíos interiores, en una especie de

peregrinación dentro de sí mismo que, simbólicamente, se transformó en modelo literario o en lamento poético. Así el espacio limitado de la autobiografía se expandió hacia estructuras emocionales cada vez más complejas y tortuosas que sacaban a la superficie áreas ocultas en el subconsciente. Las metáforas del círculo y el centro –símbolos del exilio para Guillén (271)– fueron una constante en este tipo de escritura, sin olvidar los registros narrativos que hacían uso de actividades en sí mismas liberadoras, como la parodia o el pastiche[4]. Por ello la escritora uruguaya / española Cristina Peri Rossi (1941), en su primera novela *El libro de mis primos* (1969), desarrolló la búsqueda de una literatura en la que el juego y la sensualidad representaron la herramienta más adecuada para penetrar en la realidad problemática que, a la hora de presentar situaciones extremas, se convirtió en alegoría. De inanimadas y frías, las palabras en libertad se volvieron vitales, casi antropomorfas, hasta el punto de concretizarse en la única fuente del placer.

Ese fue el legado del posmodernismo que entró también en la narrativa de los exiliados, aunque de forma distinta según los casos, precisamente para fijar las relaciones de poder, establecer el grado de las inicuidades e intentar la recuperación de antiguos valores, encontrar su propia pertenencia y recuperar fuerzas vitales.

Arquitectura de la obra

El presente número de la revista *Oltreoceano*, dedicado a los exilios, acabó de analizar las causas que los determinaron tras el establecimiento de regímenes autoritarios y despóticos que trastornaron Europa y América, donde acudieron en masa los exiliados procedentes de una parte a otra del Atlántico o del interior del mismo continente. A través de sus distintos matices, estas representaron el elemento que unificó los resultados de las investigaciones que se extendieron a los textos escritos en lengua española, francesa, inglesa, italiana, adelantando una visión diversificada y completa del problema.

Los temas abordados se refirieron principalmente al vínculo entre poder y autoridad, entre las políticas de represión desde la doble perspectiva de los verdugos y las víctimas que necesitaron recordar las desapariciones, las torturas físicas y morales para que tanto sufrimiento no pudiera volver.

El instinto freudiano de muerte que contrastó con la necesidad de sobrevivir fue una temática que encontró amplio desarrollo porque determinó también la

4 Según la siguente definición de Jameson, el pastiche «es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor» (2008: 170).

obediencia colectiva y la sumisión sin resistencia, la antinomia entre poder social y político, entre la vida cotidiana marcada por gestos comunes y la realidad negada. No es casualidad si la escritora Nona Fernández en *La dimensión desconocida* se adentró en el mundo dictatorial en un intento de estabilizar la convivencia de las dos realidades vividas en paralelo.

Si la represión política resultó ser el motivo principal del exilio, como ya se destacó, hay otras causas –debidas a condiciones de insuficiencia económica, ideal y cultural– que tuvieron la misma fuerza para impulsar al individuo hacia el abandono de sus fronteras geográficas. Es difícil identificar los casos de exilio cultural o de exilio político, pues según Cortázar –y no solo– no existe un criterio seguro y uniforme para definir estas tipologías y abstracciones. De hecho, se dividen en un sinfín de pasos intermedios, unas veces más inclinados hacia el exilio político y otras hacia el exilio cultural (Cfr. Salas), que comprometen la veracidad de los análisis.

Sin embargo, para los que decidieron permanecer en su patria "pese a todo", la posible vía de escape fue el exilio interior que pudo suplir la "ausencia" en sentido general. Del rechazo de la realidad se elevó la invención de una dimensión sin tiempo y espacio, donde la sensibilidad y la imaginación se expresaron libremente para anular el miedo a la vida en un mundo absurdo e incomprensible. Si por un lado este aislamiento actuó como terapia para el alma, por otro lado amplió la abstracción de la sociedad original. Existen, por lo tanto, analogías entre el exilio territorial y la marginalidad dentro del propio país de origen: tanto la separación como la reintegración son valores que deben rechazarse o adoptarse espontáneamente y no simples categorías sociales y culturales (Lavin 62).

Por último, el debate se centró en la vuelta a casa, que a lo mejor representó un obstáculo más por superar cuando no fue frustrada del todo. El escritor argentino Mario Paoletti (1940-2020) lo describió bien en la autobiografía completada poco antes de su muerte. En el tercer capítulo de *Memorias de un renegado. Historias de la prisión. Y del exilio. Y del desexilio* el autor abandonó el intento de regresar a su patria. A pesar de la llegada de la democracia, en Argentina se estaba perpetuando una situación conflictiva por la que «resultó que el exilio –escribió Paoletti–, que en España se había terminado, seguía vigente en mi propia tierra. Y entonces, por segunda vez, volví a sentirme expulsado, no querido y maltratado» (187). España se convirtió a todos los efectos en la "patria" con renovadas perspectivas de vida. Así, con palabras de Patrizia Spinato, el escritor «Per codificare la scelta ormai consolidata di restare in patria, fa proprio il neologismo coniato da Benedetti, desexilio, che abbraccia i nuovi affetti, i nuovi spazi, il nuovo tempo» (14).

En sustancia, todos los estudios aquí recogidos testimoniaron la necesidad que tuvieron los escritores / as de encontrar una manera para escapar del exilio,

bien sea real o interior, para huir del abismo psicológico de su experiencia dramática. A través del doloroso viaje dentro del ser o de las múltiples geografías, salió a la superficie una progresiva conciencia individual y colectiva que abrió el camino al conocimiento. Y eso es precisamente el papel de la literatura que, con palabras de Mario Vargas Llosa,

> Tiene una función difícil de demostrar, que consiste en desarrollar una conciencia crítica frente a la realidad, frente a la sociedad y frente al poder. La literatura estimula la imaginación y demuestra que la realidad está mal hecha, que es incapaz de satisfacer nuestras ilusiones y nos convierte en ciudadanos críticos frente al mundo en que vivimos, es un motor de progreso que crea ciudadanos díscolos, es una trinchera de libertad (Cfr. Trenas Madrid).

Con un ritmo a veces frenético, casi como argumentando que el espacio disponible es insuficiente para denunciar lo absurdo de la situación, se pasó de la ficción de carácter testimonial, a menudo periodístico, al mundo interior de los recuerdos y las reflexiones. Es decir, del tiempo de la narración ingresamos en el lugar de la descripción, donde un conjunto de expresiones y palabras, de diálogos y registros ajenos permitió la emersión de una voz colectiva. Al reactivar la dialéctica interior / exterior, el escritor ubicó su subjetividad entre las coordenadas más amplias de la historia y confrontó diferentes horizontes temporales, en libertad de lenguaje. Parafraseando a Kant, se puede concluir que las formas con las que el pensamiento del exiliado se acerca a la realidad objetiva son categorías sociales, histórica y socialmente constantes, adaptables a toda la humanidad.

Obras citadas

Abellan, J. L. (1987): *El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas. Cuadernos americano*, 1, pp. 23-30.

Adoum, J. E. (1974): El artista en la sociedad latinoamericana. En D. Bayón (Ed.), *América Latina en sus artes* (pp.207-237). México: Siglo XXI & Unesco.

Allende, I. (1981): *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Yanés.

Allende, I. (1985): *De amor y sombras.* Barcelona: Plaza & Yanés.

Aragón Clavijo, U. de (1993): *El caimán ante el espejo. Un ensayo de interpretacón de lo cubano.* Miami: Universal.

Bobbio, N. (1978): Democrazia / Dittatura. En G. Einaudi, *Enciclopedia*, IV, *Costituzione –Divinazione* (pp.535-558). Torino: Einaudi.

Cortazar, J. (1974, 8 de dic): La responsabilidad del escritor latino-americano en exilio. *La Opinión*, p. 29.

Cortazar, J. (1980): *América Latina: exilio y literatura*. Madrid: Nueva Imagen.

Fernández, N. (2017): *La dimensión desconocida*. México: Random House.

Freud, S. (1971): *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Einaudi.

Gil, J. (1980): Potere. En G. Einaudi, *Enciclopedia*, X, *Opinione – Probabilità* (pp. 996-1040). Torino: Einaudi.

Guillén, C. (1995): *El sol de los desterrados*: *literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.

Guillen, C. (1976, Spring): On Literature of Exile and Counter-Exile. *Books Abroad*, 50, 2, pp. 271-280.

Jameson, F. (2008): Posmodernismo y sociedad del consumo. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 165-186). Barcelona: Kairós.

Kant, I. (1907): *Critica del giudizio*. Bari: Laterza.

Kohut, K. (1983): *Escribir en París*. Barcelona: Hogar del Libro.

Lavin, H. (1978): *Literature and exile*. N.Y.: Oxford.

Lindholm Narváez, E. (2012): La cárcel simbólica escandinava. El exilio en la narrativa de Fernando Butazzoni, Carlos Liscano y Cristina Feijóo. En B. Caballero Rodríguez & L. López Fernández (Eds.), Bowron, T. (Ed. asistente), *Exilio e identidad en el mundo hispanico: reflexiones y representaciones* (pp. 986-1008). Biblioteca Virtual Cervantes.

Longhi, S. (1949): Esilio. En G. Treccani, *Enciclopedia Italiana*, 1932, XIV (pp. 327-328). Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani.

Padilla, H. (1981): *En mi jardín pastan los héroes.* Barcelona: Argos &Vergara.

Paoletti, M. (2020): *Memorias de un renegado. Historias de la cárcel. Y del exilio. Y del desexilio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de https://ediciones.unq.edu.ar/569-memorias-de-un-renegado.html (Última consultación 13/11/2023).

Rasy, E. (2000): *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori Riuniti.

Salas, H. (1980, octubre-diciembre): Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado. *Cuadernos hispanoamericanos*, 364-366, pp. 84-105.

Spinato, P. (2022, settembre): Reseña a M. Paoletti, *Memorias de un renegado. Historias de la cárcel. Y del exilio. Y del desexilio. Dal Mediterraneo agli oceani. Notiziario,* 109, pp. 14-15. Recuperado de https://www.isem.cnr.it/pubblicazioni/notiziario-dal-mediterraneo-agli-oceani/ (Visitado el 06/12/2023).

Trenas Madrid, M. Á. (2000): El poder absoluto convirtió a Trujillo en un monstruo; hasta controlaba los sueños. Entrevista a Mario Vargas Llosa, que publica *La Fiesta del Chivo*. Recuperado de https://www.oocities.org/paris/2102/vista24.html (Visitado el 11/12/2023).

Recibido: 02/02/2024 - Aceptado: 24/04/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano95

QUATTRO CHIACCHIERE TRA AMICI: CONVERSANDO CON SIEGFRIED GERHARDT



Franca Broccaioli Masiero*

Si può essere esuli per i più disparati motivi; fra i tanti, il bisogno di trovare lavoro o sfuggire ad un regime totalitario dove la libertà di pensiero è equiparata a reato. Dalla testimonianza di Siegfried Gerhardt, lui stesso costretto ad espatriare per quest'ultima ragione, emerge quanto profonda sia l'amarezza degli esuli nel trovare luoghi e persone a loro ostili, la cui assenza di partecipazione verso i nuovi arrivati li fa sentire – più che mai – degli intrusi, rendendo impervia la via dell'integrazione e della riappropriazione dell'identità. Sensazione ancor più dolorosa, nel caso di Siegfried Gerhardt che si considera "Esule nella propria Patria". Ciò richiama una frase del famoso poeta e scrittore Adelbert von Chamisso, che ha trascorso tutta la vita in un sofferente peregrinare da esule: sono sempre fuori posto, non mi sento mai al posto giusto. Occorre, dunque, "esiliarsi dall'esilio", trarre forza e consolazione nella bellezza (e nella bontà) dell'arte, eterno concetto dostoevskijano, che salva dalle ostilità della vita. Così ha fatto Siegfried Gerhardt.

Palabras clave: esilio, pittura, arte, Siegfried Gerhardt, Germania

A Chat Among Friends: In Conversation with Siegfried Gerhardt
We can become exiles for a number of diverse reasons; among them, there is the need to find work or flee from a totalitarian regime where freedom of thought is considered a crime. Siegfried Gerhardt's experience as an expatriate for the latter reason bears witness to the deep bitterness that exiles feel when they end up in hostile places and with people who do not interact with them thus making them feel as intruders and hindering their integration and re-appropriation of identity. This feeling is even more painful in Gerhardt's case since he considers himself as "an exile from his homeland" – a statement which echoes a famous phrase by the well-known poet and writer Adelbert von Chamisso who spent his whole life painfully wandering as an exiled person: I am always out of place; I never feel in the right place. It is

* Studiosa di lingua e letteratura tedesca, residente a Mestre-Venezia.

thus necessary to "exile oneself from exile", to find strength and consolation in the beauty (and goodness) of art – Dostoevskij's eternal idea that saves us from the hostilities of life. This is what Siegfried Gerhardt has done.

Keywords: Exile, Painting, Siegfried Gerhardt, Germany

Introduzione

La mia amicizia con Siegfried risale ormai a tempi remoti quando, nel lontano ottobre 1981, lui e la sua bella moglie in vacanza a Venezia, entrarono nel mio negozio di calzature. Occorre dire che a quel tempo frequentavo i corsi di lingua tedesca – presso l'Associazione Culturale Italo Tedesca della quale ero socia sin dalla sua fondazione, idioma che istintivamente mi attraeva e che continua ad attrarmi. Un interesse, dunque, mai tralasciato di coltivare nel corso dei decenni successivi. Perciò, potermi esercitare con i clienti in questa lingua era per me una piacevole occasione. Se non ché … anche Siegfried voleva "sfoggiare" la sua – scarsa – conoscenza dell'italiano. Conversando, fra un argomento e l'altro, ribadiva di avere 500 (sic!) anni. Gli dissi che non mi sembrava proprio Matusalemme e scrissi su di un foglietto le due cifre affinché fosse chiara la differenza fra 500 e 50: gli anni che aveva! Ci fu un momento di ilarità, infine ci salutammo in maniera molto amichevole. A Natale mi giunse una cartolina con gli auguri. Firmata "Matusalemme e famiglia"!

Grazie ad un errore spassoso ebbe inizio, anche fra le nostre rispettive famiglie accomunate dal medesimo stile di vita, una sincera amicizia costellata da molteplici avvenimenti condivisi e da numerosi viaggi compiuti insieme. Il più significativo dei quale fu il soggiorno di una settimana a Berlino Ovest per il seminario di Storia Tedesca "Fragen an die deutsche Geschichte (Domande alla storia tedesca)" dove ero l'unica partecipante straniera, ammessa proprio per l'intercessione del caro amico Siegfried. Non solo, anche mio marito e mio figlio poterono far parte della comitiva. Di tale eccezionale opportunità gli sarò sempre grata. Durante il seminario, ottenuti i necessari permessi dalle Autorità Competenti, con l'obbligo di scambiare venti marchi dell'est con altrettanti dell'ovest, ci fu la visita di un solo giorno a Berlino Est, la parte più bella architettonicamente, nonché la più interessante dal punto di vista storico. Per quei tempi era già una grande concessione! Era il 1988 l'anno prima che cadesse il famigerato muro. Assieme al valore emotivo, che è intrinseco nell'esperienza del viaggio, la constatazione della cruda realtà esistente fu davvero impressionante. L'atmosfera che si respirava era cupa, opprimente. Code davanti ai negozi sperando nell'arrivo di qualche merce – non importava cosa – cibo o

vestiario, di tutto c'era scarsità! Naturalmente i marchi cambiati non erano serviti poiché nulla c'era da comprare e al di fuori dell'Est erano carta straccia. Stridente e lacerante si presentava il contrasto fra le due parti della stessa Germania, come si poteva vivere così oppressi. Fu un'esperienza indelebile e intensa, meritevole di essere narrata con dovizia di particolari quale testimonianza storica degli anni bui del regime dittatoriale sovietico, la cui unica via di fuga era, se pur dolorosa, l'esilio.

Via via, nel corso degli anni l'amicizia si è approfondita, radicata, grazie alla condivisione di esperienze e momenti coinvolgenti; amicizia che perdura nel tempo, superando lontananza e barriera linguistica, proprio come afferma Cicerone: «Le vere amicizie sono eterne» (117).

L'autore e l'opera

La sua vita ha inizio a Mühltroff – Vogland, Germania, nel 1931. Dopo avere frequentato dei corsi di pittura su vetro (1948-1951) e avere compiuti gli studi presso l'Accademia d'Arte di Dresda (1951-1957), egli si registra all'Associazione Artisti Figurativi (1960) di Berlino Est. Lo stesso anno è costretto all'esilio e si rifugia a Rottweil, dove esercita la libera professione di pittore su vetro (1960-1966), frequenta dei corsi di formazione per diventare insegnante di musica e di materie tecniche (1967-1968), insegna arte come educatore artistico (1968-1993), segue le lezioni all'accademia estiva di Salisburgo (1983), si iscrive all'Associazione Professionale Pittori Figurativi (1980-1995) e all'Associazione Internazionale Bodenseeclub, sezione di Kostanza, prestigiosa per la sua attività di promozione e di diffusione dell'arte, della letteratura, della musica e della scienza. Attualmente vive a Rottweil, una delle più antiche città germaniche, fondata dai romani nel 73 / 74 d.C., e continua a dipingere quasi ogni giorno con la medesima passione.

La prolifica creazione artistica si caratterizza per ecletticità di temi, di soggetti e di tecniche – *collage,* elaborazioni al computer, ecc. –, che rispecchiano un bagaglio di esperienze di vita e di innumerevoli viaggi da una città europea all'altra, sia per esposizioni pittoriche che per piacere. Non c'è sperimentazione con la quale non si voglia confrontare sul piano artistico: spazia dall'espressionismo figurativo tradizionale, ai luminosi acquerelli e via via fino ad arrivare alla rappresentazione più moderna e a quella a tecnica mista, un insieme di pittura e *collage*. Di seguito riporto alcuni esempi, anche se la selezione è alquanto difficile, data la quantità considerevole delle creazioni artistiche:



1. *Dipinto a olio: Baden Baden – città patrimonio Unesco*



2. *Acquerello: Venezia*



3. *Acquerello: Rottweil*



4. *Elaborazione al computer: OSTERN (Pasqua: Fede, Amore, Speranza)*



5. *Pittura e collage: senza titolo*

Impossibile enumerare l'enorme numero delle mostre personali e collettive (*einzel-Austellungen / Beteiligungen*); se ne citano soltanto alcune a titolo conoscitivo partendo da: Sofia (1957), Berlino (1958), Wiesbaden e Gallerie Mohring (1966), Singen (1973), Freiburg (1982), L'Aquila (1989).

I suoi quadri, nel varcare confini geografici e temporali, acquistano un'extraterritorialità universale proprio per l'universalità dei sentimenti che esprimono. La realtà, più o meno oggettiva e riconoscibile, è presentata dall'artista non come mimesi, ma nella sua corrispondenza tra mondo reale e quello artistico. Emerge, pertanto, l'artificio dell'invenzione, l'esercizio della libera immaginazione che tende anche a concepire situazioni a volte irreali. Da qui l'importanza della sua pittura orientata alla comprensione della vita. Tra tradizione e innovazione, si inserisce in parallelo un discorso ermeneutico con la leggerezza di un sorriso. In tal modo l'osservatore entra in un sistema di energie interiori e di tensioni, di desideri e di resistenze, cogliendo la stretta relazione tra dinamiche pittoriche e quelle della psiche.

Intervista

È noto che il rapporto tra vita e opera di un autore costituisce la chiave di lettura essenziale per comprenderne il pensiero. Tuttavia, le dirette testimonianze sono fondamentali per evitare false interpretazioni. Ed è per tale motivo che cedo la parola a Siegfried Gerhardt. Specifico soltanto che tutte le traduzioni sono mie e che ho scelto di inserire in nota le domande e le risposte in lingua tedesca per completezza d'indagine.

1. Qual è stata la causa principale che ha spinto te e tua moglie a fuggire da Berlino (ex DDR)? Anche altri tuoi amici hanno scelto la via dell'esilio?[1]

1 Frage 1: *Was war der Hauptgrund für Deine / Eure Flucht aus Ost-Berlin. Haben andere Freunde auch den Weg ins Exil gewählt?*
Antwort: Ost Berlin im Jahr 1960 zu verlassen hatte persönlich-politische Gründe. Meine Ehefrau und Tochter wohnten bereits dort seit 1953 in einem Mietverhältnis und meine Frau war nach ihrem Studium an der Kunsthochschule Berlin – Weißensee als Textildesignerin in einem Betrieb tätig. Nach meinem Abschluss an der Kunsthochschule in Dresden 1957 habe ich in Berlin als freiberuflicher Maler und Grafiker gearbeitet und wohnte offiziell gemeldet mit Frau und Tochter (1955) zusammen. Einigen meiner staatlich orientierter Auftraggeber (zum Beispiel Museen, Jugendtheater, Presseagenturen) war meine politisch nicht angepasste – Persönlichkeit suspekt. Die Übernahme einer aktiven Rolle für das DDR-Regime und der Vorschlag zur Übernahme in ein Angestelltenverhältnis habe ich abgelehnt und war somit, laut Anschreiben des Magistrats von Ostberlin Abteilung Inneres ohne Wohnberechtigung bei meiner Frau und unserer kleinen Tochter Wohnhaft. Der dann im Oktober 1960 gefasste Entschluss, unser damaliges Zuhause und unser privates Umfeld unverzüglich zu verlassen und nicht der Vorladung zum

Furono motivi politici che nel 1960 mi spinsero a lasciare Berlino Est. Mia moglie, e la nostra bambina, vivevano già lì dal 1953, poiché lei dopo gli studi presso l'Istituto d'Arte di Berlin-Weißensee lavorava in un'azienda tessile come disegnatrice. Io, dopo essermi diplomato all'Accademia d'Arte di Dresda (1957), mi sono trasferito a Berlino a casa di mia moglie – legalmente registrato, in rispetto della normativa vigente. Svolgevo la libera professione di pittore-grafico; i miei committenti erano prevalentemente istituzioni fiancheggianti del regime (musei, teatri giovanili, agenzie di stampa ecc.), i cui dirigenti ritenevano la mia indipendenza politica non confacente al sistema esistente. Ero quindi "Personalità sospetta". Inoltre, non avendo accettato la proposta di assunzione in un ruolo attivo del regime della DDR ero una persona scomoda, non più idonea a vivere con mia moglie e con la bimba! Tutto ciò a parere – inconfutabile – del Magistrato degli Interni di Berlino Est; tutto ciò esplicitamente specificato nella lettera accompagnatoria inviatami.
Proprio per evitare di essere citato in giudizio dal suddetto Magistrato – facile dedurne le conseguenze –, nell'ottobre 1960 prendemmo la decisione di lasciare immediatamente TUTTO e TUTTI: casa, amici e parenti. Fu una decisione molto grave, profondamente sofferta, nonché molto rischiosa, soprattutto in un momento in cui era in atto un'enorme ondata di rifugiati dalla Germania dell'Est verso quella dell'Ovest. Persone che nel sistema non avevano futuro, fra le quali vi erano anche amici miei e colleghi di studio. Io sono soltanto uno dei 650 Künstler – artisti – che fuggirono dalla Germania dell'Est durante il tempo della divisione del Paese.

2. A che cosa si deve il comportamento di esclusione nei tuoi confronti, soprattutto nell'ambiente artistico, nonostante la tua generosità e il tuo impegno sociale?[2]

Magistrat /Abteilung Inneres von Ostberlin zu folgen, war für uns persönlich schwerwiegend. Gerade in einer Zeit, als ohnehin eine riesige Flüchtlingswelle von Ostdeutschland nach Westdeutschland stattfand, weil sehr viele Menschen in dem System der DDR keine Zukunft für sich gesehen haben ...

2 Frage 2: *Woher kommt das ständige Ausgrenzungsverhalten Dir gegenüber, ausgerechnet in Deinem künstlerischen Bereich, trotz Deines Großmut und sozialen Engagement?*
Antwort: Grundsätzlich waren wir als „Flüchtlinge" im eigenen Land" für die einheimische Bevölkerung im neuen Umfeld Eindringlinge. Wir waren nicht religiös in ihrem Verständnis und als Evangelische eine Minderheit („Wüschtgläubige"). Auch sprachen wir hochdeutsch, also keinen einheimischen Dialekt. Somit machten wir den „Platzhirschen" Angst. Man könnte ihnen Arbeitplätze wegnehmen oder sich zu sehr in die öffentlichen Funktionen einbringen. Zudem: Alle aus dem Osten Ankommende waren in ihren Augen „Russen" usw...

Fondamentalmente eravamo "ESULI IN PATRIA". Rifugiati nel proprio Paese!

La popolazione locale ci considerava degli invasori. Come Evangelici eravamo una sparuta minoranza e, secondo il loro intendimento, non eravamo neppure religiosi. Inoltre, parlavamo "alto tedesco" e nessun dialetto locale. Temevano di vedersi sottrarre il lavoro e … cosa ancor più grave, che assumessimo qualche alta carica nelle funzioni pubbliche. Un pericolo da evitare. Si aggiunga, infine, che tutti coloro che arrivavano dall'Est, erano ai loro occhi "russi", un'etichetta dispregiativa.

3. Come definiresti "Inneres Exil": rifugio o condanna? Quanto è importante il potere salvifico dell'arte nella vita di un esule? Può essere considerato un rifugio o una tutela per proteggere il mondo interiore che ognuno di noi custodisce gelosamente?[3]

In merito a queste domande, prima di rispondere, è opportuno che mi soffermi un momento sulla spiacevole situazione creatasi nei miei confronti all'interno dell'ambiente artistico locale. Oltre alle cause descritte nella risposta precedente, ciò era dovuto anche ad altro. In contrapposizione alla corrente artistica "Arte del Dopoguerra" (*Nachkriegskunst*) di chiara ispirazione americana, vi era la così detta "Arte Orientale" (*Ostkunst*), di realismo prevalentemente figurativo; quest'ultima, era fortemente influenzata dall'egemonia del modello socialista-sovietico e, pertanto, da respingere pervicacemente, da parte dei miei colleghi del luogo. La formazione di alto livello nella tecnica pittorica, l'insegnamento di composizione ricevuto durante gli studi presso l'Accademia d'Arte di Dresda (1951-1957), tutto ciò venne giudicato, proprio da loro, sdegnosamente, come "insignificante". A quel punto fu necessario ricercare artisticamente fra "i due mondi" per trovare la mia strada, un mio proprio spazio, qui, nella nuova città.

---

3 Frage 3: *Wie würdest Du „Inneres Exil" nennen: Trost oder Verdammnis? Und wie wichtig ist die „Rettende Kraft der Kunst" im Leben eines Exilanten? Kann es als Garantie zum Schutz oder zum Schutz inneren Welt angesehen werden, die jeder von uns eifersüchtig bewahrt?*
Antwort: Die entstandene Situation für mich in der hiesigen Kunstszene, hat neben den in Antwort 2 genannten Gründen noch weiter. Gegenüber ameriKanisch – westlich geprägter Nachkriegskunst war die sogenannte „Ostkunst" von vorwiegend figürlichem Realismus unter der Hegemonie des sowjetisch-sozialistischen Vorbilds beeinflußt und daher konsequent abzulehenen. Die qualitativ hochwertigen Grundausbildungen in Maltechnik und Kompositionslehre während meines Studiums an der Kunsthochschule Dresden (1951-1957) wurden von hiesigen Kunstkollegen einfach als unbedeutend abgetan. Somit ging es für mich künstlerisch um ein „Suchen zwischen den Welten" um meinem eigenen Weg zu finden. Und im hiesigen Alltag mit Familie und Beruf war das künstlerische Gestalten Ausgleich und zugleich ein Therapeutikum zum Überleben trotz aller Anfeindungen …

Veniamo, dunque, alle domande postami. Fra le tante difficoltà per ricostruire una nuova vita, la creatività artistica è stata una via di fuga, un mezzo terapeutico che ha generato in me resilienza, ovvero la capacità di superare con equilibrio tutte le ostilità che mi si ponevano davanti.

4. Per Hermann Hesse l'arte è la contemplazione del mondo in uno stato di grazia. È lo stesso, per te oppure hai una diversa concezione dell'arte?[4]

Il copioso numero di definizioni in circolazione riguardanti l'arte e di argomentazioni su di essa, mi rende alquanto difficile definire quale sia l'opera d'arte, o la forma d'arte, che veramente susciti in me sensazioni ed emozioni tali – per così dire – da accendere la scintilla. La mia formazione artistica si è andata modellando sin dalla fanciullezza, essendo nato e cresciuto in una Künstlerfamilie– famiglia artistica –. I miei genitori erano due artisti poliedrici, creativi; amavano Wagner e l'arte della recitazione. Si è poi sviluppata con gli studi, e approfondita attraverso la pratica, esercitata anche come *designer* del vetro presso un'istituzione del luogo. Il mio intento è sempre stato quello di creare per comunicare esperienze, stupore, e per offrire spunti di riflessione. Lasciare qualcosa di me; tutto ciò mi ha guidato anche durante gli anni di insegnante d'arte, professione che garantiva una certa tranquillità economica alla mia famiglia. Questa è la mia concezione di Arte e questi sono alcuni dei miei concetti fondamentali.

5. In virtù della tua lunga vita, certo pregna di amare delusioni, ma fortunatamente circondato dall'amore – di tua moglie, amata compagna di tutta la vita, dei vostri tre affettuosi figli, dei nipoti e pronipoti, nonché da quello di amici fedeli e leali –, cosa diresti ai giovani di oggi affinché possano trarre insegnamento per affrontare il loro futuro con entusiasmo, nonostante i tempi duri e le avversità della vita?[5]

---

4 Frage 4: *Bei Hermann Hesse: „Kunst ist die Betrachtung der Welt im Zustand der Gnade". Ist das bei Dir genauso oder hast Du eine andere Auffassung von Kunst?*
Antwort: Die Vielzahl von schon reichlich kursierenden Begründungen für und zur Entstehung von Kunst, macht es mir schwer, einen eigentlich „zündenden Funken" bei der Hervorbringung eines Werks zu benennen. Vorprägung durch das künstlerische Elternhaus, die Praxis im Studium und zeitweilige Betätigung als angestellter Glasgestalter hier am Ort und der Broterwerb als Kunsterzieher prägen die Absicht Erlebnisse, Stauen, Betroffenheit durch künstlerisches Tun mitzuteilen um etwas Eigenes zu hinterlassen. Das sind so einige meiner Leitgedanken.

5 Frage 5: *Auf Grund Deines lange ereignisreichen Lebens gespickt mit bitteren Enttäuschungen aber umgeben von der Zuneigung Deiner geliebten Frau der lebenslangen Gefährtin und eurer drei Kinder, Enkel-und Urenkelkindern sowie treuer, aufrichtiger Freunde, was würdest Du den jungen Menschen von heute sagen, damit sie trotz der Widrigkeiten des Leben mit Begeisterung in die Zukunft blicken können?*

Forse posso descrivere la mia vita, e quella della mia famiglia, come una vita colma di felicità e di gratitudine verso tutti coloro che sono stati benevoli e stimolanti nei nostri confronti, nei momenti difficili e che ancora oggi lo sono. Certamente tutto ciò lo si può considerare un dono di Dio. Preferisco astenermi dal dare ai giovani consigli non richiesti. Ognuno di loro dovrebbe cercare e trovare la propria strada, senza troppi consigli o indicazioni; possibilmente secondo le proprie innate inclinazioni. Accorto accompagnamento, buona istruzione e base professionale, amici veri e solidali, insieme all'appoggio – prezioso – di una famiglia genitoriale unita, sono un grosso auspicabile aiuto.

Conclusione

Possiamo concludere affermando che la pittura di Siegfried Gerhardt riveste un ruolo educativo, apre la strada alla bellezza dell'arte, in qualsivoglia forma espressiva si manifesti – pittura, musica, letteratura –, tutte alte espressioni dell'attività umana che permettono di comprendere il mondo. Grande è la sua capacità di trasmettere emozioni e conoscenza, utilizzando un lessico attraente e variegato che giunge direttamente al cuore e alla mente delle persone e, che trae ispirazione dal suo vissuto personale, spaziando dall'intensità del linguaggio espressionista figurativo, permeato di poesia, sino all'interpretazione del tema dell'antica arte religiosa in modo moderno. È indubbio il suo potere salvifico che spinge gli esseri umani a diventare migliori, travalicando limitati orizzonti spaziali e temporali. Ciò è evidente nello stesso percorso biografico di Siegfried Gerhardt. Aperto alla sperimentazione anche formale, l'artista difficilmente utilizza una tecnica finalizzata a sé stessa, perché ciò che conta è l'essenza poetica che s'irradia dall'opera. Il suo spazio d'azione è, pertanto, vasto, ricco di infinite potenzialità che soddisfano esigenze contrastanti, ugualmente tese a presentare l'arte come possibilità di riscatto alla condizione del vivere.

Non mi rimane che ringraziare il mio caro amico, per aver condiviso con noi le sue interessanti esperienze e il suo mondo tanto ricco di interiorità, di umanità e di bellezza.

Antwort: Vielleicht darf ich das Leben meiner Familie und mir als großes Glück und Dankbarkeit bezeichnen gegenüber allen, die uns wohlwollend und fördernd zur Seite gestanden haben und auch noch heute mit uns sind. Gewiß darf man es auch als ein Geschenk Gottes formulieren. Jungen Menschen ungefragte Ratschläge zu erteilen, verbietet sich mir. Jeder sollte seinen Weg gehen und finden. Ohne allzu viele Ratschläge und Vorschriften. Behutsame Begleitung, gute Bildung und berufliche Basis, einschließlich echter Freude und Förderer, sind in Ergänzung zu einem intakten Elternhaus wünschenswerte Hilfen.

Bibliografia citata

Cicerone, M. T. (2016): *De senectute-De amicitia*. Testo latino a fronte. G. Pacitti (Ed.). Milano: Mondadori.

Chamisso, A. von (1997): *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl - L'uomo che vendette la sua ombra.* Latina: L'argonauta.

Hermann, H. (2003): *Sämtliche Werke*. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Recibido: 13/05/2024 - Aceptado: 14/05/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano96

ESILI VIRTUALI

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Come gli uccelli di Boscoverde, a causa del Vaia, avvertono ancor più l'istinto a migrare, una forma d'esilio dai loro boschi nell'attesa sempre del ritorno, così gli uomini dalla violenza malvagia, dal desiderio di morte pure dei giovani, dall'orrore delle guerre globali proprie di una storia acefala si sentono costretti mentalmente all'esilio in luoghi altri del pensiero per poter sopravvivere con l'anelito di rientrare in sé stessi nel proprio *habitat* mentale, ovvero nella serenità quotidiana. Seguendo l'esempio degli uccelli che nell'attesa manifestano fede nella specie, nei nidi futuri, aspirando all'armonia dell'insieme realizzata dalla coralità del loro canto, così anche gli individui ridestati dentro risentono ardore per la vita, urgenza di libere scelte riattivando l'orizzonte dei sogni. E cercano luminosi spazi dove diffondere il senso dell'esistere con un linguaggio e gesti nutriti al buono e al bello nella comune attesa di un *Homo Viator*, interprete di un nuovo umanesimo, ritrovando l'umano sentire costruttivo in progetti globali positivi.

Palabras clave: migrare, esilio, orizzonti, regresso, scelta, ricerca

Virtual Exiles
In a way not dissimilar to the birds of Boscoverde, which feel a more impellent urge to migrate after the storm Vaia and to engage in a sort of exile as they await to return to their woods, violent and evil men, overcome by the desire for death in youth and by the horrors of global wars, feel obliged to engage in a sort of mental exile into alternative places of thought to survive. Like the birds, they, too, long to return to themselves, to their mental habitat– in other words, to their daily serenity; and just like the birds that have faith in the species, in future nests and in the choral harmony of their collective chant, so too do the men, reawakened in their spirits, feel the passion for life and the urge to make free choices that reactivate their dreams. They thus search for bright spaces where they can spread the meaning of existence with words and gestures that transmit goodness and beauty. Together they await the coming of a *Homo Viator*, capable of giving voice to a new type of humanism, which instills a constructive sense of humanity into positive global projects.

Keywords: Migrating, Exile, Horizons, Regression, Choices, Search

I

Voi siete il mio eterno esilio
voi cince giallo striate minuti scriccioli
voi pettirossi e amati alati tutti di Boscoverde
fuggiaschi dai montani rifugi

* Poetessa padovana.

ancora con nunzio dentro
del Vaia delirio virale.

Voi qui ora nel mio brolo sull'albicocco-albero di vita
in vertigine di voli balzi rimbalzi
intrecci alla ricerca d'altro ancora
nell'eterno istinto del ritorno-mito dell'umano errare
in quiete e pace-attimi segreti
fra ombrose verzure-pause d'aria tersa
qui rare nell'umido crudo inverno.

Voi siete il mio eterno esilio
del mio esserci braccato da ancestrali paure
che s'accorpano ora per strade e simili quotidiani spazi
in vissuti di demoniaca ferocia
con scelta cruenta nell'afrore di morte
pure nel giovane consorzio cannibale
di teneri fiori-sogni ideali defunta la bellezza.

II

Vita eterno esilio che passivi
ci trascina avanti in un regresso divenire
costretti a migrare senza più etica stella
quali ali smarrite per rotte altre in cieli senza risposta
solcati dal parto-dolore della storia acefala
che marchia questi cieli
con cruente visioni belliche d'orrore globale.
Un universo regredire che azzera impietoso
orizzonti di primule e viole.

Voi siete l'attuale mio e universo esilio
alla ricerca di un bene perduto per il civile degrado
voi cince giallo striate minuti scriccioli
voi pettirossi e amati alati tutti di Boscoverde
voi vita palpitante nel mio brolo
voi pure siete l'alata speranza del fischio dentro a migrare
forza perenne di specie-avvenire
siete l'attesa di nidi futuri di trilli canti
richiami rimandi per l'armonia d'insieme.
E allora che il primo assolo libera nell'aria

dilatato il suo LA sconfinando l'umano
ecco che si libra la corale *sinfonia dal nuovo mondo*
che turba commuove creato e creature.
Voi siete quello che ancora non siamo
ché bandito il potere dell'esilio
gestite in liberi voli scelte di vita:
andare venire reperire ritornare
generando melodia nascita bellezza.

Ma allora che uno scricciolo segreto ci saltella sul cuore
ecco, l'intimo ardore sopito al mentale esilio
si ridesta in un nuovo andare sostare ripartire risalire
metafora dell'*Homo Viator* che insieme ai sodali
cerca ricerca strategie per risorgere
riattivando sogni-germogli nei vasti orizzonti del pensare
merlati di gelsomini a festoni di rose.
E noi e voi umani alati insieme come un'immensa vela
a virare liberi verso plaghe di luminosi germogli
ove si celebra il senso-fede nella vita
con pensieri e parole nutriti al buono al bello, o Platone
incantesimi-medicamenti per risanare l'anima.
Là nascerà l'uomo nuovo per un invocato umanesimo
ispirato ai canti da voi fratelli alati
reinventati, più graditi al dio.

Bibliografia citata

Cesari, A. (2024): Homo Viator. In p. N. Villa & M.L. Daniele Toffanin (Eds.), *Insieme nell'Umano e nel Divino*. *Quaderno* XC (pp. 19-20). Praglia: Cenacolo di Poesia. In proprio.

Daniele Toffanin, M.L. (2006): L'annuncio di un evento. Attesa di un nuovo umanesimo. In M.L. Daniele Toffanin, *Fragmenta* (p. 106). Venezia: Marsilio (Elleffe).

Platone (1993): *Opere complete, 1982-1984* (9 voll.). G. Giannantoni (Ed.). Roma-Bari: Laterza.

ANGLOPHONE LITERATURES AND AMERICA

Recibido: 22/05/2024 - Aceptado: 04/07/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano97

LOUIS BROMFIELD, AGE ANXIETY, AND THE END OF THE AMERICAN EXPATRIATE

Simone Francescato*

This article examines two early works by Louis Bromfield (1896-1950), a notable member of the American literary community in Paris in the first half of the XX century. The essay "Expatriate—Vintage 1927" testifies to a novelist who, although privileging traditional narrative forms over modernist experimentation, attempts to disenfranchise himself from a fading nineteenth-century transatlantic tradition, at least in ideological terms. Bromfield returns to the old theme of American identity endangered in Europe (which boasted notable commentators like Jefferson and Emerson) to provokingly argue that «there isn't such thing as American expatriate». To him, notions such as «American expatriate» and «young American girl abroad» (popularized by James's *Daisy Miller*) have become superseded, as they reflect an obsolete kind of internationalism that saw Americans in Europe intimidated and overpowered by a largely alien world. In the 1920s, with the fast pace of Americanization, Europe no longer represented a "threat" for American visitors.
The same argument is fictionalized in the short story "The Apothecary" (from the collection *Awake and Rehearse*, 1929), where Bromfield reworks characters and plots of the transatlantic realist tradition. By focusing on two aging women whom he gently satirizes, Bromfield reflects on the disappearance of an old type of expatriate, while also tackling other contemporary discourses such as creative exhaustion and (gendered) age anxiety. The story depicts these women's unacceptance of aging as deriving from their stubborn belief in an obsolete kind of internationalism, and contrasts their decline with the vitality of young Anne Masterson, who is young and vital because her mindset is. By doing so, the story also implies that youth and age, rather than universal human conditions, can be experienced differently because they are socially constructed.

Keywords: Louis Bromfield; Transatlantic Fiction; Expatriation; Gendered Aging; 1920s.

Questo articolo esamina due opere giovanili di Louis Bromfield (1896-1950), membro di spicco della comunità letteraria americana a Parigi nella prima metà del XX secolo. Il saggio "Expatriate-Vintage 1927" presenta un romanziere che, pur privilegiando forme narrative tradizionali rispetto alla sperimentazione modernista, tenta di svincolarsi da una tradizione transatlantica ottocentesca, almeno in termini ideologici. Bromfield ritorna al vecchio tema dell'identità americana minacciata in Europa (che vantava commentatori notevoli come Jefferson ed Emerson) per sostenere provocatoriamente che l'«espatriato americano» non esiste più. Per lui, nozioni come «American expatriate» e «young American girl abroad» (reso popolari da *Daisy Miller* di James) sono ormai superate, in quanto riflettono un tipo di internazionalismo obsoleto, che

* Università Ca' Foscari Venezia.

vedeva gli americani in Europa confrontarsi con un mondo alieno e intimorente. L'Europa di oggi è un luogo ormai americanizzato e non più "minaccioso" per il visitatore statunitense.
La stessa tesi viene ripresa nel racconto "The Apothecary" (dalla raccolta *Awake and Rehearse* del 1929), dove Bromfield rielabora personaggi e trame della tradizione realista transatlantica. Concentrandosi su due *aging women* che egli satireggia con delicatezza, Bromfield riflette sulla scomparsa di un vecchio modello di espatriato, intersecando anche altri discorsi come la preoccupazione per l'invecchiamento (al femminile) e l'esaurimento creativo. Il racconto descrive il rifiuto dell'invecchiamento da parte di queste due donne come derivante dalla loro fede in un tipo di internazionalismo obsoleto, che si contrappone alla vitalità della giovane Anne Masterson, che è giovane e vitale perché è sua mentalità a essere tale. Allo stesso tempo, il racconto mostra anche che la giovinezza e la vecchiaia, piuttosto che condizioni umane universali, possono essere vissute in modi diversi perché sono costruite a livello sociale.

Parole chiave: Louis Bromfield; letteratura transatlantica; espatrio; invecchiamento al femminile; anni Venti.

As Extinct as a Dodo

Louis Bromfield (1896-1956) was one of America's most popular writers of the first half of the twentieth century. In terms of sales, in his lifetime, he surpassed rivals with more lasting recognition like Fitzgerald and Hemingway, and some of his works were adapted into immensely successful films. His fame rapidly declined at the end of the 1930s due to unfavorable critics as diverse as H.L. Mencken and Edmund Wilson, and very few of his works have remained in print, most often exclusively in a foreign language (i.e. French). Ecocritical studies have sparked a renewed interest in his non-fiction, as evident from Stephen Heyman's recent biography *The Planter of Modern Life* (2020), which has rediscovered Bromfield as one of the precursors of sustainable/organic agriculture and the environmental movement. Despite the attention that his visionary thoughts on sustainable farming have received, his large and varied fictional output continues to be almost entirely neglected to the present day[1].

The son of an Ohio farmer, Bromfield enlisted, like Dos Passos and Hemingway, in the US Army Ambulance Service in 1917, spending the following two

1 Heyman condenses the reasons for the neglect as follows: «Generations of literary scholars have ignored his novels, dismissing the early ones as derivative and the later ones as trashy. Lefty environmentalists declined to champion his work because of his conservative politics, Hollywood connections, and shameless self-promotion. Organic purists disapproved of the relatively moderate stance he took toward chemicals and his insistence on an agriculture that could scale. Even his local reputation is thorny» (282). In the only other recent biographical study of the writer, Ivan Scott writes that Bromfield was «middle class, with a taste which critics deprecatingly called "middle brow"» (iii). See also Weber, 174-195.

years in France, where he worked as a reporter and a foreign editor. He found success with the novel *The Green Bay Tree* (1924), the first of a trilogy concluding with *Early Autumn*, which won him the Pulitzer Prize in 1926. The year before, Bromfield had moved with his family to Senlis, a small town out of Paris, where he would remain until 1939, enjoying fame as a notable expatriate and forming permanent friendships with key figures of the new (Gertrude Stein) and old generation (Edith Wharton) of writers and artists. As there was a demand for visibility of promising young writers, Bromfield contributed pieces to collective works commenting on the state of American literature, culture, and society.

The essay "Expatriate—Vintage 1927" testifies to a poised young novelist who, although privileging traditional narrative forms over modernist experimentation, attempts to disenfranchise himself from the fading nineteenth-century transatlantic tradition, at least in ideological terms[2]. Bromfield returns to the old theme of American identity endangered in Europe (which boasted notable commentators like Jefferson and Emerson) to provokingly argue that, in the present day, «there isn't such thing as American expatriate» (657) [3]. The Old World, traumatized by the disaster of World War I, has not only been saved by American money and investment but has forever been transformed by a massive infusion of exported goods and energy. In describing America as providing «all the music for cabarets and music halls, plastering the sides of ancient bridges with signs advertising Veedol and Atlantic gasoline, placing automatic filling-stations (a great convenience, even a luxury) on quiet village streets» (657), Bromfield conveys all the excitement of the new culture which is rapidly changing life rhythms in a sleepy and backward continent. The American traveling in Europe, therefore, is now confronted with a world that is increasingly American («He is, in short, everywhere» [658]). Likening them to the ancient Roman citizens or to «English Milord of the day», Bromfield writes that his «fellow citizens are far more important than they imagine in their most eagle-screaming moments» (657)[4]. Gone are the days of the «hilariously vulgar» American destined to an

2 On the significance of this essay, see also Monk 5 and 9.

3 Bromfield writes that by living abroad, all his «senses and perceptions, have become with regard to America sharpened and more highly sensitive» (657). This idea was scarcely new and echoed nineteenth-century notable transatlantic figures like Henry B. Tuckerman, Margaret Fuller, or Henry James. On Americans and their use of European (Parisian) stay as a site of experimentation and reflection for internal issues in the first half of the 20th century, see Blower.

4 Such a position is plain matter-of-factness: on the result of such Americanization, Bromfield argues that «it is no use being sentimental about what the American is doing to Europe» (658) and is also aware that Americans might be enjoying «only the respect that comes of wealth and power» (658). According to Blower, Europe, and Paris in particular, represented «a new frontier» (34) for Americans.

inferiority complex and to «flounder clumsily». The modern American is knowledgeable, self-confident and «simply commands and buy what he wants when he wants it» (657).

Harvey Levenstein has noticed that, for a new generation of American travelers in France in the 1920s, «what turn-of-the-century tourists had condemned as shocking self-indulgence was now "having fun", something that had become an important goal of middle-class American life» (242). As Nancy Cott further and more pointedly explains:

> in individuals' political and cultural relation to internationalism, as in so much else, generational positioning mattered. Youth as a distinct stage had been recognized earlier, but it was in the 1920s that a sharper and potentially conflictual difference in perspective between the worldviews of "older" and "younger" generations was first theorized and identified as a prominent feature of modern life. The interwar era not only multiplied generational standoffs in schools and families within many nations but also saw glimmerings of an international youth culture, most visible in gender values and sexual behavior (50).

This new generation of fun-seeking youngsters «understood themselves as modern and internationally mobile Americans living in a world of other nations and cultures worth exploring» (Cott 52), showing an unprecedented ease with their fun-seeking attitude. Representative of this new era, for Bromfield, is a new American girl abroad, which radically differs from the type so finely represented by Henry James in his classic *Daisy Miller*[5]. Unlike the latter, this girl

> would be quite on her own, clad in a minimum of clothing, all cut in the most beautiful style by Chanel or Vionnet or Lanvin, with shingled hair and an air of independence and savoir faire sufficiently strong to rout whole regiments of Roman noblesse. One is likely to see her entering the bar at the Ritz or Ciro's, more elegantly dressed than the best of Parisian demi-mondaines […] As to the Italian dukes and princes—they come just the same seeking her fortune, but the new Daisy Miller is not as easy. "Why", she asks herself with brutal realism, "Shall I marry that wop? He dances well but he's only a bum" (658).

The "new Daisy Miller" Bromfield is describing — and whose predecessor did not only quite depart from the actual Jamesian character, but had been already superseded by the New Girl (a younger version of the New Woman[6]) in the last half of the nineteenth century — is nothing but the 1920s icon of the flapper. Unimpressed by European "dukes and princes", this new girl features a "brutal realism" and advocates an unproblematic hedonism, her right to 'have fun'. Not only are American girls the most representative expression of

5 Bromfield became famous for a series of lectures on "American womanhood" he gave in the Midwest, see Heyman 38.

6 See Banta and Mitchell.

this new cultural trend, but they often occupy the center of attention in a new international set:

> Even the smartest of the demi-monde [in Europe] are Americans from New Jersey and Indiana and Oklahoma; their queen is an American girl, covered with huge diamonds, who continues the grand tradition by being known simply as Miss and never being seen without a respectable, elderly lady-companion. […] In a world financed by American money, where every other street corner advertises American products and most of the hotels are filled with Americans, where whole streets advertise wares in English, it is obviously a little absurd to talk of American expatriates. […] The truth is that there aren't any more expatriates: in another ten years even the ghosts of Henry James's days will have passed, and the expatriate will be as extinct as the Dodo (659).

Although Bromfield's essay definitely exudes unrestrained patriotism, a careful reading of the second section provides both an ironic contrast and a corrective to the unmotivated enthusiasms regarding this "fascinating spectacle" of his fellow countrymen abroad. Bromfield is quick to point out or to give details about this new flock of Americans, especially about his fellow writers and artists:

> Most of them can speak no more French than is necessary to buy a drink. They have never left their own country, they have simply brought it with them. They live, surrounded and enveloped by Americans, in a transplanted Greenwich village. […] So far as the corrupting of "a predatory native" is concerned, they remain untouched in their virgin purity. Paris hasn't a chance of ruining them because they really never leave America. The wines out of which are born their oceans of talk are cheaper than in Eighth Street and better, but otherwise the same (658).

In emphasizing the impermeability of the American character in Europe, Bromfield was responding to influential critics like Mencken who were particularly concerned with the development of a truly American art that would address (and satirize) the local, away from the mild tones of the *genteel tradition*, of which Bromfield appeared to be an obvious heir[7]. My point is not to exaggerate Bromfield's irony: he made clear that he had left America on the ground that life in Paris was more affordable and welcoming for a writer and his family, more than for any ideological attachment to Old-World values. His remarks, however, although responding to the long-lasting preoccupation with the possible loss of identity of the American abroad, also offer insight into an international set of Americans for whom self-confidence (derived from an increasingly Americanized world) did not necessarily imply overcoming insularity

7 Mencken found Bromfield irrelevant «Louis Bromfield, [who] interests me too little for me to make war on him» (Val Holley 4).

("untouched in their virgin purity") and for whom mobility did not automatically mean openness to knowledge and self-examination.

Death Smells

A fictional counterpart to the aforementioned essay can be found in "The Apothecary", the concluding piece of the short story collection *Awake and Rehearse* (1929)[8]. The story follows the downfall of Fannie Sackville, a middle-aged expatriate American woman with a long and shadowy past as she attempts to exploit young Anne Masterson, a rich American heiress, by marrying her off to an impoverished (and morally questionable) Italian duke. This is Fannie's last chance to overcome bankruptcy and revamp herself within a decadent international set, which includes fallen aristocrats and nouveau riches in search of social legitimation. In the background, the lurking presence of a mysterious and disquieting figure, an old French apothecary, whose death comes to symbolize the unredeemable corruption and the inevitable vanishing of the world in Fannie Sackville and her circle formerly thrived.

In focusing on the plight of an aging woman character and deploying her as a vehicle for gentle satire, Bromfield's reflection on the end of the nineteenth-century kind of American expatriate (which the protagonist embodies) also intersects broader contemporary discourses regarding (gendered) age anxiety and creative exhaustion. As Margareth Gullette has pointed out, the years between 1910 and 1935 were those in which «the cult of youth» was born, and «that resulted in the creation of the generation gap, and the expansion and elevation of sexuality to formerly unimagined prominence in terms of the whole life […] Young people who were believed to possess the cultural goods that supposedly made sex so natural for them –"vigor", "health"– were also assumed to own the associated mental qualities: "young" ideas, "vision", "imagination"» (25-26). The cult of youth was paired with an unprecedented preoccupation with physical and mental decline for aging subjects, which, as Gullette claims, was also evident in the literary output of the period, and particularly in a «set of early-century midlife decline novels [mostly with male protagonists, and which] constitutes a cultural meditation on "aging" in that time and place. […] "Aging" [for these protagonists] means aging into the middle years. And none of these characters can bear the process» (30)[9]. As far as women were concerned, the period offered a remarkable contradiction: interestingly, just as feminism was

8 See also Anderson 63-64.

9 See also Dawson.

gaining ground and many women enjoyed an unprecedentedly active and successful late-life career and visibility, «a debate about late-life female creativity was joined in exactly the same period» (30)[10]. Bromfield's story can be seen as participating in this genre of middle-life decline fiction, as it mercilessly depicts a middle-aged woman's creative exhaustion and unacceptance of aging. The story, however, represents her plight as deriving from the obsolete kind of internationalism she embraces, and contrasts her decline with the vitality of young Anne Masterson, who is young and vital but mostly because her mindset is. Fannie Sackville's ruinous descent into powerless oblivion, in other words, would derive from social rather than biological factors.

The story reworks characters and situations obviously derived from both Wharton and James, not without a caricatural intent. Reminiscent of an older Undine Spragg (the idiosyncratic protagonist of Wharton's *The Custom of the Country*), Fannie Sackville hails from the far west ("Née Tessie Dunker, from Little Rock, Arkansas"), features an unspecified number of husbands ("at least two", 238), and a soon-ended career as an opera singer. Having no beliefs or values and lacking any distinctive trait, she is characterized by «an immense and overflowing vitality [that] for at least ten years, since the beginning of the decay of Continental society, [she has administered] to a whole ruined world» (239). Fannie's material sustainment and spiritual self-esteem largely depend on the recognition of others, which she obtains, from Americans, by preserving for them the myth of «dukes and princesses with names that had been glorious a century or two before» (239) and, from Europeans, by securing the injection of American money from millionaires and entertainment from movie stars and jazz dancers. In the story, her efforts benefit the interests of tradesmen, restaurant owners, and various kinds of profiteers.

Fannie's great and only talent, however, seems to fade as she begins entering middle age:

> At fifty-five Fannie – the indefatigable Fannie who was always the life of the party – had begun to feel tired. […] But for Fannie there was no rest. She knew that if she rested even for a day, people would begin to forget her, and if people forgot her she would be faced only by poverty and old age. In her world people thought only of themselves, living in a morbid terror of boredom. They worked at having a good time, and so nothing that they did gave them any pleasure. It was Fannie who saved them the work by planning everything. […] And so each

10 Gullette writes: «the major ideological factor of the era, for our case, is that as feminism appeared to gain strength, so too did the subversive force of ageism. Aging seen as an unmitigated decline had never started so early in the life course or been made so central to identity and mental accomplishment as in this period—a highly sexualized, biologized, somatized era. This was bad for both men and women writers, and of course for everyone else as well» (44). On modernism, women's writing and aging see French.

> day, like a sick and weary trooper, she had to forget that she was old and sometimes suffered from rheumatism, and, rising wearily, she would paint her face and touch up her hair and do the agonizing exercises which kept her figure slender enough to wring free gown from great dressmakers (239-240).

The above passage conveys all the cruel irony of Fannie's position, as she pretends to be the opposite of what she can no longer afford to be. Like a circus master, she must keep the wheel spinning, providing people with fresh distractions that prevent them from feeling the ultimate emptiness of their lives («it was a world that glittered a good deal. There seemed to be a great deal more in it than there actually was», 237). Her obsession with body fitness as some sort of self-imposed duty ("weary trooper") is paired, in other parts of the story, with references to the emergence of plastic surgery ("facelifts") as a new social trend among aging rich women («Most of the ladies had had their faces lifted», 237).

Her moving into the «ancient and tottering house» in Rue Jacquinot, a significant liminal space between the Faubourg St. Germain, «made fashionable for a second time by Americans» (234) and the poor area of Montparnasse, and the encounter with a «small, bent, ageless little man», a «gnome» (236) whose eyes haunt her as they seem to know «all the long history which she has managed to forget» (242) forces her to an unwanted self-examination. Leading a solitary and mysterious life in the house's basement, the apothecary progressively comes to represent Fannie's *Doppelgänger*. His dubious patented remedies («strange mixtures to restore the vigour, developing the figure, and bringing husbands to young girls without dots», 234) mirror Fanny's equally tottering attempts at restoring vitality in a decaying world of ancient titles. In order not to see herself reflected in the eyes of the apothecary, Fannie repeats to herself, as a mantra, the phrase «The Flower of Europe» (244), which identifies her privileged set as a gratifying source of identification.

Another aging American woman character under the spell of the myth of aristocratic Europe is Fannie's old friend Miss Van Siden, Anne Masterson's chaperone. Like Fannie, she exploits her association with a younger woman to her advantage, so that "the scheming mother" in Bromfield's recollection of James's *Daisy Miller* is replaced in this tale not just by one, but by two anti-mother figures. Strongly reminiscent of Susan Stringham in James's *The Wings of the Dove*, Miss Van Siden is an impoverished living relic of Old New York (she used to be the owner of an imposing abode in Washington Square), proud that her notable grandfather could boast acquaintance with notable members of European aristocracy. The story blatantly unmasks her profound hypocrisy, remarking how the old spinster secretly derives pleasure in seeing

Anne arguing with her beau (264) and dreaming that the young woman becomes «an old maid too» (266) or that she marries a European aristocratic that would allow her to derive vicarious prestige[11].

Fannie and Miss Van Siden embody two different versions of barrenness. However, neither derives from age, but from the fact that the two women have grown more and more estranged from themselves: «it was difficult to say which life had been the more barren or which woman the more haggard and weary. Fannie suffered from an excess of gaiety that was no longer gaiety but only a sort of tiresome hardship, and Miss Van Siden was weary from a life which never belonged to herself but to others fresher, younger, gayer, stronger than herself» (255). Fannie, however, from an intellectual point of view, is less hopeless than "the romantic" (253) Miss Van Siden, «because life had trained [her] to be a realist, and even in the moments when [she] reassured herself by thinking of the Flower of Europe [Fannie] was aware in her deepest heart that the flower was somewhat bedraggled and gone to seed» (253-54). While Miss Van Siden is ultimately ashamed of her provincial, American identity, Fannie tries to keep her balance by «telling risqué stories at the Ritz or the Ambassadeurs with a grand duke on her right and an automobile king on her left» (242)[12].

Caught in a moment of existential crisis, Fannie makes a fatal (moral) slip as she tries to sell her new friend's youthful energy to people who are already doomed. To reprise the story's metaphor, she tries to add a fresh «tall lily» (273) picked from the rich soil of her country to the hopelessly fading bouquet of the Old Word ("the Flower of Europe"). Fannie does not plan to profit from Anne exclusively. When she first meets the dashing and young Tony Sanders, Anne's beau, we learn that «lately [Fannie] had come to pounce upon anything that was young and not tired. She could feed his youth to her

11 «She wanted, despite her knowledge that it was a wicked thing, to see all other women turn from fresh young girls into withered copies of herself. The idea made her condition a less dreary and lonely one» (258).

12 Fannie avoids mentioning to her longtime friend endowed with a «nineteenth-century brain» (271), that her dinner party would also feature a Charleston dancer, a new attraction that Van Siden would certainly disapprove of in a context like that. As Levenstein points out, Charleston «swept Paris trendsetters in 1925. The Charleston craze was an outgrowth of perhaps the only authentically Parisian aspect of this nightlife-a postwar explosion of appreciation for African American music, particularly jazz. Although the origins of jazz in Paris are obscure, its popularity among the French seems connected with a general infatuation with Africa and negritude, at least among the "in crowd", which was fed by postwar disillusionment with the rational-industrialized world. In 1921, Paris night spots began importing Mrican? American jazz musicians for the French patrons, parenthetically giving some Americans their first real exposure to that music form. In Montmartre, American-style bars soon began converting themselves into jazz clubs» (243).

tired world. There were women with tired, sagging faces who would adore him» (245)[13].

In Anne and Tony's imagination, the criterion for measuring the distance between Americans and Europeans is no longer innocence vs. experience, but vitality vs. exhaustion. Anne Masterson's characterization, in particular, reprises and exemplifies Bromfield's argument in the 1927 essay: unlike James's Daisy Miller—we read—she displays a major self-confidence («I'm not a child. I didn't come over here to get a husband and I didn't come to spend my time in the Louvre like a school-girl. I did all that when I was twelve», 253) and considers the Old World's social landscape as inert as the old relics («Fannie Sackville's crowd is very much a part of Europe. They're one of the sights of our time. It's like going to see the ruins of the Coliseum», 257). Hers is a mixture of curiosity to grasp what it was that captivated so much an older generation, and of pity for women like Fannie who are so stuck with that pathetic fascination («she's old and tired», 251). Anne's disappointment lies in the fact that Europe, to her, is ultimately uninteresting and dull: «She was not awed […] by the array of titles, but by the thing which awed her generation. She fancied that these people were wicked and sophisticated. It never occurred to her that some of them were sordid […] or merely ill and tired and hopeless, like the Grand Duke» (274). Very much along the same line, as he advises her not to accept Fannie's invitation to dinner, Tony is convinced that Europeans' lack of vitality renders them essentially harmless: «Oh, I'm not afraid that any of them will try to ruin you, they're much too feeble for that» (250). The purpose of Anne's stay in Europe is to «have a good time» (257) and her stubborn determination to accept Fannie's invitation seems to stem more from «a wave of rage at» (267) Tony than from real interest. Meeting with "the Flower of Europe", in other words, is just a backdrop against which the much more exciting quarrel between the two lovers takes place («Certainly I don't want to marry a man who treats me as a half-witted child», 262).

The dinner scene, in which Fannie plans to matchmake Anne with the Duke of Sebastiola, sees the new American girl at the center of interest of the circle, who hails her as the symbol of a new world order. This is also evident in the fact that American English has come to replace French as a means of communication: «the conversation flowing now in French, now in English, but mostly in English because English was now the chic language and because the Grand Duke preferred to speak it. The Princesse de Vignes even affected a

13 When Tom tries to protect Anne from her influence stating that «she's only twenty… a *jeune fille*», Fannie replies that «"There is no such thing" […]. For a moment something -perhaps the phrase "only twenty" or the words *jeune fille* – gave her a bad turn» (246).

slight American accent» (275). It is up to the Grand Duke to speak about the ultimate moral in the story, acting as a spokesperson for Bromfield's ideas and reconfiguring youth as a cultural rather than age issue. When Anne explains to him that she is «"not really young. Girls in these days know everything"», he replies: «"Age, my dear girl, has nothing to do with years or experience. One is young or one is not. Even age does not make one old if one is young. You are young", he added with a melancholy persistence. "You are the beginning. The rest of us are at the end. Fannie tries to save us, but she can't. She, too, is at the end"» (276).

The conclusion of the story decidedly veers towards the farcical. The scene where the guests first enjoy and then grow terrified by «the talk of poisoning» and of how to put off people («[…] they all hated each other with consuming hatred» [280]) displays a dark cruelty that reminds one of Balzac. Fanny's dinner, as well as her matchmaking plan, is eventually ruined by the sudden disappearance of the jewels of a rich Jewish banker's wife and the concurring diffusion of the mephitic, nauseating stink that stifles the guests in the room. Fannie desperately tries to save the situation, but even the performance of the Charleston dancer is to no avail (281). It turns out that the jewels have been robbed by the Duke of Sebastiola and, as Anne Masterson will discover after running away from the scene, the stink emanates from the corpse of the apothecary, dead from a few days, in the basement.

In Bromfield's story, the "new" American young woman abroad is not doomed to die of malaria fever, like Daisy Miller. The miasmic stench she inhales at the end of the story, which terrifies but ultimately does not affect her, is the odor of a rotten world for which she had too many expectations, but which is no longer able to determine her fate as happened with her nineteenth-century forerunner. Although the story contrasts Fannie and Miss Van Siden's grotesque exhaustion with the vitality of younger Americans abroad, it only partially intersects the literature of middle-life crisis contemplated by Gullette. On the one hand, Bromfield, as a writer, may in fact be remembered for his sensitive portraits of older women endowed with strength and resourcefulness (the Maharani and Mrs. Smiley in *The Rains Came*, and Mrs. Parkington in the homonymous novel, are possibly his best ones). On the other, in this early story, age anxiety is mostly deployed to represent a pernicious attachment to a declining form of internationalism. By doing so, however, the story also implies that youth and age, rather than universal human conditions, can be experienced differently because they are socially constructed and negotiated in a wider discursive arena.

Works Cited

Anderson, D. D. (1964): *Louis Bromfield.* New York: Twayne.
Banta, M. (1987): *Imagining American Women: Idea and Ideals in Cultural History.* Columbia UP.
Beer, J. & Horner, A. (2011) (Eds.): *Edith Wharton; Sex, Satire and the Older Woman.* New York: Palgrave Macmillan.
Blower, B. L. (2013): *Becoming Americans in Paris: Transatlantic Politics and Culture between the World Wars.* Oxford: Oxford University Press.
Bromfield, L. (1929): *Awake and Rehearse.* New York: Frederick A. Stokes.
Bromfield, L. (1927): Expatriate –Vintage 1927. *Saturday Review of Literature*, March 19, 3, 34, pp. 657-659.
Cott, N. F. (2013): Revisiting the Transatlantic 1920s: Vincent Sheean vs. Malcolm Cowley. *The American Historical Review*, 118, 1, pp. 46-75.
Dawson, M. (2009): Modern Maturity: Middle-Aged Anxiety in Modern American Fiction. *Literature Compass*, 6, pp. 253-273.
Fass, P. S. (1977): *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press.
French, J. (forthcoming). *Modernist Poetics of Ageing.* Oxford: Oxford University Press.
Gullette, M. M. (1993): Creativity, Aging, Gender: A Study of their Intersections, 1920-1935. In A.M. Wyatt-Brown & J. Rossen (Eds.), *Aging and Gender in Literature* (pp. 19-48). Charlottesville - London: University Press of Virginia.
Hansen, A. J. (2014): *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s.* New York: Skyhorse Publishing.
Heyman, S. (2020): *The Planter of Modern Life: Louis Bromfield and the Seeds of a Food Revolution.* New York: W.W. Norton.
Holley, V. (1990): Mencken and Hearst. *Menckeniana*, 116, pp. 1-8.
James H. (2002): Daisy Miller. In C. Wegelin & H.B. Wonham (Eds.), *The Tales of Henry James.* New York: W.W. Norton.
James, H. (2003): *The Wings of the Dove*. J. D. Crowley & R. Hocks (Eds.). New York: W.W. Norton.
Levenstein, H. (2000): *Seductive Journey: American Tourists in France from Jefferson to the Jazz Age.* Chicago: University of Chicago Press.
Mitchell, S. (1996) *The New Girl: Girls' Culture in England*, 1880-1915. New York: Columbia UP.
Monk, C. (2008): *Writing the Lost Generation: Expatriate Autobiography and American Modernism.* Iowa City: University of Iowa Press.
Scott, I. (1998): *Louis Bromfield Novelist and Agrarian Reformer: The Forgotten Author.* Lewiston: Edwin Mellen Press.
Weber, R. (1992): *The Midwestern Ascendancy in American Writing*. Birmingham: Indiana University Press.
Wharton, E. (2008): *The Custom of the Country.* S. Emsley (Ed.). New York: Broadview press.

Recibido: 05/06/2024 - Aceptado: 22/07/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano98

"LA BEFFA DELLA CITTADINANZA". GRANDE GUERRA E INVOLUZIONE AUTORITARIA DEGLI STATI NEGLI SCRITTI E NEI DISCORSI PUBBLICI DI EMMA GOLDMAN

Bruna Bianchi*

Scopo del saggio è di mettere in luce la riflessione di Emma Goldman sui mutamenti portati dalla Grande guerra nell'idea stessa di nazione e di cittadinanza. Da allora, infatti, la cittadinanza non fu più definita dall'appartenenza a una organizzazione sociale e politica, bensì a una comunità di sangue, e comunque sottoposta all'arbitrio dei governi. Come scrisse nel 1933 Emma Goldman, la cittadinanza era diventata una beffa.
La prima parte illustra brevemente la visione anarchica di Emma Goldman e mette in discussione il giudizio che fino a tempi recenti ha prevalso negli studi a lei dedicati e che l'hanno descritta come un'attivista, una sintetizzatrice, non già come una pensatrice originale. Si sofferma poi sul suo contributo alla teoria femminista e sull'influenza che ebbero gli autori della tradizione radicale di resistenza all'autorità americani sul suo pensiero.
La parte è centrale è dedicata alla riflessione dell'anarchica lituana sulla cittadinanza a partire dal 1909, quando le fu revocata la naturalizzazione, al 1919 quando, dopo due anni di carcere, fu deportata in Russia dove trascorse i primi anni dell'esilio. Investita dolorosamente dai processi di denaturalizzazione ed espulsione, Emma Goldman comprese non solo che la sua vita sarebbe cambiata per sempre, ma lo sarebbero state anche la convivenza sociale, il modo di pensare e le strutture politiche.
L'analisi degli scritti e discorsi pubblici sulla legislazione eccezionale e la mobilitazione ideologica contro il nemico interno si intreccia con la ricostruzione del contesto di intolleranza e psicosi creato dal conflitto.
Emma Goldman fu tra le prime a cogliere la gravità della persecuzione dei cittadini di nazionalità nemica, della condizione anomala delle donne e degli afroamericani rispetto alla cittadinanza e a denunciare soprusi e violenze.
Il processo di ridefinizione della nazione attuato negli anni di guerra, infatti, condusse alla marginalizzazione o all'esclusione violenta di ampi strati della società secondo linee di classe, di genere e di razza.

Parole chiave: Emma Goldman, Grande Guerra, cittadinanza, donne sposate, enemy alien

The purpose of the essay is to highlight Emma Goldman's reflection on the changes brought about by the Great War to the very idea of nation and citizenship. Since then, citizenship was no longer defined by membership to a social and political organization, but rather to a blood

* Università Ca' Foscari Venezia.

community, and in any case subject to the arbitrariness of governments. As Emma Goldman wrote in 1933, citizenship had become a "sheer mockery".
The first part of the article briefly outlines Emma Goldman's anarchist vision and questions the judgment that until recently has prevailed in biographies and essays describing her as an activist, a synthesizer, not as an original thinker. Then the essay addresses her contribution to feminist theory and the influence the authors of radical American tradition of resistance to authority had on her idea of anarchy.
The central part is dedicated to the Lithuanian anarchist's reflection on citizenship starting from 1909, when her naturalization was revoked, to 1919 when, after two years in prison, she was deported to Russia, and finally to the early years of exile.
Painfully affected by denaturalization and expulsion, Emma Goldman understood not only that her life would be changed forever, but so would social coexistence, ways of thinking, and political structures.
The analysis of Goldman's writings and speeches on war legislation and ideological mobilization against the enemy aliens and minorities is intertwined with the reconstruction of the context of intolerance and psychosis brought about by the conflict.
Emma Goldman was among the first to grasp the seriousness of the persecution of enemy nationals, the anomalous status of women in relation to citizenship and African Americans, and to denounce abuse and violence.
Indeed, the process of redefining the nation enacted during the war years led to the marginalization or violent exclusion of large sections of society along class, gender and race lines.

Keywords: Emma Goldman, Great War, Citizenship, Married Women, Enemy Aliens

Insieme a innumerevoli vite umane la guerra ha distrutto anche il diritto fondamentale di vivere, di esistere in un determinato luogo con qualche grado di sicurezza
(Goldman 1933: 2)[1].

In questo momento […] si ha l'impressione che la nazione chieda devozione e venerazione per sé stessa, come se esistesse indipendentemente dalla verifica della realtà. Essa richiede obbedienza assoluta, taccia di eresia chi se ne differenzia, pretende di essere l'unica a possedere l'esatta visione della realtà e manifesta tutti i segni ben noti del dogmatismo
(Addams 242-243).

1 Trad.it. Bruna Bianchi.

Introduzione

Nessuno si era accorto che l'umanità, per tanto tempo considerata una famiglia di nazioni, aveva ormai raggiunto lo stadio in cui chiunque veniva escluso da queste comunità chiuse, rigidamente organizzate, si trovava altresì escluso dall'intera famiglia delle nazioni, dall'umanità (Arendt 407)[2]. Così scriveva Hannah Arendt nel 1951 a proposito degli apolidi, una categoria di persone creata dalla revoca della naturalizzazione, ovvero dalla attribuzione della cittadinanza agli stranieri, nel corso della Grande guerra.

Da allora, infatti, la cittadinanza non fu più definita dall'appartenenza a una organizzazione sociale e politica, bensì a una comunità di sangue, e comunque sottoposta all'arbitrio dei governi. Come scrisse nel 1933 Emma Goldman, l'anarchica russa che tra le prime colse nel Primo conflitto mondiale il momento di svolta decisivo che avrebbe modificato la struttura dello stato in senso autoritario, la cittadinanza era diventata una beffa.

Nel corso del conflitto il desiderio di soffocare ogni diversità si diffuse e si radicò nelle società; negli Stati Uniti l'idea di un paese nato dal crogiolo di tante diverse nazionalità lasciò il posto a quella di un paese unito e omogeneo e «un cieco patriottismo sostituì la cittadinanza intelligente» (Addams 305).

Emma Goldman visse in prima persona i mutamenti portati dalla guerra nella cittadinanza. Denaturalizzata, incarcerata e deportata, trascorse oltre venti anni in esilio errando da un paese all'altro in una condizione di sradicamento che, sempre secondo Hannah Arendt, era senza precedenti.

> Quel che è senza precedenti non è la perdita di una patria, bensì la possibilità di trovarne una nuova. D'improvviso non c'è più stato alcun luogo sulla terra dove gli emigranti potessero andare senza le restrizioni più severe, alcun territorio dove potessero fondare una propria comunità (Arendt 407).

Negli anni dell'esilio, mentre ripensava alla sua vita, cercava di riannodarne i fili e scriveva l'autobiografia, Emma Goldman rifletteva sulle origini della tragedia umana causata dalla guerra, da quel processo di ridefinizione violenta della nazione sulla base di un modello di nazione statica e consensuale, monoetnica, monolinguistica e monoculturale perseguita soffocando il dissenso e ricorrendo alla violenza, all'internamento, all'espulsione, alla espropriazione dei beni e alla revoca della naturalizzazione (Bianchi 2017).

2 Questo saggio riprende e amplia una parte di un mio precedente scritto (Bianchi 2008).

“Era una donna che ti faceva pensare”

Nata in Lituania, Emma Goldman (1869-1940) giunse negli Stati Uniti nel 1885 all’età sedici anni; si era lasciata alle spalle il dispotismo zarista, una condizione di marginalità ebraica e l’autoritarismo paterno. Dopo poco più di un decennio era già una delle personalità più influenti dell’anarchismo.

La sua abilità di oratrice – si calcola che tra il 1906 e il 1916 abbia tenuto annualmente da 120 a 320 conferenze –, la sua influenza sugli strati più emarginati della popolazione, il suo impegno antimilitarista, per la libertà riproduttiva, il diritto dei lavoratori di organizzarsi, la libertà sessuale, di parola e di stampa fecero di lei il simbolo della minaccia sovversiva rappresentata dagli immigrati, l’immagine negativa della presenza femminile sulla scena pubblica.

Emma Goldman è stata anche un’autrice prolifica. Nel corso della vita pubblicò quattro libri, scrisse centinaia di articoli e circa 200.000 lettere (Drinnon & Drinnon 1075: 5); nel marzo 1906 fondò la rivista *Mother Earth*, che diresse fino all’agosto 1917 quando fu chiusa di autorità.

Gli studi che le sono stati dedicati negli ultimi decenni hanno avuto un carattere prevalentemente biografico (Wheling 19-40). In una tale impostazione autrici e autori hanno seguito il sentiero tracciato da Emma Goldman stessa nell’autobiografia apparsa nel 1931, *Living My Life*, l’avventura eroica di una donna ebrea, immigrata, anarchica, che nella vita aderì sempre ai propri ideali e per i quali pagò un prezzo altissimo. L’attivista focosa e la ribelle indomabile, tuttavia, hanno messo in secondo piano la pensatrice. «Ella non fu assolutamente una pensatrice politica e sociale di rilievo» (Drinnon 1961: 314). Questo giudizio, espresso da Richard Drinnon in *Rebel in Paradise*, è stato costantemente ripreso negli anni successivi, posto a premessa di saggi e biografie in base a una concezione consolidata nella storia del pensiero politico che contrappone vita emozionale e pensiero. Non stupisce quindi che siano state soprattutto le studiose femministe, nella convinzione che l’esperienza esistenziale arricchisca e illumini il pensiero, a considerare la filosofia politica e sociale di Emma Goldman degna di attenzione (Falk, Wexler).

La critica alla contrapposizione tra emotività e ragione, tra vita personale, sociale e impegno politico è stato l’aspetto del pensiero di Emma Goldman da cui le femministe negli anni Settata e Ottanta hanno tratto ispirazione. «Nell’era del “fate l’amore, non la guerra” – ha ricordato Candace Falk – io e le mie coetanee divoravamo *Living My Life* come se fosse stata scritta per noi» (Falk 2007: 42).

Eppure, anche le biografie di Candace Falk e di Alice Wexler, entrambe apparse nel 1984, che pure hanno dato una svolta agli studi, hanno messo in rilievo più la sincerità delle sue convinzioni e «il suo genio per la sintesi» (Falk 1984: 7) che non l’originalità del pensiero.

Sono stati i saggi raccolti in *Feminist Interpretations of Emma Goldman* (Weiss & Kesinger) a mettere in luce il suo contributo alla teoria politica femminista, in particolare la sua capacità di cogliere la complessità delle forme di oppressione che affliggono le donne, l'intreccio tra i condizionamenti culturali, psicologici e sessuali.

Nel 2011 Kathy Ferguson in *Political Thinking in the Streets* ha indagato il "lavoro del pensiero" dell'anarchica lituana, la pensatrice politica che ha sfidato la contrapposizione tra teoria e pratica, pensiero e azione. Goldman "pensava politicamente sulle strade", un pensiero situato nei luoghi della lotta e della vita delle persone: nelle sedi di lavoratori e lavoratrici, negli incontri di vicinato, nelle cucine popolari, tra le file dei disoccupati e tra le prostitute. Erano questi i contesti in cui si esprimevano la sua creatività e la sua originalità, in cui si affinava la sua comprensione empatica, in cui riuscì a cogliere i mutamenti che si stavano insinuando nella società e a percepire, come disse lei stessa, «the pulse of time» (Goldman 1917b: 21).

Il senso del dramma che permeava i suoi discorsi pubblici, aiutando le persone a sentire la sofferenza del vivere in condizioni di coercizione e ingiustizia, le aiutava a pensare. «Era una donna che ti faceva pensare. Le sue parole ti entravano nel cervello e non te ne potevi dimenticare». L'ha ricordata così Concetta Silvestri, amica di Sacco e Vanzetti (Ferguson 4). È possibile, si chiede Ferguson, che colei che aprì la mente di compagni e compagne di lotta, di ascoltatori e ascoltatrici, sia stata una pensatrice di scarso rilievo?

Originale fu la sua stessa concezione dell'anarchismo, così come lo andava sperimentando. L'anarchismo, il "meraviglioso ideale", "il grande fermento del pensiero", era la filosofia della piena espressione individuale e della fusione armonica di individuo e società, di umanità e Terra.

Nel marzo 1906 presentando *Mother Earth* e rivolgendosi a coloro che confidavano nella grande promessa di "una Terra libera per individualità libere", scrisse:

> L'Uomo è nato dal grembo della Madre Terra, ma […] non la riconobbe come colei a cui doveva la vita. Nel suo egotismo cercò una spiegazione nell'infinito. […] e per guadagnarsi un posto in cielo ha devastato la Terra (Goldman & Baginski 1906: 2).

La Madre Terra è simbolo della generosità e dell'abbondanza anarchica in opposizione all'avidità, alla rapacità e alla distruttività del capitalismo. Come nella natura, scrisse nello stesso numero della rivista, anche nella società umana tutte le differenze avrebbero potuto «incontrarsi e crescere in un insieme perfetto» (Goldman 1906: 4), un'idea che trasse dall'ecologismo anarchico di Pëtr Kropotkin (1902).

Attingendo dal pensiero degli autori russi, Kropotkin e Bakunin, dall'individualismo di Nietzsche, Stirner e Ibsen, e in particolare dagli autori americani della tradizione radicale di resistenza all'autorità – Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Henry David Thoreau – Emma Goldman sfatò la convinzione diffusa che considerava l'anarchismo un prodotto europeo, una dottrina estranea agli Stati Uniti, introdotta dagli immigrati.

Dall'individualismo americano, dall'ideale della piena libertà degli esseri umani, Emma Goldman trasse nuovo impulso per la sua stessa concezione anarchica (Brown 2003: 106-152). A questi ideali Emma Goldman fece costante riferimento nel corso della Grande guerra, quando il suo attivismo e la sua riflessione si rivolsero alla minaccia rappresentata dal militarismo e dalle leggi eccezionali, al ruolo cruciale dell'obiezione di coscienza nel movimento per la pace e ritornò sulla questione della cittadinanza che già aveva affrontato nel 1909 quando le fu revocata la naturalizzazione.

D'improvviso, una straniera

Emma Goldman era divenuta cittadina americana in seguito al matrimonio nel 1887 con Jacob Kersner, un immigrato naturalizzato dal quale aveva divorziato l'anno successivo. Quando, nel 1909, gli fu revocata la naturalizzazione con l'accusa, o il pretesto, di aver falsificato la domanda, Emma Goldman, in base alla legislazione approvata tra il 1906 e il 1907, *ipso facto* fu privata della cittadinanza.

Era il primo caso di denaturalizzazione in base all'*Expatriation Act* del 2 febbraio 1907 – l'anno in cui l'immigrazione raggiunse il picco di 1.285.349 ingressi –, un provvedimento che vincolava la cittadinanza delle donne a quella del marito.

Erano trascorsi solo pochi mesi dall'*Expatriation Act* quando iniziarono le indagini sulla cittadinanza di Emma Goldman al fine di poterla deportare. Esse stabilirono che l'anarchica lituana non poteva rivendicare la naturalizzazione attraverso il marito e neppure attraverso il padre, giunto negli Stati Uniti quando la figlia aveva raggiunto la maggiore età, ma non poteva deportata perché residente negli Stati Uniti da molti anni, clausola che sarebbe decaduta nella legislazione approvata durante il conflitto. La notizia di queste indagini, condotte in segreto, trapelò negli ambienti anarchici "preoccupando a morte" Emma Goldman che nel 1909 pubblicò su *Mother Earth* l'articolo "A Woman without a Country", uno scritto dai toni sarcastici che riprenderà nel 1933 alla luce degli avvenimenti del dopoguerra.

A proposito della revoca della naturalizzazione del marito, così irrideva l'idea di cittadinanza alla base della recente legislazione: «c'è sempre Goldman, che ancora gode della *nostra* aria, guarda il *nostro* cielo, conta le *nostre* stelle, si crogiola al *nostro* sole e sogna sogni antiamericani» (Goldman 1909a: 82).

Anni più tardi, l'8 dicembre 1919, dopo due anni trascorsi in carcere, di fronte al tribunale che decise la sua deportazione, denunciò il ricorso a provvedimenti amministrativi per sopprimere le libertà civili, una pratica che si era rafforzata con la guerra e aveva colpito crudelmente le donne.

> La revoca della mia cittadinanza a partire da un'azione legale contro Jacob Kersner senza darmi l'opportunità di difendermi o di mettere in luce la falsità della posizione del governo dimostra che qualsiasi donna sposata a un cittadino naturalizzato e che si sente sicura della sua cittadinanza può improvvisamente ritrovarsi una straniera (Weil 62-63).

La riluttanza da parte dei governi e del mondo giuridico ad abbandonare il principio della subordinazione giuridica delle donne nell'ambito del matrimonio e della famiglia e a riconoscerle cittadine a pieno titolo, anche là dove avevano ottenuto il voto prima del conflitto, pose molte di loro nella condizione di persone senza stato. Le conseguenze di una tale condizione non si erano mai manifestate in tutta la loro gravità come negli anni di guerra, quando le donne del paese ospitante sposate a stranieri di paesi nemici, e persino le vedove, furono considerate nemiche nel loro stesso paese, una condizione di vulnerabilità che le espose alla violenza, alla povertà, al sospetto e a ogni sorta di mortificazioni, come rivelano le recenti ricerche (Jensen 453-473). Emma Goldman tornerà su questo tema nel 1933, portando l'esempio emblematico di una giovane donna senza una patria e senza un domicilio legale:

> Benché nata in Germania, in questo paese le negano la cittadinanza perché suo padre (ora morto) era austriaco. D'altra parte, l'Austria non la riconosce come cittadina perché il luogo di nascita del padre, che prima apparteneva all'Austria, in base al Trattato di Versailles è diventato parte della Romania. Infine, la Romania rifiuta di considerare la giovane donna una sua cittadina poiché non è nativa rumena, non ha mai vissuto nel paese, non parla la lingua e non ha parenti in Romania (Goldman 1979: 12).

"Nel paese del jingoismo più acceso"[3]

All'inizio delle ostilità in Europa tutti gli stati coinvolti si dotarono di legislazioni e di apparati repressivi d'eccezione. Il principio della sicurezza nazionale

3 Goldman 1979: 5. Nell'opera del 1901, *The Psychology of Jingoism* (London, Grant Richards), in cui John Atkinson Hobson raccolse le sue osservazioni sullo stato d'animo popolare durante la guerra del Sud Africa, il jingoismo è definito come una rapida esplosione di odio nazionalista, caratterizzato dalla glorificazione della forza bruta e della violenza militarista, passioni intensificate dalle condizioni create dalla società industriale. Il termine era nato nelle music-halls dei quartieri popolari e ricorreva nel ritornello: We don't want to fight,/But, by Jingo, if we do,/We've got the men,/We've got the shpis,/We've got the money to. By Jingo derivava da by Jove.

fu avanzato ovunque per sopprimere le libertà civili, per mettere a tacere ogni opposizione e si ridefinì il concetto stesso di nazione e di cittadinanza. Negli Stati Uniti, dove alla vigilia del conflitto vivevano oltre 2.500.000 immigrati non naturalizzati, la psicosi del nemico interno condusse all'approvazione nel febbraio 1917 dell'*Alien Immigration Act*, un decreto che autorizzava la deportazione di tutti gli stranieri "indesiderabili", qualunque fosse la lunghezza del periodo trascorso nel paese (Nagler 191-215). Da allora i naturalizzati divennero il principale bersaglio delle crociate contro il presunto antiamericanismo.

Nel marzo 1917 Emma Goldman dedicò un articolo alla condizione dei cittadini stranieri di nazionalità nemica divenuti i bersagli privilegiati della mobilitazione ideologica ancor prima della dichiarazione di guerra: «Pensate, la guerra in questo Paese è al momento solo una possibilità, e già i tedeschi e gli austriaci vengono privati del lavoro, ostracizzati, spiati, perseguitati dai jingoisti. E questo è solo un piccolo inizio di ciò che la guerra porterebbe con sé» (Goldman 2017a: 7-8).

La psicologia di guerra, il veleno del reciproco sospetto che trasformò da un giorno all'altro gli amici in nemici, stava penetrando profondamente negli animi, una ostilità fondata anche su risentimenti antichi, invidie per il successo e la prosperità economica di alcune categorie di immigrati o pregiudizi sulla loro inferiorità razziale.

Ciò che caratterizza il caso statunitense è l'ampio margine di azione concesso a privati cittadini riuniti in associazioni per il controllo dell'affidabilità degli immigrati. Gravi episodi di intimidazione e di violenza dilagarono da Nord a Sud: afroamericani, pacifisti, membri delle organizzazioni sindacali e immigrati di nazionalità nemica furono linciati, cosparsi di pece e piume, obbligati a baciare la bandiera, gettati nei corsi d'acqua, cacciati dai villaggi, presi a frustate (Bianchi 2017: 43-49).

Le personalità politiche che si appellarono alle associazioni e ai comitati di volontari affinché facessero opera di vigilanza si richiamavano alla tradizione che affidava ai cittadini anche operazioni di polizia, una tradizione che negli stati del Sud aveva garantito la supremazia bianca. Negli anni di guerra, infatti, si riorganizzò il Ku Klux Klan.

Il 2 luglio 1917 a St. Louis si verificarono le aggressioni più brutali nei confronti degli afroamericani. I linciaggi, le decapitazioni, le case incendiate, i bambini gettati tra le fiamme, le donne mutilate avevano straziato cittadini americani recentemente immigrati dagli stati del Sud per allontanarli dai luoghi di lavoro e fare di St. Louis «una città dell'uomo bianco» (Capozzola 2002).

Come ogni processo egemonico, infatti, la costruzione o la ridefinizione della nazione comporta processi di marginalizzazione, esclude con la violenza o riduce al silenzio ampi strati della società secondo linee di classe, di genere e di razza.

Fu Martha Gruening, giornalista e attivista per i diritti umani vicina a Emma Goldman, che in quei giorni era agli arresti, a riportare su *Mother Earth* le testimonianze agghiaccianti raccolte a St. Louis:

> St. Louis orientale è un esempio di quella democrazia che noi vorremmo diffondere nel mondo, la democrazia dell'oppressione di casta e di razza, della indicibile crudeltà e intolleranza, delle orribili ingiustizie […]. Ho visto da vicino questa democrazia, e so cosa significa. Ecco perché voglio che il mondo ne sia libero (Gruening 218).

A partire dal numero di agosto *Mother Earth* fu soppressa d'autorità. Sopravvisse ancora con il nome di *Mother Earth Bulletin* fino all'aprile del 1918, quando fu sequestrato e chiuso di autorità. Nel dicembre 1917 aveva pubblicato la notizia dell'impiccagione di 13 soldati afroamericani da parte delle autorità militari a Huston.

La coscrizione, un oltraggio alla Dichiarazione di Indipendenza

Già nel 1915, in *Preparedness*, *the Road to Universal Slaughter*, Emma Goldman aveva denunciato i pericoli per la pace e la democrazia rappresentati dalla preparazione militare, dallo spirito del militarismo che tradiva i principi del vero americanismo (Goldman 1915b).

Il 18 maggio 1917 fu approvato il *Selective Service Act* che autorizzava la coscrizione su base federale. Un mese più tardi, il 15 giugno 1917, il Presidente Wilson apponeva la sua firma all'*Espionage Act*, un provvedimento che prevedeva pene fino a vent'anni di prigione per tutti coloro si fossero opposti all'arruolamento o avessero incoraggiato atti di slealtà tra i membri dell'esercito.

Le leggi sulla coscrizione, affermò Emma Goldman, privavano gli americani delle caratteristiche distintive della cittadinanza, tradivano gli ideali dei «precursori della libertà» e lo spirito cristiano. Il rifiuto del servizio militare era pertanto la legittima protesta di chi era determinato a difendere un'idea di cittadinanza profondamente radicata nella tradizione democratica, l'unica, autentica espressione di pacifismo.

Nel maggio 1917 Emma Goldman diede vita alla *No-Conscription League*, un'organizzazione che si proponeva di offrire sostegno agli obiettori di coscienza e di incoraggiarli ad affermare il principio della libertà di scelta. Era la prima e la più radicale organizzazione su basi non religiose ad affrontare la questione dell'obiezione. Il giorno stesso dell'approvazione del *Selective Service Act* Emma Goldman intervenne ad un'assemblea contro la coscrizione, ma fu nell'East Side a New York il 14 giugno, di fronte a migliaia di donne e lavoratori, in gran parte immigrati, che pronunciò uno dei suoi discorsi più accesi: «Voi dite che è la legge. Io disconosco la vostra legge». L'unica legge che doveva essere

riconosciuta era quella che affermava la sacralità della vita; la sola filosofia di pace, la sola teoria delle relazioni sociali che dava valore alla vita umana era l'anarchismo (Goldman 1917b: 31).

Il giorno successivo la polizia fece irruzione nello studio di Emma Goldman, sequestrò le copie di *Mother Earth*, requisì documenti e indirizzari. Si trattava di uno dei primi arresti con l'accusa di cospirazione, una misura decisa da mesi, un episodio emblematico della storia della repressione politica americana, il caso giudiziario più clamoroso di tutto il periodo bellico.

Al processo, mentre il Pubblico Ministero pose un'enfasi particolare "sull'incantamento" che l'accusata esercitava sugli ignoranti trasformandoli in un esercito di ribelli e attribuiva l'origine del dissenso alle arti della stregoneria, alla emotività e all'irrazionalità, caratteristiche prettamente femminili (Kennedy 42-47), Emma Goldman si presentò come una cittadina razionale, la cui attività politica era perfettamente congruente con gli ideali della cittadinanza americana. Riaffermando il legame ideale tra l'anarchismo e i principi della *Dichiarazione di Indipendenza*, sostenne l'obbligo di disobbedire alle leggi antidemocratiche (Goldman 1917b: 157).

Il processo si concluse con una condanna a due anni di reclusione, il massimo previsto dalla legge. Così, nel dicembre 1917, Emma Goldman, che non poté ancora essere deportata dagli Stati Uniti a causa dell'insicurezza dei mari, iniziò la sua esperienza carceraria.

"Una donna senza una nazione"

Quando venne rilasciata e subito nuovamente arrestata, le deportazioni erano già in pieno svolgimento. Nell'ottobre del 1918 il Congresso aveva approvato il decreto che autorizzava il rimpatrio coatto degli stranieri legati ad organizzazioni sovversive, definiti "nemici invasori".

Il senso di angoscia e insicurezza causato dai provvedimenti repressivi indusse oltre un milione di immigrati a fare richiesta di passaporto; intere comunità, in particolare quelle tedesche che già erano state colpite da internamenti e soppressioni delle attività economiche e culturali, furono disperse e annientate.

Il 21 dicembre 1919 Emma Goldman con altri 248 "indesiderabili" fu imbarcata su una nave da carico alla volta della Russia. Nonostante la pena per l'espulsione, l'arrivo nella «Madre Russia» fu un momento di grande commozione; il desiderio di partecipare al processo rivoluzionario era pari a quello di ritrovare una patria.

L'entusiasmo che la condusse ad impegnarsi nell'aiuto ai deportati dall'America, a mettere a disposizione la sua professionalità di infermiera, a collaborare con il Museo della Rivoluzione, di fronte alle repressioni, alla corruzione, alle deportazioni, alle ingiustizie sociali, alla militarizzazione del lavoro, alla desola-

zione delle campagne, all'abbandono dei bambini, alla fredda indifferenza per la vita umana si mutò presto in amarezza e disillusione (Wexler 1989). Le opere del 1923 e 1924 – *My Disillusionment in Russia* e *My Further Disillusionment in Russia* – furono le prime denunce degli esiti della rivoluzione bolscevica basate sull'esperienza diretta.

Dopo la brutale repressione della rivolta di Kronstadt, Emma Goldman abbandonò la Russia. Era il 1° dicembre 1921. Il 9 dicembre, a Riga, al consolato di Lettonia, in attesa del visto per la Germania che le verrà negato, si sentì dire dagli arcigni giovani dell'ufficio: «Tornerete nella vostra patria. La nostra patria? Dov'era? La guerra aveva distrutto l'antico diritto d'asilo e il bolscevismo aveva trasformato la Russia in una prigione. Non potevamo nemmeno tornare là» (Goldman 1993: 308).

Il paese al quale sentiva di appartenere era l'America, dove non smise mai di sperare che un giorno sarebbe tornata. Sempre da Riga scrisse al suo avvocato, Harry Weinberger, pregandolo di farle sapere se c'era qualche lontana possibilità di tornare in America e se aveva senso continuare con la «farsa del matrimonio» nel caso avesse trovato «uno sfortunato disposto a sacrificarsi per una buona causa» (Weil 63).

Da allora iniziarono per Emma Goldman le peregrinazioni; sospettata di essere in missione segreta per i bolscevichi, si spostò continuamente con visti di pochi giorni in vari paesi, prima di stabilirsi in Francia, Inghilterra e infine in Canada. Nel 1925, lei che aveva vissuto e denunciato l'ingiustizia che legava la cittadinanza delle donne a quella del marito, avrebbe accettato di sposare James Colton, un minatore che aveva conosciuto molti anni prima, al fine di acquisire la cittadinanza britannica.

Intanto negli Stati Uniti, la condizione legale delle donne sposate era cambiata. Il 22 settembre 1922 era stato approvato il Cable Act, una legge per cui le femministe si erano tenacemente battute, che svincolava la cittadinanza delle donne da quella del marito. Una donna americana che avesse sposato uno straniero naturalizzabile manteneva la sua nazionalità, non così la donna straniera che avesse sposato un uomo americano, il quale in nessun caso avrebbe perduto la propria. La discriminazione di genere, dunque, restava in vita, così come la discriminazione politica e il pregiudizio razzista. Quasi l'intera popolazione di origine orientale e gli anarchici restavano esclusi dalla naturalizzazione (Sadlier, Cott).

Più xenofoba e intollerante rispetto all'anteguerra, l'America non accolse più Emma Goldman, ad eccezione di un breve soggiorno concessole nel 1934 per presentare la sua autobiografia. Morirà a Toronto il 14 maggio 1940, quando si stava ancora impegnando per impedire la deportazione dei prigionieri politici in Italia, dove sarebbero stati giustiziati.

Opere citate

Addams, J. (2001): *Americanization*, 1919. In Bethke Elshtain, J. (Ed.), *The Jane Addams Reader* (pp. 240-247). New York: Basic Books.
Arendt, H. (1996): *Le origini del totalitarismo*, 1951. A. Guadagnin (Trad.). Milano: Edizioni di Comunità.
Atkinson, J. (1901): *The Psychology of Jingoism*. London: Grant Richards.
Bianchi, B. (2008): Il pensiero anarcofemminista di Emma Goldman (pp. 5-24). In E. Goldman, *Femminismo e anarchia*. Pisa: BFS.
Bianchi, B. (2017): *Nella terra di nessuno. Uomini e donne di nazionalità nemica nella Grande guerra.* Roma: Salerno.
Brown, S. L. (2003): *The Politics of Individualism: Liberalism, Liberal Feminism, and Anarchism.* Montreal: Black Rose Books.
Capozzola, C. (2002): The Only Badge Needed Is Your Patriotic Fervor: Vigilance, Coercion, and the Law in World War I America. *Journal of American History*, 88, pp. 1354-1382.
Cott, N. (1998): Marriage and Women's Citizenship in the United States, 1830-1934. *The American Historical Review*, 103, 5, pp. 1440-1474.
Drinnon, R. & Drinnon, A. M. [Eds.] (1975): *Nowhere at Home. Letters from Exile of Emma Goldman and Alexander Berkman*. New York: Schocken Books.
Drinnon, R. (1961): *Rebel in Paradise: A Biography of Emma Goldman*. Chicago: University of Chicago Press.
Falk, C. (1984): *Love, Anarchy, and Emma Goldman.* New York: Rinehart and Winston.
Falk, C. (2007): Let Icons be Bygones! Emma Goldman: the Grand Expositor. In Weiss, P. A. & Kesinger, L. (Eds), *Feminist Interpretations of Emma Goldman* (pp. 41-70). University Park: Pennsylvania State University Press.
Ferguson, K. E. (2011): *Emma Goldman: Political Thinking in the Streets*. Lanham: Rowman & Littlefield.
Goldman, E. & Baginski, M. (1906): Mother Earth. *Mother Earth*, 1, 1, pp. 1-4.
Goldman, E. (1906): The Tragedy of Woman's Emancipation. *Mother Earth*, 1, 1, pp. 9-18.
Goldman, E. (1909a): A Woman without a Country. *Mother Earth*, 4, 3, pp. 81-82.
Goldman, E. (1909b): A New Declaration of Independence. *Mother Earth*, 4, 5, pp. 137-138.
Goldman, E. (1915a): Peace on Earth and Good Will Towards Men. *Mother Earth*, 9, 11, pp. 342-343.
Goldman, E. (1915b): Preparedness, the Road to Universal Slaughter. *Mother Earth*, 10, 10, pp. 331-338.
Goldman, E. (1917a): The Promoters of the War Mania. *Mother Earth*, 12, 1, pp. 5-10.
Goldman, E. (1917b): Speech against Conscription and War, 14/6/1917 (transcript). In E. Goldman, *Speeches against Conscription*. S.l.: Anarchist Library.
Goldman, E. (1917c): Address to the Jury. *Mother Earth*, 12, 5, pp. 150-163.
Goldman, E. (1979): *A Woman without a Country*, 1933. Orkney: Cienfuegos Press.
Goldman, E. (1993): *Vivendo la mia vita*, 1931. M. Colombi & A. M. Sioli (Trad.). Milano: Zero In Condotta.
Gruening, M. (1917): Speaking for Democracy. *Mother Earth*, 12, 6, pp. 213-218.
K. Jensen, K. (2013): From Citizens to Enemy Aliens: Oregon Women, Marriage, and the Surveillance State during the First World War. *Oregon Historical Quarterly*, 114, 4, pp. 453-473.
Kennedy, K. (1999): *Disloyal Mothers and Scurrilous Citizens. Women and Subversion during World War I*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
Kropotkin, P. (1902): *Mutual Aid: A Factor of Evolution*. Sl.: The Anarchist Library.
Nagler, J. (1993): Victims of the Homefront: Enemy Aliens in the United States during the First

World War. In P. Panayi (Ed.), *Minorities in Wartime* (pp. 191-215). Oxford: Berg.
Sadlier, S. (2016, summer): "That's Leaving It Pretty Much Up To Jane", Gendered Citizenship, Explicit Feminism, and Implicit Racism in the 1922 Cable Act. *Vanderbilt Historical Review*, pp.16-24.
Wehling, J. (2007): Anarchy in Interpretation: The Life of Emma Goldman. In Weiss, P. A. & Kesinger, L. (Eds.), *Feminist Interpretations of Emma Goldman* (pp. 19-40). University Park: Pennsylvania State University Press.
Weil, P. (2013): *The Sovereign Citizen. Denaturalization and the Origins of the American Republic.* Philadelphia: University of Philadelphia Press.
Weiss, P. A. & Kesinger, L. (2007) (Eds.): *Feminist Interpretations of Emma Goldman*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Wexler, A. (1984): *Emma Goldman: An Intimate Life.* New York: Pantheon Books.
Wexler, A. (1989): *Emma Goldman in Exile: From the Russian Revolution to the Spanish Civil War*. Boston: Beacon Press.

Received: 06/06/2024 – Accepted: 20/07/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano99

"EVERY TIME HE COMES HE ROBS ME". THE PARASITIC CHAINS OF ISRAEL POTTER'S EXILE

Nicola Paladin*

Along with recent Melvillian scholarship (Irigoyen 2018, Lazo 2022), the present essay analyzes the representation of the exile in Herman Melville's *Israel Potter: or, His Fifty Years of Exile* (1855), by focusing on the ways in which the geographical dislocation of American citizens abroad transforms their position within the body politic and the social contract established after the end of the American Revolution. In particular, the present analysis argues that the experience of exile is crucial in generating an imbalance between state and people, turning the mutually beneficial relationship that ties them together into a form of exploitation of the former over the latter. In other words, while the social compact (represented in the body politic) is theoretically configured as a relation of symbiosis between the two entities, the exile experience transforms such a reciprocity into a parasitical tie.
The narrative function of the parasite theorized by scholars such as Michel Serres (1980) and Cynthia Damon (1997) has been applied to Melville's work by Anders M. Gullestad (2022), who focuses on the parasitical chains related to food. Here, the notion is applied to the dynamics of power and it is used to describe the relationship between the state and the persons in exile, configuring the political institutions as parasite, and the people as host. The essay subverts the relationship between parasite and host, identifying Israel Potter as the host during his life in exile, and the United States and British governments as parasites, thus suggesting Melville's distrust towards the structures of power of his age. In other words, the present analysis grounds on Melville's disillusionment towards the political scenario of the time and argues that Israel epitomizes the exploitation performed by the political institutions towards the body politic of the time. Two episodes will be examined: first, Israel's stay in Paris and his relationship with Benjamin Franklin and, second, Israel's exile in England.

Keywords: Herman Melville; Israel Potter; Parasite; Exile; Body politic.

Body Politic and Parasitism in Melville's Israel Potter

Recent Melvillian scholarship has examined Melville's *Israel Potter: or, His Fifty Years of Exile* (1855) by exploring the notion of exile in relation to the dynamics of mobility, refuge, and nationality, especially in the wake of the contemporary social and political discourse on migration, both in the United States and beyond – as it emerges, for example, in the work of Emilio Irigoyen (2018) and Rodrigo Lazo (2020, 2022). Lazo begins his analysis by reminding that Melville protested

* Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

the publication of an 1865 pirate edition of *Israel Potter* titled "The Refugee". The author then proceeds by problematizing the protagonist's status of national subject by describing the character as someone who experiences «geographic displacement, extra-national living conditions, and the necessity of being on the run» (Lazo 2022: 113). Lazo conceives the text as «a biographical portrait of someone crossing continents and countries» (2022: 116), which addresses «the relationship of a migratory individual person to the nation, the nation as a monumental conception, and the nation-state as a bureaucratic apparatus» (2020: 148-149).

Certainly, Israel Potter's experience as an exile induces a revision on the emotional dynamics of memory, nostalgia or individual displacement[1], but the novel also suggests exploring how, in XIXth century US culture, a forced condition of living outside the United States tended to redefine the status of US citizenship. As it seems evident, Lazo considers Israel Potter primarily as an exile and only secondarily as a national subject, whereas this analysis proposes that the two conditions are inseparable. In particular, the marginalized point of view of a citizen of the United States compelled to live outside the national borders highlights the progressive political and cultural strengthening of the nation building process. What is contended here is that Melville's *Israel Potter* does not deal with the way in which the experience of exile may compromise the participation of a citizen in the American body politic, but it rather determines a transformation of the exile's position in the compact that composes the body politic.

As Nadia E. Brown and Sarah A. Gershon argue, the people's belonging to the body politic of the United States includes citizens in an interdependency between themselves and the national institutions. This relationship can be interpreted as a social compact which empowers the state to hierarchize and regulate the people's lives to protect their liberties and rights (Brown & Gershon). However, while a social contract implies the recognition of mutual rights and duties on both sides, Israel Potter's dislocation causes an alteration in the rules of the contract, thus subverting such a supposed reciprocity, consequently creating a non-reciprocal relationship of dominion and subjection. Throughout the novel, Israel Potter, though an exile, remains a citizen of the United States and considers himself as such; yet, evoking Gilles Deleuze and Félix Guattari's notorious formulation, after being captured and carried to England, Israel Potter's life undergoes a process of deterritorialization and reterritorialization abroad (1987). This alteration symbolically reconfigures the protagonist's relationship with the state from a symbiotic paradigm to a parasitical one, where it is the state that

1 As it has been observed by Mardorossian and Everett & Wagstaff.

lives on the body politic, incarnated in the book by Israel Potter. The suggestion therefore is that the dislocation that characterizes the condition of the exile distorts the interdependence between the exile and the state, transforming it into a parasitical one. In particular, even though the exiles depend on the state to go back home, the state exploits them, by taking advantage of their desire to return.

Contractual interdependence metaphorically outlines the contours of a symbiosis – a mutually beneficial biological interaction between different organisms. In the context of the present research, symbiosis is generated from the fact that, on the one hand, the people benefit from delegating power to the state and, on the other, the state exists because of the people's self-definition within nationality. In *Israel Potter* the main character experiences a concomitant condition as a citizen and as an exile, which interrupts the reciprocity of the compact. The state benefits from Israel Potter's commitment to the American cause, but the protagonist's stay abroad does not allow him to equally enjoy the right deriving from his nationality. This imbalance reflects the paradigm of parasitism rather than that of symbiosis: a relation in which one symbiont survives by exploiting another and not providing anything in return. In *lieu* of the *do ut des* logic which innervates a social compact, Melville's novel highlights a logic of exploitation between the United States and the character of Israel, configuring the nation as the exploitative entity – i.e. the parasite – and the protagonist as the exploited one – i.e. the host.

Quite interestingly, Anders M. Gullestad analyzes the narrative function of the parasite by drawing it upon classical Greek and Latin comedy genre and applying it to part of Melville's writings[2]. Gullestad describes the parasite as a character whose purpose is to obtain «a free dinner from others. […] The parasite can be defined as a figure lacking a proper place at the host's table—he is a "foreign body" who does not really belong, and who is at the mercy of those who feed him» (13). However, Gullestad mainly focuses on the parasitical chains that emerge in relation to food and nourishment. He observes that, in Melville's work, food management «is often intimately connected to *power* and *power relations*» (23). In particular, «While to the host, giving a sumptuous feast may serve as an opportunity to put others in debt or to solidify power, to the guests, it may offer the possibility of nourishment at the host's expense»; in this way, «meals can be said to function as arenas for the *strategies* of those in power, but they can also provide opportunities for the *tactics* of those lacking it» (24).

The interpretative potential of parasitism goes beyond the food dimension and symbolizes relations of power in a broader sense. Cynthia Damon describes

2 Particularly, Gullestad explores the notion in *Typee* (1846), "Bartleby, the Scrivener" (1853), "Jimmy Rose" (1855), and *The Confidence-Man* (1857).

the possible application of parasitism as a hermeneutical paradigm and argues that «The parasite is in fact a conveniently compact personified form of something quite abstract, of a complicated nexus of social irritants including flattery, favoritism, and dependency» (7). Damon's emphasis on the term "compact" encourages an alignment between the relationship between the political institutions of a country and the body politic to the one that exists between to symbionts. Building on Michel Serres's work (1980), Damon reminds that the parasite «cannot exist without a host» (3), a statement that also applies to the notion of body politic, exactly as a state cannot exist without a body politic. This equation is well illustrated in the notorious representation of the body politic in the frontispiece of Thomas Hobbes's *Leviathan* (1651). The image shapes the social contract by depicting the physical body of the sovereign, formed by a multitude of citizens, working as a representation «of the human body as an analogue for the state, for a political system» (Herzogenrath 2). The structural function of the people can be grasped both in the bare existence and actions of a community, since it is community itself which operates as labor force, fighting force or taxpayers. Reading the notion of body politic through the lens of parasitism brings forth Damon's assertion that even though a social compact cannot exist without a people and a state, the political institutions of a country require a community the same way as a parasite cannot survive without a host[3]. The narrative trajectory of Israel Potter symbolically exemplifies a consistent discrepancy between theory and practice in the ways the political institutions of the United States and England exploit the people, disregarding the terms of the social compact which create the body politic.

Two significant sections of Melville's novel show the parasitical relationships between Israel Potter and the political institutions of the United States and Britain, when the protagonist is forced to live out of his country. The two sections differ in the geographical context where Israel Potter lives and in the political institutions he interacts with. During his time in Paris, he is an asset of the American revolutionary leadership (epitomized by Benjamin Franklin), while in London he lives like a British subject. One of the strongest elements of similarity in the two sections can be perceived in the way the political institutions exploit the body politic, symbolized by the protagonist. In both cases, Israel Potter

3 A similar contractual logic innervated the foundations of *The Declaration of Independence*, as the document alludes to the relationship between the people and the institutions as intrinsic as it is to the body politic. As the text reads, «governments are instituted among men» and their function is to secure «certain unalienable Rights, […] among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness» (1776). What might be inferred by these words is that the American government is entrusted with the protection of the people's unalienable rights, in exchange for the possibility to secure its own existence.

can be configured as a host that is exploited by a parasite within an apparently mutually beneficial relationship.

"Every time he comes in he robs me": Israel Potter and Benjamin Franklin

The several historical figures who interact with Melville's protagonist include the fictional representation of Benjamin Franklin, to whom a significant and extremely famous section of the novel is devoted – from chapter 7 to chapter 11. During the American Revolution Franklin is deployed in Paris as United States Ambassador to France; he shelters Israel Potter and appoints him to deliver secret documents to some unknown English supporters of the American struggle for independence. By arranging Israel's permanence in Paris, Franklin shows the apparent generosity of a typical host; yet, his behavior unveils his subtle capacity to capitalize the protagonist's conditions and actions. This turn in Franklin's attitude can be perceived when he guesses Israel's «desire to return to [his] friends across the sea» (71). When Franklin gets to know about the protagonist's wish, Israel is reconfigured as an asset to exploit in exchange for the promise of helping him to go back to the United States. Franklin proposes to Israel Potter a mission and, in return, he claims: «I think I shall be able to procure you a passage» (71). Franklin repeatedly motivates the protagonist in accomplishing various missions. Franklin says: «it is probable that in two or three days I shall want you to return with some papers to the persons who sent you to me. In that case you will have to come here once more, and then, my good friend, we will see what can be done towards getting you safely home again» (71).

In this way, Franklin acquires a dominant position in his interaction with Israel Potter, because he understands that the protagonist will do everything to pay off a passage to America. Franklin's attitude exemplifies Gullestad's definition of parasites, which he considers as «intelligent opportunists excelling at taking advantage of others and, on occasion, also allowed to play leading roles» (13). The fact that Franklin acquires a dominant position in this relationship is based on the value that Israel applies to the possibility of going back to America. At the same time, Franklin never materializes Israel's passage, thus leading to two possible reflections: on the one hand, one may argue that the terms of Franklin's *do ut des* logic could generate a loop, because he could have potentially entrusted Israel Potter with new missions *ad infinitum*, to reinforce his dominion over him. On the other hand, Franklin's position symbolizes a redefinition of the compact between the revolutionary political institutions and the body politic deployed abroad, where the construction of the state is performed by people who are not granted with their unalienable rights.

The parasitical dynamic between the protagonist and Franklin emerges during Israel Potter's whole permanence in Paris. Franklin pays for Israel's lodging but "confiscates" all the goods at disposal of the guest, obviously, for his own use. This is particularly evident when Franklin repeatedly visits his guest, each time taking some goods away from the room, a behavior which clearly reflects the parasitical dynamic represented by Israel Potter's ironic remark: «Every time he comes in he robs me, […] with an air all the time, too, as if he were making me presents» (90). The main character refers to a long catalog of articles soon examined and promptly removed by Franklin from Israel's room.

Israel conceals his disappointment as he does not understand the harm that those goods might cause, and questions the necessity of removing them. For each object, Franklin provides reasonable explanations evoking the maxims of *Poor Richard's Almanac* and the thirteen virtues included in the *Autobiography of Benjamin Franklin* (1791). The protagonist reluctantly accepts every explanation provided by Franklin, but he cannot understand why, in taking all items away, Franklin should "suffer" the negative effects that commodities may provoke. All the items were provided by the lodging's owner and were included in the rent that Franklin paid; however, the owner's policy was to remove items which were not used by the guests. Even though Israel is convinced by Franklin not to use them, he wonders why the latter cannot simply leave them where they are. In reply, Franklin slightly alludes to their economic value: «Ah! Why indeed. My honest friend, are you not my guest? It were unhandsome in me to permit a third person superfluously to entertain you under what, for the time being, is my own roof» (87). Franklin takes advantage of the protagonist's status as a guest, exploiting his advantages in the name of the conventions of hospitality which Franklin slyly embodies. At first sight, the politician is a host while the protagonist is his guest; however, the dynamics that characterize this relationship are reversed as Franklin exploits Israel Potter's position for his personal advantage.

Brickmaking in England

Israel's permanence in Paris constitutes one of the first stages of his life in exile and determines the redefinition of the social contract that the protagonist experiences in his reterritorialization. The novel proceeds with Israel Potter's stay in Britain, the longest part of the protagonist's life outside the United States. His dislocation in both France and England still highlights his feeling as an American citizen who still considers himself as such but is forced to live in a foreign country. Moreover, Israel Potter misses the rights his own country would supposedly guarantee: no war pension was granted, and he is thus forced to remain

in Britain since he has no money to travel back to the United States, being, as Gullestad writes, «at the mercy of those who feed him» (Gullestad 13). As a consequence, while in Britain, Israel Potter must adjust to the new context to survive and live as a British subject no matter how he struggles to defend his founding national ethics. In doing so, the protagonist lives like an immigrant and enters in the British social compact, reinstating an apparent relationship of interdependence between the people and the national institutions of the country where he lives.

Even though Israel Potter is not a British citizen, his life in Britain places him within the body politic of that nation. This repositioning is suggested during his activity as a brickmaker, in the passage where Thomas Hobbes' *Leviathan* is overtly called forth[4] and Israel Potter wonders: «Are not men built into communities just like bricks into a wall? Consider the great wall of China: ponder the great populace of Pekin. As man serves bricks, so God him, building him up by billions into edifices of his purposes. Man attains not to the nobility of a brick, unless taken in the aggregate» (254). By resorting to the metaphor of bricks, this reflection suggests the idea that a nation and its structures of power are literally made of the people, by the people.

However, the interdependence outlined in this image is questioned by the allure of slavery. As the title of the chapter implies – «Israel in Egypt» (251) –, brickmaking metaphorically aligns Israel's stay in England to the biblical slavery of the Jews in Egypt (Castronovo, Baker)[5]. This allusion emerges when the protagonist reflects on his job: «To think that he should be thus helping, with all his strength, to extend the walls of the Thebes of the oppressor, made him half mad. Poor Israel! Well-named--bondsman in the English Egypt» (256). Connoting Israel Potter's job in England as a form of servitude, on a larger scale, also inevitably compromises the configuration of the body politic as a mutually beneficial compact between people and state. In this way, working in Britain means for the protagonist to be exploited by the country that hosts him. In other words, Israel Potter's relation with the state replicates the same parasitical chain that characterizes his days with Benjamin Franklin in Paris: i.e. the host takes advantage of the guest, where the former is reconfigured as a parasite, and the latter as a host.

The British dependence on the people is disclosed in the second to last chapter of the book, «Forty-Five Years» (262), which covers more than four decades

4 See Derail.

5 According to Anne Baker, Melville's narrative shows a reflection on Israel's condition of a slave and represents «the ways in which the nation fell short of the promises made at its founding» (10). See also Levine 2020.

of Israel's life. After Israel gets married, the reader also gets to learn about the end of the war between England and the newly born United States. As the narrator deals with the social transformations of England as a consequence of the war, the subversion of the roles of host and parasite is reiterated. The text underlines how the period of peace – and the consequential homecoming of former soldiers – causes a disproportionate increase of the working force *vis-à-vis* the contingent demand of workers and the subsequent inflation of wages: «The peace immediately filled England, and more especially London, with hordes of disbanded soldiers; thousands of whom, rather than starve, or turn highwaymen (which no few of their comrades did, stopping coaches at times in the most public streets), would work for such a pittance as to bring down the wages of all the laboring classes» (264).

Israel Potter suffers from this condition and resorts to other activities: «Driven out of his previous employ […] by this sudden influx of rivals, destitute, honest men like himself, with the ingenuity of his race, he turned his hand to the village art of chair-bottoming. […] When chair-bottoming would fail, resort was had to match-making. That business being overdone in turn, next came the cutting of old rags, bits of paper, nails, and broken glass» (264-265). The protagonist, as well as the whole British people, are subjected to the state's management of power as their effort in the British economic system is not rewarded with any advantage[6].

As the narrative continues, the reader learns of the English involvement in the Napoleonic wars which cause new labor inflation: «In 1817 he once more endured extremity; this second peace again drifting its discharged soldiers on London, so that all kinds of labor were overstocked. Beggars, too, lighted on the walks like locusts» (268-269). Here, the people are represented as "locusts". The biblical allusion to the Plagues of Egypt configures the English people, there included Israel, as a collective war waste who survives by exploiting the national economy, while the narrative overtly establishes a cause-effect relation between the increasing unemployment and the end of the conflict, interrogating the national responsibility for the postwar labor inflation. The parasitical chain is subverted as is the English people who have nourished the national solidity by supporting the military effort both inside the national borders and beyond. The representation of the body politic as a mass of beggars reflects the consequences that the people face because of the British foreign policy.

6 Melville travelled to England in 1849 to find a publisher for his novel *White-Jacket, or, the World in a Man-of-War* (1850). The experience allowed him a first-hand observation of the British society of the time. See (Levine 2014: xvi).

Conclusion

Melville's *Israel Potter* encourages a reflection on the cultural representations of the American citizens in exile in the wake of the national building process in the United States; it is their geographical dislocation which transforms the implications of their citizenship. The novel questions the actualization of the social contract in the post-revolutionary age both in the United States and in Britain. At the same time it resorts to the figure of the exile in order to highlight a problematic hiatus between the theories of social compact and their materialization. Israel Potter shows a failure in the reciprocity between the state and the people, that is progressively distorted in a form of exploitation of the former over the latter. In Hobbesian terms, Israel Potter's case shows that the fact that the people constitute the nation (delegating power to the government) is not reciprocated through the institutions' protection of the people rights.

The two sections of the novel that most significantly highlight these dynamics can be identified in Israel Potter's stay in Paris with Benjamin Franklin, and in his long period in England. These two parts show significant difference in the representation of the United States and British governments; however, they share several elements in the ways they depict the institutional exploitation of the people in two different countries and relationships between the state and the body politic. These similarities are based on the protagonist's narrative vantage point in both contexts and in the parallelism between the United States and Britain as examples of the role of governments within the social contract, both prone to benefit from a non-reciprocal relationship with the people.

Works Cited

Baker, A. (2008): What to Israel Potter is the Fourth of July?: Melville, Douglass, and the Agency of Words. *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, 10, 2, pp. 9-22.

Brown, N.E. & Gershon, S.A. (2020): Introduction. In Brown & Gershon (Eds.), *Body Politics* (pp. 1-3). New York: Routledge.

Castronovo, R. (1995): *Fathering the Nation. American Genealogies of Slavery and Freedom.* Berkely: University of California Press.

Damon, C. (1997): *The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Deleuze, G. & F. Guattari (1987): *A Thousand Plateaus*. B. Massumi (Transl. by). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derail, A. (1992): Melville's Leviathan: *Moby-Dick; Or, The Whale* and the Body Politic. In V. Sachs (Ed.), *L'Imaginaire-Melville. A French Point of View* (pp. 23-31). Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

Everett, W. & Wagstaff, P. (2004): *Cultures of Exile: Images of Displacement*. New York: Berghahn Books.

Hay, J. (2016): Broken Hearts: Melville's Israel Potter and the Bunker Hill Monument. *The New England Quarterly*, 89, 2, pp. 192-221.

Herzogenrath, B. (2010): *An American Body | Politic. A Deleuzian Approach*. Hanover: Darthmouth College Press.

Irigoyen, E. (2018): Form and Exile in *Israel Potter*: Reading (and Writing on) the Maps in Franklin's Room. *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, 20, 3, pp. 15-24.

Gullestad, A.M. (2022): *Melvillean Parasites*. Bergen: Cappelen Damm Akademisk.

Lazo, R. (2020): Israel Potter *Deported. Leviathan: A Journal of Melville Studies*, 22, 1, pp. 146-165.

Lazo, R. (2022): Refugee, Exile, Alien: Israel Potter's Migrant Turns. In W. Kelley & C. Ohge (Eds.), *A New Companion to Herman Melville* (pp. 113-122). Hoboken: Wiley Blackwell.

Levine, R.S. (2014): Chronology of Melville's Life. In R. Levine (Ed.), *The New Cambridge Companion to Herman Melville.* New York: Cambridge University Press.

Levine, R.S. (2020): What is the White American? Race, Emigration, and Nation in Melville's Redburn. *J19: The Journal of Nineteenth-Century Americanists*, 8, 1, pp. 97-122.

Mardorossian, C.M. (2002): From Literature of Exile to Migrant Literature. *Modern Language Studies*, 32, 2, pp. 15-33.

Melville, H. (1855): *Israel Potter: or, His Fifty Years of Exile*. New York: G.P. Putnam & Co.

The Declaration of Independence (1776). Retrieved from https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript (Last accessed on 28/08/2024).

Serres, M. (1980): *Le Parasite*. Paris: Grasset.

Received: 05/06/2024 – Accepted: 22/07/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano100

LA CROCIATA DEI FOLLI. ESILIO E MEMORIA IN "WAR YEARS" DI VIET THANH NGUYEN

Giacomo Traina*

Questo articolo si propone di ricostruire le circostanze reali su cui è fondata la trama del racconto "War Years" tratto dalla raccolta *The Refugees* (2017) e parte del romanzo *The Sympathizer* (2015) di Viet Thanh Nguyen. In "War Years", Nguyen dà infatti vita a una versione romanzata del cosiddetto movimento di Restaurazione della Patria (Y T. Nguyen 2018), un ampio ventaglio di fronti anticomunisti nati dalle ceneri delle forze armate sudvietnamite dopo la sconfitta del 1975. Questi fronti furono responsabili di vari e infruttuosi tentativi di infiltrare la madrepatria allo scopo di rovesciare il governo di Hanoi nel corso degli anni Ottanta. La sezione iniziale di questo articolo è quindi concepita come un'analisi dal taglio prettamente storiografico, basata su un campione di fonti tratte dalla stampa dell'epoca, supportate da contributi accademici. La seconda parte indaga invece come – e in quale misura – questi stessi eventi storici abbiano influenzato il romanzo e il racconto di Nguyen. Da un lato, il saggio esamina la duplice strategia narrativa (realismo vs. satira) attraverso cui l'autore trasforma in grande letteratura una piccola storia sommersa sconosciuta ai più; se il romanzo riformula la storia del movimento di Restaurazione della Patria come una narrazione quasi surreale, "War Years" indaga l'impatto del movimento sulla vita quotidiana dei rifugiati vietnamiti nella San José dell'era Reagan, restituendo così umanità a figure e personaggi tradizionalmente esclusi dalle narrazioni canoniche della guerra del Vietnam. Infine, il saggio dimostra come i riferimenti alla storia americana (la Guerra Civile, il genocidio dei nativi americani, ecc.), presenti sia in "War Years" che in *The Sympathizer*, debbano essere letti come indizi testuali che evidenziano come i rifugiati possano adottare i miti fondativi dei paesi ospitanti al punto di arrivare a replicarne inconsciamente le dinamiche.

Parole chiave: Viet Thanh Nguyen; "War Years"; *The Refugees*; *The Sympathizer*; Letteratura vietnamita americana

This essay reconstructs in detail the historical events underlying Viet Thanh Nguyen's short story "War Years," taken from the collection *The Refugees* (2017), and his debut novel, *The Sympathizer* (2015), awarded with the Pulitzer Prize for fiction in 2016. In "War Years", Viet Thanh Nguyen gives life to a fictionalized version of the so-called Homeland Restoration movement (Y T. Nguyen 2018), a wide array of anticommunist fronts born out of the ashes of the South Vietnamese military in the wake of the 1975 defeat. These fronts were responsible for various and unsuccessful attempts to infiltrate the motherland with the aim of overthrowing Hanoi's rule across the 1980s. The initial section of this article is thus conceived as a historical review/analysis, based on a sample of sources drawn from the press of the time, shored up by academic contributions.

* Università di Trieste.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

The second part investigates how and to what extent these facts and events inform Nguyen's novel and short story. The essay examines the dual narrative strategy (realism vs. satire) through which the author fictionalizes the story of the Homeland Restoration movement across the two texts: while the novel reframes this little-known story as a quasi-surreal narrative, "War Years" investigates the impact of the Homeland Restoration movement on the daily life of Vietnamese refugees in Reagan-era San José, thus giving back humanity to figures and characters traditionally excluded from canonical Vietnam War narratives. Furthermore, the aim of the essay is to demonstrate how the references to American history (the Civil War, Native American genocide, etc.), present both in "War Years" and *The Sympathizer*, are to be read as textual clues that highlight how refugees can adopt the founding myths of host countries to the point of unconsciously replicating their dynamics.

Keywords: Viet Thanh Nguyen; "War Years", *The Refugees*; *The Sympathizer*; Vietnamese American literature

Introduzione

Nel quinto episodio della miniserie *The Sympathizer* (l'adattamento HBO dell'omonimo romanzo di Viet Thanh Nguyen del 2015), vi è una scena che non appare nell'opera originale[1]. In un onirico campo-controcampo, il protagonista, "the Captain" – un agente in sonno infiltratosi nei ranghi dell'esercito sudvietnamita con l'incarico di spiare i rifugiati per conto della rivoluzione – dibatte con Mẫn, il suo contatto con i vertici di Hanoi, sulla necessità o meno di intervenire per fermare i piani di "the General", l'ex capo della Sezione speciale della polizia riparato in esilio in California. "The General" si sta infatti apprestando a riunire i suoi fedelissimi in un'armata di fortuna, pronta a lanciare un attacco via terra al Vietnam. «Old soldiers don't fade away, the war went on too long for them to simply stop», dice Mẫn prima di gettare dal tavolo la sua *flûte* piena di spumante da due soldi, che si infrange sul pavimento in mille schegge, «and the most harmless things can suddenly become dangerous». Il bicchiere è un perfetto correlativo oggettivo di "the General", uno degli uomini più potenti di Saigon, ridottosi a vendere liquori a basso prezzo in un negozio sull'Hollywood Boulevard: anche un oggetto patetico – vino del *discount* servito in un calice di cristallo, un rifugiato con l'uniforme e le mostrine – se portato al punto di rottura, può rivelarsi pericoloso. "The General" e la sua banda di esuli (una milizia di cuochi e inservienti con indosso le divise di un esercito dissolto) sono fantasmi di guerra, uomini in frantumi pronti a essere spazzati via dal «laminated floor» (Nguyen 2015: 187) della storia. Ma proprio per questo bisogna fare attenzione a non calpestarli; nel finale dell'episodio, "the Captain" assiste impotente alle

1 L'autore desidera ringraziare Nguyễn Văn Thuần dell'associazione Đông Sơn per i preziosi consigli.

manovre di questa legione di disperati, pronta a combattere agli ordini di un uomo finito, ma tutt'altro che rassegnato alla sconfitta.

La storia di questa impresa donchisciottesca ispira in eguale misura la miniserie e il libro di Nguyen. Ponendosi all'incrocio tra satira, letteratura di genere, *metafiction* e teoria critica – oltre che in dialogo con una vasta rete di riferimenti intertestuali – *The Sympathizer* è fondato su una lettura politica del passato che non esita a portare a galla le storie sommerse e i nessi invisibili che legano memoria e potere. Nel romanzo, la Guerra del Vietnam e i suoi strascichi memoriali si trasformano in un racconto febbrile, surreale, che avanza a scatti avanti e indietro nel tempo, quasi a voler imitare la natura distorta dei ricordi. Ciò che molti ignorano, però, è che una parte della trama trae spunto da circostanze reali. Un sondaggio del 1977 rivela che il 41 per cento della comunità vietnamita d'America – nata dalle ceneri del Vietnam del Sud e dallo spaventoso esodo di profughi che fece seguito al suo collasso – pensasse al proprio soggiorno negli Stati Uniti come a una faccenda temporanea (Takaki 455): già all'indomani della disfatta, vari elementi dell'esercito e della marina iniziarono a riunirsi in una serie di movimenti detti di "Restaurazione della Patria" (Y T. Nguyen), composti da militari in esilio oltremare, dando il via a una vera e propria "guerra dopo la guerra", combattuta su più fronti, il cui scopo era rovesciare il governo di Hanoi.

Se questa vicenda risulta oscura anche per la media dei lettori anglofoni, in Italia, al netto di pochi e selezionati studi specialistici, la storia della diaspora vietnamita è nota soprattutto attraverso opere di finzione. Non sarà quindi inutile tentare l'approccio opposto; usare, cioè, la storia per comprendere la *fiction*. Da qui la necessità di ricostruire nel dettaglio la storia del Movimento di Restaurazione, in modo da fornire al lettore una chiave interpretativa più approfondita dei testi letterari che lo raccontano. La sezione iniziale di questo saggio è pensata come un'analisi dal taglio storiografico, basata su un campione di fonti tratte dalla stampa locale del tempo, integrate da contributi accademici. La seconda parte offre invece una breve lettura delle due incarnazioni letterarie del Movimento a opera di Nguyen, *The Sympathizer* ma soprattutto il racconto "War Years", tratto dalla raccolta *The Refugees* (2017). L'obiettivo del saggio è dimostrare come i riferimenti al passato nazionale americano, presenti in entrambi i testi, siano indizi testuali che evidenziano come i rifugiati possano fare propri i miti fondativi dei paesi ospitanti fino a replicarne inconsciamente le dinamiche.

Il "Movimento di Restaurazione della Patria"

Come dimostrano studi recenti (N. A. Tran), la Repubblica del Vietnam (Vietnam del Sud) ha radici più profonde della Guerra fredda; la sua storia politica

è una lotta di fazioni che precede di decenni il coinvolgimento americano in Indocina. Quella degli esuli anticomunisti riparati all'estero nel dopoguerra era una galassia altrettanto variegata: oltre al Mặt Trận ("Fronte") dell'ammiraglio Hoàng Cơ Minh e del colonnello Phạm Văn Liễu, che contava più di cinquanta distaccamenti, vi erano organizzazioni come quella del tenente colonnello Võ Đại Tôn, basata in Australia, il Fronte unito di Trần Văn Bá, i cattolici del Liên Tôn, il Phục Quốc, e, in anni più recenti, il Government of Free Vietnam di Nguyễn Hữu Chánh. Fu però solo al volgere degli anni Ottanta, scrive Y Thien Nguyen (73), con lo scoppio della guerra sino-vietnamita, che queste organizzazioni armate, sperando in un collasso imminente del regime, iniziarono vari (e infruttuosi) tentativi di infiltrare la madrepatria. I loro leaders – personaggi spesso controversi – erano figure relativamente minori dell'apparato militare sudvietnamita, subentrate a una classe politica ormai screditata, che millantavano eserciti inesistenti arroccati in Indocina mentre riciclavano il denaro negli States aprendo catene di ristoranti e altre attività-ombrello. Nel caso specifico del Mặt Trận, l'estetica e le parole d'ordine del movimento erano paradossalmente ricalcate su quelle dei loro antichi nemici: l'organizzazione di Hoàng Cơ Minh – che all'apice del suo prestigio fu anche oggetto di un'udienza al Senato e di un servizio della CBS – era strutturata in tutto e per tutto come le cellule comuniste dei primordi, con tanto di sessioni di studio di "dottrina anticomunista" tenute presso i santuari nella giungla.

Tuttavia, i "Fronti" non posero mai una minaccia concreta alla stabilità della Repubblica socialista. Hanoi monitorava con molta attenzione le attività dei ribelli d'oltremare: un'intera task force, l'"Ufficio 73", era preposta a prevenire l'infiltrazione di "elementi reazionari" nei confini nazionali, di concerto con gli alleati laotiani. Come scrive nel suo *memoir* l'ufficiale al comando dell'unità, Trần Tiến Cung: «Our intelligence forces constantly monitored their activity very closely … we were even able to obtain a diagram of the locations and deployment of all of Hoàng Cơ Minh's forces in Buntharik [nella provincia di Ubon Ratchathani, in Thailandia]. We also knew ahead of time exactly when they planned to leave for Vietnam»[2].

Nel corso di un decennio, i "Fronti" caddero l'uno dopo l'altro: Võ Đại Tôn venne arrestato nel 1981 mentre cercava di raggiungere il Vietnam (Coburn 20); Trần Văn Bá venne giustiziato nel 1985; il Mặt Trận, a partire dal 1984, si sarebbe scisso in due gruppi contrapposti (DeVoss), per poi venire sbaragliato nell'estate del 1987, al confine tra Laos e Thailandia, durante l'ultima di tre

2 Il passo è stato tradotto in inglese dal vietnamita da un ex operativo CIA in pensione, Merle L. Pribbenow. L'autore desidera ringraziare il signor Pribbenow per il prezioso aiuto ("Re: A question regarding Tran Tien Cung's memoir").

fallimentari "marce verso l'Est" in cui trovò la morte lo stesso Hoàng Cơ Minh. Il volto emaciato di quest'ultimo, con al collo la *khăn rằn* dei contadini del Delta del Mekong, compare tuttora negli stand e nei *pamphlet* del Việt Tân, un'organizzazione molto influente nella diaspora, sorta dalle ceneri del Fronte.

In una prima fase, il supporto per queste formazioni era sincero e diffuso. Come afferma lo studioso Phuong Tran Nguyen, il Movimento di Restaurazione fu l'occasione per i reduci del Sud di recuperare la propria "virilità perduta", in un curioso parallelo con l'opera di "rimascolinizzazione", in atto in quegli stessi anni, tramite cui, a dire di Susan Jeffords (1989), l'inconscio collettivo americano, per tramite delle rappresentazioni culturali, elaborava in chiave sciovinista il trauma della sconfitta in Vietnam. I militari in esilio, scrive Phuong Tran Nguyen, « had an opportunity to reshape their image from that of wartime losers … to that of … heroes… A people who had gotten used to expressing eternal gratitude to the United States for rescuing them from a life without freedom were now claiming that they could save the United States from the shame of defeat in Vietnam » (2017:7 8-79).

Il *refugee nationalism* che portò alla nascita di queste formazioni fu incoraggiato anche dalle coeve politiche reaganiane incentrate sul sostegno ai "freedom fighters" anticomunisti dall'Afghanistan al Nicaragua. La "Dottrina Reagan", un'inversione di tendenza rispetto alle strategie di *détente* adottate dalle amministrazioni precedenti, puntava a minare gli interessi dell'URSS «along its periphery» (Scott 217), finanziando armate di *contras* e ribelli a ogni angolo del globo per destabilizzare «weak and already unstable Soviet clients facing insurgencies» (19). Falchi conservatori a caccia di voti come Bob Dornan presenziavano spesso ai raduni del Mặt Trận; un importante funzionario dell'amministrazione Reagan, Richard Armitage, era un amico personale di Hoàng Cơ Minh, e fu probabilmente lui ad accelerare l'iter di naturalizzazione dell'ammiraglio, che prese la cittadinanza col nome di "William Nakamura". Erano gli anni della Terza guerra d'Indocina, con gli Stati Uniti che appoggiavano per vie indirette i movimenti cambogiani opposti al regime filo-Hanoi installatosi a Phnom Penh dopo la sconfitta degli Khmer Rossi, e la questione (il mito, verrebbe da dire), dei prigionieri di guerra americani *missing in action* e abbandonati in presunte "carceri fantasma" in territorio vietnamita, che teneva banco nella cultura popolare del tempo (Franklin 1993; Rosso 2019). Approfittando di queste circostanze, gli esuli vietnamiti ebbero buon gioco a proporsi come alfieri del Mondo Libero, stabilendo basi e santuari in territorio thailandese con il tacito consenso del Pentagono.

Col passare del tempo, tuttavia, si diffuse il sospetto che le donazioni dal basso che sostenevano i "Fronti" fossero piuttosto indirizzate al guadagno personale dei loro fondatori. Alcuni di questi movimenti erano guidati da persone

in buona fede; altri si rivelarono paraventi per attività illecite, con estorsioni e intimidazioni a sfondo politico che andavano a sommarsi alle azioni criminose delle gang locali, rendendo di fatto impossibile per gli inquirenti capire dove iniziassero le prime e finissero le seconde. Se il Vietnam di quegli stessi anni si era trasformato in una gigantesca prigione a cielo aperto fatta di campi di rieducazione e "nuove zone economiche", l'atmosfera nelle enclave diasporiche non era certo meno tesa; nel documentario della PBS *Terror in Little Saigon* (2015), il reporter A.C. Thompson getta luce su una scia di omicidi di giornalisti locali, tuttora irrisolti, che sembra puntare nella direzione di questi gruppi paramilitari. Agli occhi dei reduci sudvietnamiti, personaggi come Dương Trọng Lâm (l'ispirazione per Sonny, uno dei personaggi del *Sympathizer*), un attivista di sinistra residente a San Francisco – così inviso ai rifugiati che la sua salma venne riesumata dal cimitero su pressione della comunità (Coburn 44) – erano più che semplici oppositori politici; erano quinte colonne, soldati nemici da eliminare con ogni mezzo. Nonostante a Hanoi non mancassero certo infiltrati nelle comunità d'oltremare, Lâm non era né una spia né un agitatore prezzolato. Ma nelle Little Saigon del tempo, con i traumi della guerra ancora vivi, anche un giornalista formatosi al college negli anni della controcultura era un bersaglio ideale (Y T. Nguyen 81): Lâm venne freddato a colpi di pistola in pieno giorno davanti alla sua abitazione nel Tenderloin, nel luglio 1981; il caso è tuttora insoluto.

Tuttavia, il fantomatico squadrone della morte del Mặt Trận evocato da alcuni testimoni, chiamato "K9", non sarebbe solo dietro la morte di un *liberal* dalle idee progressiste come Lâm, ma anche dietro le uccisioni di quattro giornalisti in Texas, Virginia e California, tra il 1982 e il 1990; alcuni di loro, come Lê Triết – crivellato di proiettili insieme alla moglie sul vialetto di casa – o Phạm Văn Tập, morto in un incendio appiccato nel suo ufficio di Garden Grove, erano ferventi anticomunisti. Nguyễn Đạm Phong, ucciso a Houston nel 1982, era interessato soprattutto a fare chiarezza sulle pratiche estorsive del Fronte, che – a dire degli inquirenti – sottraeva denaro ai rifugiati sotto la minaccia di «character assassination within the … community» (Omang 1983), accusando di simpatie comuniste chiunque si rifiutasse di pagare. La verità processuale non ha mai chiarito se vi fosse effettivamente la mano del Mặt Trận dietro questi fatti di sangue (gli omicidi vennero rivendicati da un gruppo fantasma detto VOECRN, "Vietnamese Organization to Exterminate Communists and Restore the Nation"); per quanto un forte clima di omertà abbia impedito a eventuali testimoni di farsi avanti, la scia di intimidazioni si esaurì di fatto nei primi anni Novanta, in concomitanza con vari accertamenti da parte del fisco americano che portarono a tre condanne per frode.

Gli "anni di guerra"

Da questa vicenda, Viet Thanh Nguyen trae l'ossatura del suo romanzo d'esordio. In *The Sympathizer*, il Mặt Trận si trasforma in un'entità surreale, con l'immagine di poche centinaia di guerriglieri male in arnese – dei veri e propri "Việt Cộng anticomunisti" – convinti di poter riuscire dove l'intera potenza tecnologica degli Stati Uniti aveva fallito, e che combattono trasmettendo canzoni di Donna Summer da una stazione pirata nella giungla (Nguyen 2015: 284). In questo, *The Sympathizer* è una sorta di risposta *Asian American* a quel filone di letteratura di guerra che da Céline, Heller e Vonnegut arriva fino al Vietnam raccontato da Tim O'Brien e Michael Herr, in cui l'assurdità stessa dei fatti storici (in Vietnam, il comando alleato ordinava di distruggere città allo scopo dichiarato di "salvarle") porta all'«abbandono dei procedimenti prevalentemente mimetici del realismo» per abbracciare forme di narrazione in cui il *dark humor* diviene uno «strumento con alto potenziale critico, capace di cogliere, con i suoi brutali cortocircuiti, ambiguità e contraddizioni in campo sociale, etico, linguistico e conoscitivo» (Rosso 1994: 168; 2003:93). Con l'importante differenza, però, che Nguyen estende questo paradigma al dopoguerra e all'esperienza dei rifugiati (non meno surreale di quella dei reduci statunitensi), dando vita a una riscrittura sovversiva delle narrazioni canoniche sui migranti (Kim 23 f.) – con l'approdo del protagonista negli Stati Uniti finalizzato non al compimento ma al sabotaggio del sogno americano – e rendendo la paradossalità della vicenda tramite soluzioni che ricordano vagamente il romanzo europeo d'avanguardia e il teatro dell'assurdo (*stream*, indicazioni sceniche, passaggio da prima a terza persona…).

Eppure, i modelli antirealistici del *Sympathizer* non sono l'unica strategia narrativa impiegata da Nguyen per raccontare questo avvenimento: la storia del Mặt Trận riaffiora anche nel racconto "War Years", tratto dalla raccolta *The Refugees*. Rispetto al romanzo d'esordio, *The Refugees* è un oggetto letterario più tradizionale; la raccolta è una vera e propria opera-laboratorio, figlia di diciassette anni di tentativi ed errori, che si legge come un coro discorde di voci. Gli otto racconti offrono uno scorcio prospettico dell'esperienza dei vietnamiti d'America e delle varie frange di umanità che la circondano, che non tralascia di metterne in scena le meschinità e le debolezze. In *The Refugees* non è la guerra, quanto la "guerra dopo la guerra" – la guerra combattuta di nuovo, nella memoria – a dare sostanza al racconto: anche la vicenda di una *ghostwriter*, di una truffa, di un anziano affetto da demenza sono pensate come la continuazione dell'esperienza bellica in terra americana; per quanto non manchino istanze di realismo magico (si pensi al racconto "Black-Eyed Women", che ruota intorno a un'apparizione fantasmatica), qui la prosa di Nguyen si spoglia dell'ironia nera

e dei fronzoli "modernisti" del *Sympathizer* per dare vita a una narrazione dal taglio più asciutto, ma altrettanto suscettibile di letture politiche.

In "War Years", la storia del Mặt Trận viene rovesciata di prospettiva, adottando una lente quasi verista. Il racconto è un caso unico nella produzione nguyeniana: è il solo testo di derivazione autobiografica antecedente l'uscita del memoriale *A Man of Two Faces*, nonché l'unica parte di *The Refugees* a essere stata censurata in Vietnam. La storia è ispirata a un episodio reale, su cui lo scrittore californiano imposta un'impalcatura di finzione. Ai paesaggi espressionisti del *Sympathizer*, Nguyen oppone qui una geografia realistica, fatta di distanze precise e referenti concreti tratti dal proprio vissuto, con i luoghi descritti dal narratore (la casa sulla Decima strada, il negozio dei genitori, la scuola St. Patrick) che corrispondono alle descrizioni che si possono trovare nel *memoir*.

Come appare evidente già dal titolo, "War Years" indaga il paradosso di un conflitto che non finisce quando lo dicono i libri di storia, ma che continua su altri campi di battaglia, riverberandosi nella psiche di una comunità di esuli forgiata dalla sconfitta, per cui, per dirla con le parole della studiosa Hue-Tam Ho Tai, «the past is a familiar place and a familiar time» (229) e il presente è una terra straniera. Il tempo della storia è il 1983, otto anni dopo la vittoria dei comunisti; ma nella degradata San José di "War Years", una *downtown* infestata dal crimine e dai fantasmi di guerre dimenticate, l'orologio sembra essersi fermato al 1975. Il racconto è incentrato su una richiesta di denaro da parte di una vedova, la signora Hoa, alla madre del protagonista, per finanziare la causa di una «guerrilla army» messa in piedi in Thailandia dai reduci sudvietnamiti e supportata da un «secret front» (Nguyen 2017: 51; 55) con base negli States. Il business dei genitori, un negozio chiamato New Saigon Market, si fonda sulla nostalgia dei profughi che ne affollano le corsie in cerca dei prodotti della patria perduta; la minaccia velata, da parte della signora Hoa, di diffamare la madre del narratore che si rifiuta di dilapidare i magri guadagni nel nome di una causa tanto folle, si traduce in un'accusa aperta quando Hoa, un pomeriggio, ammonisce i clienti del New Saigon che «If you shop here, you're helping Communists» (66).

Infuriata, la madre irrompe a casa di Hoa la sera stessa in cerca di scuse. Nell'intimità domestica, la signora si rivela una donna invecchiata precocemente, che trascorre il tempo cucendo mostrine militari per conto del Fronte. Suo marito – rivela – era un commando scomparso vent'anni prima durante una missione nel Vietnam del Nord; il figlio minore è a sua volta disperso in battaglia, mentre la lapide del primogenito – morto in guerra nel 1969 – è stata profanata dai comunisti dopo la vittoria insieme al resto del cimitero di Biên Hòa. Ad animare Hoa è la stessa fede "religiosa" che sosteneva le famiglie e i comitati dei POWs americani dispersi in guerra (Franklin 9), ma senza la catarsi collettiva dei film di Stallone, Chuck Norris e David Carradine che ne peroravano la

causa. La madre del narratore, forse spinta dal senso di colpa (al tempo aveva corrotto la moglie di un generale per fare esentare il marito dalla leva; i suoi figli hanno un avvenire sicuro in America), di fronte all'incapacità della signora Hoa di accettare la morte dei suoi cari («Sorry for what? … They're alive» 69), prima di salutarla le dona impulsivamente l'intero incasso del giorno. «While some people are haunted by the dead, others are haunted by the living» (71), chiosa il narratore, consegnando il ritratto di una comunità unita dal senso di sradicamento, ma segnata da un'invisibile gerarchia della sofferenza, secondo cui persino una rifugiata come la madre del narratore, sopravvissuta a una carestia, due esodi e trent'anni di guerra arriva a ritenersi una persona fortunata. Il racconto lascia intendere come il senso pratico della madre e le illusioni della signora Hoa non siano in realtà che due strategie opposte – entrambe a modo loro vincenti – motivate dalla comune necessità di sopravvivere agli "anni di guerra".

In *The Sympathizer*, Nguyen riconfigurava la storia del Mặt Trận nell'ambito di una genealogia di violenza tutta americana, giocando con i referenti del genocidio dei nativi e del crimine organizzato e dando così vita a interessanti paradossi. Nel romanzo, gli uomini del Fronte si addestrano «near a remote Indian reservation … where, in the past, the mob might have buried a few of its victims» (Nguyen 2015: 210). Il movimento diviene così una sorta di versione vietnamita di Cosa Nostra, il lato oscuro di una storia di successo e migrazione; ma anche una sorta di complemento a quella narrazione, figlia degli anni di guerra, che voleva il territorio del Vietnam come parte del paesaggio mitico americano (Hellmann 4), un'estensione asiatica della Frontiera, fatta di basi e zone di atterraggio da difendere contro orde di nativi, in cui Khe Sanh diventava l'Alamo, e la giungla degli Altopiani centrali la *wilderness* che circondava gli insediamenti puritani del New England. I controrivoluzionari di *The Sympathizer* si vanno così a inserire in quei pattern geopolitici, descritti da Evyn Lê Espiritu Gandhi, che vedono i rifugiati riprodurre «settler colonial logics via assimilation into settler states" (2020: 64), prendendo parte a loro insaputa alle dinamiche di spoliazione e rimozione dei nativi. Nel mostrare i guerriglieri seduti «Indian style» che simulano pattugliamenti «amid the brush where Indians once hunted» (Nguyen 2015: 211; 213) Nguyen si rifà anche all'immaginario "Western" dei soldati americani durante la Guerra del Vietnam, quando il territorio nemico era detto "Indian Country" e andare di pattuglia era detto "giocare ai cowboy"; nonché al topos hollywoodiano dell'eroe solitario che "goes native", affronta i comunisti armato di arco e frecce, e batte "gli indiani" al loro stesso gioco. È il pattern che il critico Richard Slotkin definisce "l'uomo che conosce gli indiani", fatto di figure semi-mitiche del passato americano come l'esploratore Daniel Boone, che dai romanzi dell'Ottocento arriva intatto fino al Vietnam psichedelico di *Apocalypse Now*. Il romanzo mostra quindi gli esuli sudvietnamiti fare propria

questa retorica, interiorizzando i modelli di pensiero americano e proiettando a loro volta sul nemico vincitore l'archetipo del "nobile selvaggio pronto a tutto", da cui il "pioniere civilizzato" ha solo da imparare; un vero e proprio cortocircuito testuale, non privo tra l'altro di riscontri puntuali con la realtà storica (il Mặt Trận era davvero animato dalla convinzione che l'unico modo per battere i "barbari comunisti" fosse imitarne le tattiche e lo zelo ideologico).

In "War Years", i riferimenti simbolici rimandano invece alla Guerra civile, con l'accostamento (già esplorato altrove da Nguyen) tra i due Sud sconfitti, quello americano e quello vietnamita, reso esplicito dalla definizione che la madre del narratore dà delle spinte revansciste del Fronte («a lost cause», 57). Indicativa in tal senso è anche la fascinazione del protagonista per il periodo della Ricostruzione, con l'impossibilità, sottesa in entrambi i casi, dei perdenti di riconciliarsi con gli "invasori" settentrionali («the scalawags and carpetbaggers who had come from the North to … swindle the South», 65). Ma il racconto è soprattutto un affresco dell'era Reagan, con una menzione ai sandinisti che lega il Mặt Trận ai *contras* del Nicaragua, le uniformi del Fronte che ricordano al narratore la "liberazione" di Grenada, l'URSS definito «evil empire» (53) e la signora Hoa che, nel definire la "guerra dopo la guerra" come una «noble cause» (52), riprende alla lettera un discorso del presidente sul conflitto in Vietnam, assimilandone inconsciamente la retorica.

Tramite i due testi, Nguyen trasforma così un angolo di storia vietnamita in un episodio della storia americana. Con "War Years", Nguyen riporta alla luce la tragedia che si nasconde sotto la farsa del *Sympathizer*, con la storia di questi *viet-contras* che diviene uno specchio (a due ante) dell'"orgia di sangue" degli Stati Uniti, dal genocidio dei nativi alla schiavitù, fino ai mille teatri periferici della Guerra fredda. Hoa e la madre incarnano due anime diverse («noble cause» / «lost cause», illusione e pragmatismo, famiglie distrutte o risparmiate dalla guerra) di una diaspora "evirata", in cui le figure femminili si fanno carico da sole del dolore collettivo e gli uomini sono ridotti a figure di contorno (il padre del protagonista), a fotografie su un altare (il marito e i figli di Hoa) o a ombre lontane e pericolose (i soldati del «secret front»). Tuttavia, se il *Sympathizer* fa leva sugli aspetti surreali della vicenda, anche il realismo di "War Years" è tale solo in apparenza: nel menzionare gli omicidi dei giornalisti, il narratore commette infatti un anacronismo evidente (i due casi citati risalgono al 1987 e al 1990, il tempo della storia è il 1983), facendo del racconto la fotografia di un'epoca, più che il resoconto di singoli eventi. La memoria del singolo esule, messa di fronte al ripetersi ossessivo dei pattern storici, non può così che vacillare a sua volta, facendo un tutt'uno di fatti lontani nel tempo, ma vicini nell'immaginazione, e prolungando a sua volta gli "anni di guerra" ben oltre la loro fine.

Opere citate

Coburn, J. (1983, febbraio-marzo): Terror in Saigontown, U.S.A. *Mother Jones*, pp. 15-22.
DeVoss, D. (1986): A Long Way from Home: Some Vietnamese Immigrants Have Quietly Assimilated; for Others Who Yearn to Return Home, the War Goes On. Recuperato da https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-01-05-tm-24437-story.html (Ultimo accesso 29/05/2024).
Espiritu, E. L. (2020, Inverno): Historicizing the Transpacific Settler Colonial Condition: Asian-Indigenous Relations in Shawn Wong's *Homebase* and Viet Thanh Nguyen's *The Sympathizer. MELUS*, 45, 4, pp. 49-71.
Franklin, H.B. (1993): *M.I.A. or Mythmaking in America: How and Why Belief in Live POWs Has Possessed a Nation.* New Brusnwick: Rutgers.
Jeffords, S. (1989): *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington: Indiana University Press.
Kim, E. H. (1982): *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context.* Philadelphia: Temple University Press.
Hellmann, J. (1986): *American Myth and the Legacy of Vietnam*. New York: Columbia University Press.
Ho Tai, H. T. (2001): *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*. Berkeley: University of California Press.
Munden, M. (2024): "All for One". *The Sympathizer*, stagione 1, episodio 5. HBO Max / A24.
Nguyen, P. T. (2017): *Becoming Refugee American: The Politics of Rescue in Little Saigon*. Urbana: University of Illinois Press.
Nguyen, V. T. (2015): *The Sympathizer.* New York: Grove Press.
Nguyen, V. T. (2017): *The Refugees.* Londra: Corsair.
Nguyen, Y T. (2018, Febbraio): (Re)making the South Vietnamese Past in America. *Journal of Asian American Studies*, 21, 1, pp. 65-103.
Omang, J. (1983): 'Little Saigons' in U.S. Foster Hopes of Toppling Hanoi. Recuperato da
https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1983/01/16/little-saigons-in-us-foster-hopes-of-toppling-hanoi/769e36cb-6351-41a1-a7f2-3ca170d027b6/ (Ultimo accesso 29/05/2024).
Pribbenow, M. L. 2024, *Re: A question regarding Tran Tien Cung's memoir.* E-mail ricevuta da Giacomo Traina, 16 giugno.
Rosso, S. (1994): Forme di antirealismo nella letteratura americana della guerra del Vietnam. *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate,* 10, pp. 165-84.
Rosso, S. (2003): *Musi Gialli e Berretti Verdi. Narrazioni USA sulla Guerra del Vietnam.* Bergamo: Bergamo University Press.
Rosso, S. (2019, autunno-inverno): I carceri fantasma nella guerra del Vietnam. Note sul mito americano dei prigionieri di guerra. *Iperstoria* 14, pp. 98-104.
Scott, J. M. (1996): *Deciding to Intervene: The Reagan Doctrine and American Foreign Policy.* Durham: Duke University Press.
Takaki, R. (1998): *Strangers from a Different Shore: A History of Asian Americans (Updated and Revised Edition).* New York: Little, Brown and Company.
Thompson, A.C. (2015): *Terror in Little Saigon.* PBS Frontline / ProPublica.
Tran, N. A. (2022): *Disunion: Anticommunist Nationalism and the Making of the Republic of Vietnam.* Honolulu: University of Hawaii Press.

Received: 16/10/2024 – Accepted: 21/10/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano101

AN INTERVIEW WITH THE POET V. PENELOPE PELIZZON ABOUT HER RECENT BOOK A GAZE HOUND THAT HUNTETH BY THE EYE

Gregory Dowling*

This interview with the poet V. Penelope Pelizzon about her most recent volume of poetry, *A Gaze Hound That Hunteth by the Eye*, focuses particularly on the theme of exile, in all senses of the word. The conversation ranged over a number of topics. The poet reflected on the question of cultural inheritance and the problems a female writer may face, who feels deeply attached to certain literary traditions, which are at heart deeply misogynistic. She pointed to the need for maintaining a certain alienation when a guest in another culture, and how that sense of distance can become a space for reflection and writing; this constant alienation can be "the barbarian's luxury". While discussing poems in the book that deal with the effects of climate change, Pelizzon touched on the sense of exile that derives from the fact that we are the first generation no longer able to take comfort in the notion that nature will outlive us. With reference to the poems in the books about animals – particularly dogs – Pelizzon speculated that perhaps animals do not feel exiled from emotion in the same way that humans do, and suggested that observing them may allow us to access our own emotion. The conversation concluded with her thoughts on the connections between music and poetry; while music is the fastest way to be brought up short by our emotions, poetry is perhaps the next thing to that, offering the realisation that one is not always exiled from what one is and what one feels.

Keywords: Lyrical Poetry, Exile, Synaesthesia, Climate Change, Animals.

Introduction

V. Penelope Pelizzon's fourth book of poetry, *A Gaze Hound That Hunteth by the Eye* (2024), is a *LitHub* recommendation for 2024. Her first, *Nostos*, won the Poetry Society of America's Norma Farber First Book Award; her second, *Whose Flesh Is Flame, Whose Bone Is Time*, was a finalist for the Anthony Hecht Poetry Prize. She is also coauthor of *Tabloid, Inc.*, a critical study of film, photography, and crime narratives. Her recognitions include a Hawthornden Fellowship, the Amy Lowell Traveling Scholarship, a Lannan Foundation Writing Residency Fellowship, and a "Discovery"/*The Nation* Award (Penelope Pelizzon).

* Università Ca' Foscari Venezia.

The poems were written over a period of ten years and draw on her travels and her experiences both during and before this period. She is married to a diplomat, and because of this she has had extended stays in such countries as Namibia, Syria, Italy and South Africa, as well as her home country, the USA. These places, their landscapes, their people, their languages, and – perhaps equally importantly – their animals provide the inspiration for the dazzlingly varied poems in the book. Penelope and I met on a Friday afternoon in Venice to talk about the book; our conversation focused in particular on the theme of exile, which, in various different senses, underlies many of the poems.

Interview

Shall we begin with the title? It's a rather obscure quotation; of course, you do give us the indication of where it comes from, but it's not something that people are likely to recognize. It's definitely intriguing, but I feel it could be seen as a little misleading, since the book is about so much more than just the eye. It seems to me it's a book which involves all the senses. So can I just ask why you chose this as the title?

The book was originally titled Animals & Instruments, after the longest poem in the collection. But several other books in recent years had titles involving ampersands, and so, you know, it started to seem a little clichéd by the time I was assembling the collection. "A Gaze Hound That Hunteth by the Eye" was one of the last poems in the book to be written. And it seemed to me that the gestures of that poem actually do encompass a lot of the book's larger issues, such as inheritance. For instance, what does it mean to come up through English literature and to be deeply attached to Shakespeare and deeply attached to that dramatic tradition, and yet also to know how misogynistic that tradition is? I mean, we know this, but what is it to feel that afresh, right? What do I do with the fact that this tradition that I'm deeply attached to would not necessarily be happy to have me in it? So, it felt like that gesture of talking back to the past is something that comes up in a lot of the poems. A lot of them take their titles from other works of literature, as you've noticed, I'm sure. A lot of the poems are kind of speaking back to or redirecting questions about older literature that has been formative to me. Those questions of inheritance that "Gaze Hound" prioritizes really felt important, and ultimately it felt to me like the title of that poem actually did work as a title for the whole collection.

This question of inheritance: you've talked very broadly about it. I'd like to connect this maybe with the notion of exile. Is there a sense in which it's also an

American's response to European literature – or perhaps to English literature specifically?

Yes, of course. Henry James is somebody that I go back to a lot; he's certainly an informing voice in the back of my head. As an American writer, I can absolutely relate to his questions about what it means to be the inheritor of a crass newer culture concerned primarily with money when confronted with the cultural richness of the old world. But then I also think about the epigraph I chose for the book, a quote from Edmund Jabès translated by Rosmarie Waldrop: "The foreigner allows you to be yourself by making a foreigner of you". You know, I'm the spouse of a diplomat and I'm constantly in these situations where I'm privileged to be a guest, or a foreigner, in other people's culture… And if you're a guest in another person's culture, you always want to remain a guest, you always want to remain a little bit foreign, because to not be alien is to – well, if I make your home my home, then I've just colonized your home, right? It seems like this idea of alienation, this remaining in a kind of intellectual or emotional exile and maintaining that distance – this is a very rich space for reflection and writing. And then, as you know, when you're out of your home country for quite a while and you go back, your home country's become weird too. Your home country is strange and you're something of an emotional exile there as well. I cherish the experience of being constantly a little out of step with the places I love abroad – and then I relish the privilege of being out of step with my own culture and being able to see how weird American culture is – and only more crazy every day. This is really the biggest gift for any writer, to have that sense of constant alienation.

You refer to yourself a couple of times as a barbarian: "The barbarian's luxury is to relish / new languages first as music" and "I was the barbarian, loving the luxury of being / the shortest footnote in / someone else's epic.

Yes, yes, yes. And it's true, right? I mean, that is the barbarian's luxury. That footnote line perhaps relates to a kind of exile, a corrective exile from the idea of American exceptionalism. One advantage of being an American living in places like the Levant that have history going back thousands of years: you're constantly reminded that you're not the center of everything. But on the purely linguistic level, it's so great to just listen and to hear these incredible sounds of another language and feel like I have no responsibility to figure out what that means! In a week I'll have to start figuring out how to get around in it. But for now, all I can do is relish it.

Yes, I think one of the greatest virtues of this book is the relishing of sounds. If you'll allow me, I'll quote a few lines which are so beautiful I just had to copy them out. "Why sounds so often /soften me, I don't know." And then that wonderful one when you are describing the gypsy moth:"The woods around me rustle with the patter / of countless soft digestive tubes raining fecal matter…" You're there describing something pretty troublesome, actually, what these gypsy moths are doing to the forests, but you make it sound so beautiful. And here's another line: "Susurrating in wind / and silvering their silky freshly-woven sleeves". It's gorgeous. But what you're describing is, as I say, pretty worrying.

It's devastating, totally devastating. So, there's always this question about the problem of aestheticizing disaster, right? And we're at this moment where, as you know, if you're paying attention to climate change news, there's just so much disaster. It sort of feels like, well, what more can we say? The doom is apparent, and it seems clear that no-one is going to do anything about it. No leadership is going to do anything about this. So we're really – to put it bluntly –we're really screwed. I just don't know what's going to happen. There is no good outcome here. But at the same time, you know, language wants to play. That is what it does. That's a genuine impulse of the brain that feel lively and that's how it engages with the devastation that might otherwise silence it. It's hard to write about these really devastating subjects. Thinking about the forest near my house, the oak trees that have been destroyed …

Something similar is happening to the fir-trees in the Dolomites.

Yes. I've seen that. They're getting gray and just sort of losing their needles – things like this are happening everywhere, but it just seems like, you know, we can wring our hands and wail about it, but – how much more can poems do? One impulse in a poem is to figure out what's really been lost. In the "Gypsy Moths" poem you just quoted, for instance, the tree, the trees, are dead. But what is it that's really lost? And part of it is, of course, the future. Since lyric poetry began, there always been this idea that nature is this recurring comfort. We individual humans are going to die, but the trees will continue. The earth will continue. But now it really feels like we're this first generation (or handful of generations) of humans who don't have this comforting assurance. So, thinking about exile, it's as if we're exiled from that idea of nature's predictable continuity that has been a comfort to humans for thousands of years. We are the first generations that can no longer think of nature as something permanent, something that's always going to be there.

Yes, yes. Can I just pick up on the word you talked about earlier, playing with language? I mean, there is also a good deal of word play. I noticed you do have a fondness for puns.

I do. I like them very much.

For example, "My hike become / an appellation trail". And then that lovely description of your "favorite colleague", the one who gives the blow job in the crusader castle: he "Tongued the dish to soft-core pun / with camels oiling the eyes of needles and needing / rich men's needling, till he'd broken laughter's back / with straws of horn." It's beautiful and very funny too. And I like the dog called Chompsky. Is that, was that a real dog then?

No, there was a real dog, but his name was not Chompsky.

Right, I mean, there are a lot of dogs of course and at one point you yourself seem to become a dog: "I'd nose the souk, a labyrinth / complex as my solitude." So that raises another question, related to what you were saying about attitudes towards nature: how far can we actually enter the mind of a dog? What would you say about that? Do you think it's somehow intrusive to try and do so? Robert Frost has this worry in some of his poems.

Yeah. Well, that's like the idea that, you know, we don't want to anthropomorphize too much, right? But to say that we don't want to anthropomorphize doesn't mean that we can't actually assume that creatures who are wired quite similarly to us and who have quite a bit of the same shared DNA don't have similar experiences and sensations and perhaps emotional states. I am not an animal psychologist, of course, but the sort of popular reading I can do around this suggests that scientists are now thinking that actually dogs probably do experience a lot of the emotions that we experience. And, you know, you can see a dog's facial expressions; they have a more complex musculature on their facial system than we do, they can move their ears and their foreheads in different ways. If your dog looks worried, your dog probably feels whatever for a dog is akin to worry. It's always struck me, when you read some report that lots of money has been spent on animal tests to figure out that animals can sense something, and you're like: "have you never just spent fifteen minutes with a dog?"

Exactly, yeah.

All you need to do is, like, go be around a herd of cows for an hour and just watch how they interact with each other. Either they're really good actors or they actually are in communication with one another. It's always seemed to me that the idea that we're smarter than animals – well, maybe I'm better at chess than my dog is! But it's very clear to me that my dog is much smarter about some things than I am. Maybe smarter about emotions, much more perceptive

to danger and to threat, right? So, there are all of these ways in which being around animals continuously reminds me of the limits of my own five senses.

You have that lovely quotation from the Auden poem, "Their Lonely Betters", which is relevant here. That particular poem, why is it entitled "Fado"?

So, do you know about Fado?

Fado – well, the Portuguese songs...

Yeah. So I'm just thinking about this, this dog that is so, so vocally expressive in this way…

Sorry, right, "Fido" – "Fado". Okay. Of course, I should have got that one.

This idea of this incredible vocally expressive music, but it's not words that are doing it, right? When you're listening to, say, Amália Rodrigues, it's not the lyrics themselves that are crushing you. It's something wrenching in the tone of her voice. With "Fado" – actually there is a video that I can send you of my dog doing this exact thing, playing with his toy chicken and singing! So in some way, that poem is just a description of something that would regularly happen. But I was struck by this idea that this wordless creature is having some profound experience; you just watch him and clearly he is. I don't know what's happening, but possibly his experiences are more profound than mine because he cannot fully articulate them. We know how awful it feels to be inarticulate, right? To be in those situations where we have so much that we want to express and we cannot express it. What if that's what it's like being a dog?

Right. Actually that's something you notice with small children; sometimes you can tell they really want to communicate something, but they just don't have the words and you can sense the frustration they feel. And then that doesn't go away entirely as you grow up.

Absolutely. And that can be tied back to the exile theme too. This may be stretching it a little bit but there is the idea that we are so often exiled from our own emotions as humans – and we are so often exiled from a way of expressing those emotions. Maybe we can speculate that animals, wordless as they are, might be more in touch with their emotions? Maybe that's what animals allow us to do – they don't feel exiled in the same way from emotion, and they allow us to access our own through watching them. So it's absolutely opposite to the Auden poem in some way; what if it's the dog who is having the profound emotional

experience and we humans are the ones who are exiled from understanding the deep sense of whatever it is?

Right. So, the long poem, "Animals & Instruments', is, I think, just wonderful. I've read it through several times and keep finding new things in it. I'm struck by the lines where you say: "What a curator / the mind is, restless, can't stop building these scrappy / cabinets of curiosities when walking for an hour." And that, I suppose, is a kind of a key to how the poem comes about. What would you say to that?

Yeah, I think that's absolutely true. That is what the creative act of poems for me often feels like, right? You build up this sort of sense of images and sensations and sounds and it's not clear that they fit together, but at a certain point it starts to seem like there is some kind of energy between them and there is some kind of connection between all of these things that seem disconnected. And, you know, I'll often have the sense that from one country to another, there's some kind of a cultural echo or there's some kind of societal "rhyme". Maybe it's a visual rhyme between the way that two very different cities look – or just the way that two different cultures respond to something in ways that are very different but also have this connectivity to them. So it's like all of those little things… it feels like they start to build up and, with a long poem like that, it feels like I can tell that there's different stuff that's connected. I can see that some things about my experiences in Syria are very similar to my experiences in Namibia and that they are connected in some ways to Connecticut, but it takes a long time to figure out what they are. That poem really took me eight years because I just, I could tell that these things fit together, but I just couldn't tell how. The speaker in that poem is obviously similar to me, but it's not me. It's a lyric "I" who is biographically aligned in some ways, but it's a persona. So I had to figure out what were the things that this persona needed to have as part of her world for all of these pieces of the poem to come together and make sense? Like, what was she doing walking around in Namibia? Why was she doing this? And who was she talking to? That actually took a very long time to figure out. At first the speaker in that poem was just walking along and sort of thinking to herself and it didn't work. It wasn't until I really figured out that, oh, of course she's talking to her students because this is who she is; she's a teacher, she's kind of in her head talking to them.

And why are they "my chickadees"?

Oh, just for fun. I actually do this with my students, I might have some silly name that I call the whole class. "My chickadees, how do you feel today?" And they're like, oh, you're such a crazy old lady. It also seems like this poem is about

history in many ways, right? And again this issue of legacy and what you inherit comes up. And so it felt like, you know, the chickadee-students are the future. They're the on-goingness in the poem. Once I figured out who the speaker was talking to, that she was talking to the future, some things in the poem that had been really recalcitrant finally came together.

So are these American students?

No, the way that I conceived them is they wouldn't necessarily be American students, they would be international students, right? Actually, I did have some very specific students in mind because I had been teaching in Namibia. So they're actual people and they're these amazing Namibian students who are all much smarter than I am because they're there in, you know, their fifth language writing poems.

Right, right, right. Yes. Sorry, not American students, clearly.

I mean, it's a dense poem, it moves around a lot. So there are multiple points and that was one of the things that was a concern; like, God, this poem is so long; it shifts time; it goes through a bunch of different places… how will the readers not get absolutely lost? So if there's some getting lost, that's my fault, not yours.

No, I never got lost. I did do a certain amount of Googling for some of the words and names; you're not afraid of throwing in words that we're not going to know.

I love that.

Musical instruments, for example. I learned a lot about musical instruments that I'd never heard of.

I talked about that the other day with students. It's very strange to me that with so much contemporary American poetry, the idiom has narrowed, and part of it's because, our English is dumbed down by the absolute stupidity of the media and the inch-wide band width of social media. It's like, you know, we have this enormous language and we use this much of it [*indicates half an inch with finger and thumb*]. And it's really odd to me because we're at this moment in time where it takes you five and a half seconds to pick up your phone and Google anything – and my students are often reading things on their phone, right? So you're reading on your phone, but you didn't want to look up the word! All you have to do is tap the word to find out what it means! So I feel like that's one of my missions as an English language writer, to savor the breadth and the temporal elasticity of English. You know, words like "Orts and Slarts" –isn't

it terrific that you can have weird Anglo-Saxon diction and you can have it next to, you know, something very Latinate or something very pop cultury. It feels like these things actually can all go together.

Yes, the titles are one of the things I love about the book. Leaving aside "Fado", the joke of which I'm afraid I missed, they're beautifully chosen. "Ill-starred" is another wonderfully chosen title.

Titles are hard, yeah. They take a long time.

You know, the connections in that poem between a skiing accident and a star-fish. It's not an obvious one, of course, but it worked – and then there are also connections between the poems themselves; as with the description of what happens to the star-fish. I see connections with the wonderful long poem about your mother – and the scene with the oysters – the sensuous experience that recurred.

I'm glad that you saw that. One of the things that was interesting as a process was to sit down and put this collection together as a book. And to figure out where certain poems would go, because I don't tend to write with a "project" in mind or, you know, a specific "question". Rather, I tend to write for a period of time and then I assume that all those poems – because they're coming out of the same mind in that period – will have some connection. It's just not always obvious to me what that's going to be. And so then I've got this book's length worth of poems. I feel like I'm sort of done with something, but I'm not quite sure what that "something" is – and so I'm laying it out and saying, ok, does it actually work together? Is it just a miscellany or is there actually some common thread that's tying things together? And if there is a thread, what are the ways to make that resonate in the most interesting ways? There are imagistic connections which are not intentional at the time of writing, but that afterwards one sees them and it's like, oh yes, there's all of this marine life that I didn't intend to put there, but there it is.

I'm looking at influences that might be behind them, and one that struck me is, – well, are you fond of Tennyson? Because I feel there's a Tennysonian richness here, even if the only actual quotation I could see was the phrase "the rainy Hyades" from "Ulysses".

Yeah, you know who saw the Tennyson connection here first is Joshua Mehigan. So yes, I love Tennyson, I love the big experimental guy poets of the late 19th century – you know, Tennyson and Browning, and a little later on Hardy. I think Hardy's influence is probably not very obvious here, but Hardy is some-

body that I go back to over and over again. But I would say, the thing about Tennyson and Browning as influences is that for me here they're channeled through somebody like Anthony Hecht.

Okay.

What interests me is the way in which a lyric poem can be also dramatic. Anthony Hecht talks about this in a really lovely way in the book-length interview that he did with Philip Hoy, in the Between The Lines series published by Waywiser Press. Hecht talks about his own experiments in poems like "The Venetian Vespers", trying to figure out what to do beyond the lyric. Like, what could a lyric poem do other than simply express a sensibility having this, you know, epiphanic moment? And that's something that, of course, we see in Tennyson, of course, we see in Browning. And that to me is a really interesting question because again, it's like, how can you get all of the emotional intensity of connecting with a lyric voice in this vulnerable moment of experiencing something, this very human moment. But at the same time, how can the poem do more than simply say: I had this realization about myself. How can the poem be something that is dynamic and builds and maybe goes back and forth in time?

Yeah. Yeah. Venetian Vespers is a wonderful poem, isn't it?

It is! Walking around here in Venice, I keep feeling like I'm sort of bumping into Anthony Hecht's ghost, and of course bumping into Brodsky's ghost. As one does.

Did you ever meet Brodsky?

No, I never met him. I met – I can't remember, maybe I told you that I met Anthony Hecht? I was a student and my husband and I drove him and his wife to the airport and it was a little terrifying.

I have a great debt of gratitude to Anthony Hecht because it was through him that I got involved with the West Chester poetry conference. Because he, when they had a seminar on him, he gave my name to the organisers – and then he – it was a seminar, as I say, and for the first session, he sat in on it, which was a little intimidating.

I can imagine.

Then I think he realized that and didn't return the next day.

Yes, I wish that I had been, you know, more articulate, not just a star-struck graduate student and had been smart enough to ask him intelligent questions...

I know what you mean. And now I'll do my best to conclude this conversation with a reasonably intelligent question. Another thing I was thinking of asking you – we've talked about sounds, we've talked about a dog's sense of smell – there's a great deal of playing with synesthesia in your poetry. You know, the way you describe music, sometimes it's as if it's a meal. "The golden-fleshed / Bosc pears of Bach, each bite of the Goldbergs / releasing a little gush of nectar / into my blood stream". So music is obviously important to you. Do you want to say something about that?

Well, there's this toss-up for me: am I more drawn to visual arts or am I more drawn to music? My father was a visual artist and so as a child I think there was always this sort of feeling that I would probably be a visual artist of some sort as well. And it was not until I was older in life that I really started to listen to music more seriously. And my husband is a pretty serious weekend musician, so I have the pleasure of living with somebody who knows a lot about music and he plays well and, you know, plays guitar frequently and is always listening to new music and many genres. I do feel like I do have the experience of being a failed musician. I'm not a piano player, but I did go off to musical school; I went to conservatory for two years as a singer and actress and – and I flunked out. So in some way it was this – this kind of heartbreak. It was actually at that point when I turned to poetry. I had flunked out of musical theater school basically and I was like, well, here I am, nineteen years old, all washed-up! And what will I do now with my life? And I started writing bad angry poems… and that got me to reading more poems … and that's how it goes. So I feel like in some ways, music was the thing that I wasn't good enough for. It's always held this appeal to me for this reason. And who can explain how music works on us, right? We just don't know; it really is the most mysterious thing. We listen to a piece of music that is moving to us and it reduces us to tears. I mean, this happens to me frequently. What is happening? Is it just my parasympathetic nervous system being triggered in some way? So I think, you know, the mystery of that response is really wonderful and beautiful to me and meaningful, and it feels like there are ways in which poetry can approach that. How is it that some combination of words can take us to this place where we're just absolutely moved? How can that happen? Maybe we can step back from that and reach back to that idea of exile. We're so frequently exiled from our own emotions, and everything in the world conspires to make sure that we are ever more exiled from our emotions every day. It seems to me that music is the fastest way to suddenly be brought

up short by our emotions. But maybe, maybe a poem is the next thing to that. A poem can stop you and suddenly flood you and make you realize that yes, I do feel this thing and, you know, I'm not always exiled from what I am and from what I feel.

A good way to end our conversation.

Works cited

Pelizzon, V. P. (2024): *A Gaze Hound That Hunteth by the Eye*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Pelizzon, V. P. (2024): V. Penelope Pelizzon, Poet. Retrieved from https://vpenelopepelizzon.com/ (Last accessed on 20/10/2024).

FRANCOPHONE LITERATURES

Reçu: 10/06/2024 – Accepté: 10/06/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano102

DÉPAYSÉ: L'EXIL LINGUISTIQUE DES ÉCRIVAINS "ITALIQUES". ANTONIO D'ALFONSO EN CONVERSATION AVEC ALESSANDRA FERRARO

Antonio D'Alfonso*, Alessandra Ferraro**

«J'écris comme je vis: mal»
Lucien Francœur cité par Patrick Straram
(1974: 72).

En 1978, Antonio D'Alfonso a fondé à Montréal la maison d'édition Guernica qui publiait en trois langues; avec Filippo Salvatore et Fulvio Caccia, il a ensuite participé à la naissance de la littérature italo-canadienne et, avec des œuvres en anglais et en français, il est devenu une figure majeure de ce courant artistique. En 2021, il a inauguré un filon plus intime qui comprend des ouvrages autobiographiques (*Outside Looking In*, *Dépaysé*) et un essai, "Federazione per il futuro", où il explore l'évolution de la culture "italique" produite dans le contexte de l'émigration italienne. La conversation porte sur cette culture dont l'intellectuel italo-canadien est le porte-parole. Les échanges de Ferraro avec D'Alfonso, nés au sein des activités organisés par le Centro di Cultura Canadese de Udine, enrichis au fil des années à travers une correspondance régulière et des rencontres à Montréal, ont permis d'approfondir et de définir les aspects-clé de sa pensée et de son œuvre. Sa condition d'exilé, au point de vue géographique, culturel et linguistique, a poussé Antonio D'Alfonso à réfléchir sur son identité composite, à créer des œuvres multilingues et transmédiales et à forger la notion d'"italique" pour faire ressortir, en essayant de la définir, la production invisible d'écrivains italiens à l'étranger, enfants de cette émigration qui a vidé l'Italie pendant des décennies. La perte de leur pays et de leur culture d'origine marque intimement les émigrés et leurs enfants, donnant aux œuvres nées dans ce contexte des caractéristiques qui découlent de cette déterritorialisation.

Mots-clés: Exil, culture italique, Antonio D'Alfonso, écriture italo-canadienne

Dépaysé: *the Linguistic Exile of "Italic" Writers. Antonio D'Alfonso converses with Alessandra Ferraro*
In 1978, Antonio D'Alfonso founded the publishing house Guernica in Montreal, which published in three languages; with Filippo Salvatore and Fulvio Caccia, he then participated in the birth of Italian-Canadian literature and, with works in English and French, he became a ma-

* Écrivain italo-canadien, Montréal.
** Università di Udine.

jor figure in this artistic movement. In 2021, he inaugurated a more intimate, autobiographical vein (*Outside Looking In*, *Dépaysé*) and published an essay, notably "Federazione per il futuro", where he explores the future evolution of the "italic"culture produced in the context of Italian emigration. The conversation is about this culture of which the Italian-Canadian intellectual is the spokesman. Ferraro's exchanges with D'Alfonso, born within the activities organized by the Centro di Cultura Canadese in Udine, enriched over the years by correspondence and meetings in Montreal, have made it possible to deepen and define the key aspects of his thought and work. His condition as an exile, from a geographical, cultural and linguistic point of view, pushed Antonio D'Alfonso to reflect on his composite identity, to create multilingual and transmedial works and to forge the notion of "italics" to bring out, by trying to define it, the invisible production of Italian writers abroad, children of this emigration that emptied Italy for decades. The loss of their country and their culture of origin intimately marked the emigrants and their children, giving the works born in this context characteristics that derive from this deterritorialization.

Keywords: Exile, Italic Culture, Antonio D'Alfonso, Italian-Canadian Writing

Historique

Dépaysé, titre de l'autobiographie en français qu'Antonio D'Alfonso va bientôt publier, retrace les principales étapes de la vie d'un jeune homme né dans une famille d'émigrants du Molise à Montréal; l'écrivain évoque ensuite comment il est devenu poète, romancier, essayiste, traducteur et réalisateur dans le Canada de la seconde moitié du XX^{e} siècle que traversent des tensions politiques et identitaires cristallisées autour de la problématique linguistique. Sur fond d'une perte personnelle, le terme "dépaysé" évoque celle du lieu d'origine, mais fait également émerger le caractère particulier que cette déterritorialisation imprime à toute la carrière et à la création artistique de cet intellectuel italo-canadien. L'exil géographique, culturel et linguistique sera le ressort qui le poussera à réfléchir sur son identité composite, à créer des œuvres plurilingues et transmédiales et à forger l'adjectif "italique" pour faire émerger, en essayant de la définir, la production invisible des écrivains italiens à l'étranger, enfants de cette émigration qui pendant des décennies a vidé l'Italie.

En mai 2024, il a reçu, dans le cadre du Librissimi – Toronto Italian Book Festival's, le prix *Lifetime Achievement Award* avec la motivation suivante: "Through his work as publisher and editor, Antonio D'Alfonso has helped nurture, develop, and promote Italian Canadian writing, giving many Italian Canadian authors their first home". En 1978, Antonio D'Alfonso avait fondé la maison d'édition Guernica qui a publié en trois langues de nombreux écrivains italo-canadiens, contribuant, également par la traduction, à faire connaître au Québec et au Canada des auteurs et autrices contemporains provenant de divers horizons géographiques. Avec Filippo Salvatore et Fulvio Caccia, émigrés très jeunes à Montréal et scolarisés au Québec, il a contribué à la naissance de la lit-

térature italo-canadienne. Il est actuellement considéré comme l'une des figures les plus significatives de ce courant artistique qu'il a illustré à travers des romans, des poèmes, des films, des photographies dans une carrière commencée en 1973. Non seulement son œuvre s'exprime à travers plusieurs formes artistiques qui font dialoguer le mot, l'image et le son mais, en pratiquant l'autotraduction, elle s'est déclinée en deux langues, l'anglais et le français. Depuis 1998, année de sa fondation, quelques initiatives du Centro di Cultura Canadese de Udine se sont concentrées sur l'œuvre d'Antonio D'Alfonso; l'écrivain et réalisateur a été à plusieurs reprises invité par le Centre, à partir de 2007, lorsqu'il a participé à un séminaire sur les langues du Canada, puis à l'occasion de la présentation du volume *La poetica del plurilinguismo* (2016) et, plus récemment, à un colloque sur l'autotraduction (2019). Du séjour à Udine en 2016 est né le film *Tata* dans lequel, non seulement la ville sert de toile de fond à la pérégrination du protagoniste, mais où apparaissent également quelques membres du Centre. Le dialogue s'est enrichi à travers des échanges de mails, des rencontres sur Teams, des discussions au bar et chez Antonio D'Alfonso à Montréal, autour de plats de la tradition italienne cuisinés par lui, excellent chef. Ce furent des occasions utiles non seulement pour recueillir un témoignage capital sur la phase liminaire de la culture italo-canadienne, mais aussi pour approfondir et définir certains des noyaux les plus intéressants de la pensée et de l'œuvre de D'Alfonso qui continue de s'enrichir progressivement. Pour D'Alfonso, c'est l'heure des bilans, comme le témoigne la publication en anglais en 2022 du journal datant de 1980-81, *Outside Looking In*, et le projet de *Dépaysé*; à cette veine plus intimiste s'ajoute la récente production essayistique: dans "Federazione per il futuro" l'intellectuel fait le point sur la culture italique, issue des cendres de l'émigration italienne dans le monde, en s'interrogeant sur son évolution.

À l'origine de cet entretien est une conversation d'Alessandra Ferraro avec Antonio D'Alfonso intitulée "La littérature italo-canadienne à Montréal", tenue en mode mixte le 21 avril 2023: en présence au Centro di Cultura Canadese de l'Université de Udine et en ligne sur la plateforme Teams[1]. Il s'agissait de présenter aux étudiants de master de Littératures francophones le phénomène de la littérature italo-canadienne dans le cadre de la littérature migrante au Québec, en relation à un débat culturel international sur l'identité. La première partie, plus proche de l'histoire de la littérature, a été omise ici, pour laisser la place à la deuxième, axée sur l'écriture et la création "italiques" et sur le concept d'identité élaboré par Antonio D'Alfonso qui en constitue le substrat. Le texte a ensuite été enrichi par un échange de courriels qui a eu lieu au printemps 2024 et

1 Nos remerciements pour sa transcription vont à Giada Silenzi, doctorante en littérature française à l'Université d'Udine.

qui a permis de définir et de clarifier certains aspects de la pensée de D'Alfonso sur la culture "italique", produite par les descendants de ces millions d'Italiens émigrés à l'étranger.

Interview

À Montréal dans les années 1970 et 1980, avec d'autres jeunes intellectuels d'origine italienne liés au phénomène migratoire, vous vous interrogez sur votre rôle sur la scène canadienne. Rappelons que le Canada, les grandes villes comme Montréal, Toronto et Vancouver, sont encore des lieux d'émigration par excellence. Le pourcentage d'habitants non francophones ou non anglophones est encore très élevé. Vous avez alors compris qu'il fallait vous doter de nouvelles institutions – maisons d'édition, revues, anthologies – mais aussi forger de nouveaux outils épistémologiques pour définir votre condition dans le contexte canadien, pour définir ce que vous étiez et faisiez. Chacun avait sa position, et Vice Versa*, revue trilingue fondée à Montréal en 1983, a été un lieu où la réflexion a pu se développer et où est née la notion de "transculture", c'est-à-dire une culture qui n'est pas monologique, qui n'est pas figée, en dialogue avec les autres, perméable. Par la suite, vous vous détacherez de cette notion, trop vague à votre avis, pour mener une réflexion visant à définir le rôle et l'identité des intellectuels italo-canadiens, des individus dont la famille est d'origine italienne, mais qui n'utilisent pas forcément l'italien dans leurs créations; vous avez également souligné que ce phénomène existe ailleurs qu'au Canada, par exemple en Suisse, en Allemagne, en Australie... Vous avez défini cette catégorie d'écrivains comme* Italics / Italiques*. Étymologiquement, le terme fait référence à l'Italie et historiquement au domaine de l'édition. En anglais et en français, en effet l'*italic / italique *est une police de caractères qui, inventée à Venise par Manuce au XVI*e *siècle, sert à signaler la différence, la singularité d'un terme au sein d'un texte uniforme. Quelles sont les particularités d'un intellectuel "italique"?*

En fait, mon recueil d'essais *En Italics. In Defense of Ethnicity* (1996), publié d'abord en anglais puis en français sous le titre *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité* (2000, 2005), a été traduit en italien sous le titre *In corsivo italico* (2006). Tout d'abord, nous devons nous demander si nous parlons de quelque chose qui est en train de mourir, Filippo Salvatore est mort, Pier Giorgio Di Cicco est mort. Nous vieillissons... La seule question que la nouvelle génération doit se poser est simple: les "Italiques" ont-ils donné naissance à un mouvement artistique, comme le surréalisme? Va-t-on parler de nous uniquement comme du "mouvement italique" qui a existé entre 1960 et, disons, 2010, date de la vente de Guernica, ma maison d'édition? Si c'est le cas, il n'y a pas d'avenir. Ou bien, ce que nous avons créé a été le début de quelque chose de *radical*?

En élaborant la notion d'*italic / italique*, je n'ai jamais fait référence à la maison d'édition Guernica. Le problème est qu'il m'a fallu plus de quarante-cinq ans avant de pouvoir expliquer ce que le terme signifiait. Au début, j'ai exploré ce que l'"italique" n'était pas et je l'ai fait seul, sans que personne d'autre ne s'associe à ma réflexion. Il y a même eu des auteurs qui ont quitté Guernica, quand la maison d'édition était encore la mienne, parce qu'ils ne voulaient pas être identifiés comme "italiques". Je suis parti du fait que pour les Italiens il n'y a pas d'italophonie alors que, par contre, les francophones se mesurent à la francophonie, les lusophones à la lusophonie ou les anglophones à l'anglophonie. Il était donc nécessaire de développer une notion qui puisse définir les cultures italiennes sans se référer aux frontières nationales, que ce soit pour l'Italie ou pour d'autres pays. Il fallait aller au-delà de l'idée de nation, mais ma proposition n'a pas été bien comprise. L'adjectif "italique" n'exclut pas l'Italie mais il l'inclut, tout comme l'anglophonie inclut l'Angleterre, mais elle ne prévoit pas de centre unique. Je considère comme "italique" tout élément qui relie les personnes intéressées de manière responsable aux différentes cultures et langues utilisées par les "italiques".

C'est un pari, un gros pari. Si l'idée de nation persiste, c'est fini pour les minorités. Si c'est le cas, tout ce que nous avons fait au Canada sera assimilé au monde francophone ou anglophone. Même dans le contexte francophone, tout ce que nous avons créé ne sera pas très différent d'une assiette de spaghettis. Est-ce vraiment cela la culture italienne? La pizza? La *nonna*? La mode? La voiture? Comment est-il possible de passer à un autre niveau pour parler de la créativité italienne à l'étranger? Mon pari est que tout ce que nous faisons dans le monde en tant qu'italiques sera transformé en un moyen utile pour les immigrés de demain, partout. La notion correspond, en fait, à une vision du monde.

Les Amériques sont des pays d'immigration. Le Canada disparaîtra s'il n'y a plus d'immigrants. Au Québec, il y a un moratoire sur une certaine immigration. Les Canadiens français, cependant, ont peur de disparaître, ils craignent le changement. Les lois linguistiques discriminatoires pour protéger le français qu'on a adoptées au fil du temps ne sont que la preuve de cette peur et du fait que les Canadiens français rejettent le multiculturalisme. Ils demandent un statut spécial. Ils ne veulent pas faire partie d'un tout. Dans le reste du Canada, au contraire, l'anglais est considéré comme une langue au même titre que les autres langues parlées sur le territoire. D'autre part, il existe des lois qui protègent le statut spécial des Canadiens français. Je ne me sens pas Québécois, même si j'habite dans cette province de la fédération canadienne. Une telle définition équivaudrait à une déclaration politique nationaliste. Je me considère comme "autre" et je ne me reconnais pas comme Québécois. Je suis Canadien, parce que c'est le pays qui m'a donné mon passeport. Et je suis aussi italien parce que

mes parents étaient italiens, jusqu'au jour de leur mort. Si vous devez vraiment me définir, je suis un écrivain italo-canadien d'un point de vue juridique. *Italique*, culturellement parlant. Les États-Unis sont un pays où la référence à la langue n'est pas présente dans la constitution et on va y parler une autre langue à l'avenir. Aux États-Unis, la langue la plus parlée a été l'allemand; puis, parallèlement à la montée du nationalisme allemand en Europe, l'anglais a prévalu. Aujourd'hui, l'espagnol est de plus en plus répandu. Il ne fait aucun doute que les États-Unis deviendront un pays hispanophone. Même si le président va construire un mur autour du pays, le changement viendra de l'intérieur. Un jour, la majorité de la population parlera espagnol. Au Canada, cela ne peut pas se produire. Les lois l'empêcheront. Le Canada, qui a donné longtemps l'image d'une société idéale, n'évolue pas. Pour que le multiculturalisme fonctionne au Canada, nous devrions ouvrir toutes les portes, décloisonner nos esprits. Ceux qui vivent au Québec deviendront francophones. Ceux qui vivent au Canada..., nous ne le savons pas. Il y a aussi les nationalistes anglophones qui, tout en habitant à Montréal, se disent Canadiens: "I'm Canadian". Prétendre être "Canadien" dans un Québec nationaliste et francophone n'a aucun sens. Ceux qui restent au Québec devraient tous être nationalistes et francophones. Dans ce cas-là, le rêve d'un Italien anglophone comme moi appartient au passé. Nos enfants poursuivront-ils notre travail en tant qu'Autres?

Je suis en contact étroit avec les Italiens aux États-Unis. L'un des grands que j'ai publiés, Richard Gambino, auteur de *Blood of my Blood*, a fait une analyse de cinq générations d'immigrés aux États-Unis. L'immigration a subi un coup d'arrêt en 1923: *The Enemy Alien Act* a été invoqué pour empêcher les Irlandais catholiques et les Italiens d'entrer aux États-Unis. Gambino a ensuite montré que l'identité réapparaissait, après avoir disparu pendant des générations, à la cinquième génération. Par exemple, dans un film comme *Le Parrain* qui se déroule dans un contexte mafieux, de nombreux concepts culturels qui y sont véhiculés répondent aux questions ethniques de Coppola. Je suis heureux de voir que les Italiens aux États-Unis montrent une volonté d'introduire une alternative au *melting-pot*, un concept horrible pour exprimer un programme politique que je pense être faux. *The Melting Pot* était à l'origine une pièce de théâtre – écrite en 1908 – dans laquelle les Juifs allemands étaient invités à adopter la langue anglaise. Dans les années 1920, ce sont des philosophes anglophones et des Juifs allemands qui ont promu le "transnationalisme" aux États-Unis. Mais les nationalismes qui ont émergé en parallèle en Italie, en Allemagne et au Japon ont prévalu. Il y a eu donc des Américains qui proposaient déjà d'abattre les frontières, mais leur tentative a échoué avec la Seconde Guerre mondiale. Aujourd'hui, le terme "transnational" est à la mode mais, comme celui de "transculturalisme", il reste ambigu. "Transnational" fait référence à l'idée d'une nation forte face

à une autre nation forte de même que "transculturalisme" fait référence à une culture forte qui fait face à une deuxième culture forte. Ce qui m'intéresse, cependant, ce sont les "transfaiblesses". Nous, les êtres humains, nous devons nous améliorer d'une manière ou d'une autre. Tout ce qui est futur n'a rien à voir avec ce passé tragique caractérisé par l'assimilation et la disparition. Parier sur l'"italicité" est un jeu hasardeux avec une forte probabilité d'échec. Le jeu en vaut-il la chandelle? Parier sur nos faiblesses, sur nos erreurs? Je dis oui. Ou bien nous disparaîtrons à jamais.

Votre travail pourrait bien se définir à travers les titres de deux de vos textes, l'essai Atopia *(2000 25-34) consacré à la déterritorialisation de l'écrivain migrant d'origine italienne et le poème* Babel *(1987 75) qui donne poétiquement voix à la recherche identitaire qui en découle. À un moment donné, vous vous êtes posé la question des langues: avez-vous dû choisir une langue et commencer à écrire dans une seule langue? Quelle est votre langue maternelle? Existe-t-il une pour vous "langue maternelle"? Pour votre premier recueil de poèmes, publié pour compte d'auteur,* La chanson du chaman à Sedna *(1973), vous avez utilisé le français.*

Oui, en 1973, j'ai utilisé le français, mais je l'ai fait pour séduire une fille. Je n'avais pas pensé au problème de la langue. J'employais le français parce que mes amis dans mon quartier ne parlaient que français. Si j'avais dû m'adresser à mes camarades au lycée, je l'aurais fait en anglais. La langue n'était pas un problème à l'époque comme elle le sera plus tard au Québec dans les années 1970: c'étaient les non-catholiques qui posaient problème à l'époque. Dans ces années-là, en tant que musicien, j'intervenais dans des spectacles en anglais. Leonard Cohen en tant que chanteur m'avait beaucoup influencé en 1966. Je voulais composer des chansons en français pour des raisons politiques, comme Léo Ferré, contre le capitalisme, en tant qu'auteur-compositeur-interprète de gauche. Dès que la pensée nationaliste s'est installée au Québec, des musiciens comme moi, au lieu de quitter le Québec ou de chanter en français, ont choisi de se taire. Quelle erreur! Nous aurions dû faire comme Gino Vanelli: partir.

La musique a été ma première passion, la musique est revenue dans ma vie, mais maintenant je suis trop vieux pour emprunter cette voie. J'ai composé la musique de mes films. Je joue en public chaque semaine. Je préfère l'instrumental, car c'est une façon de s'exprimer sans langage. J'aurais aimé composer des morceaux de musique plus sérieux. C'est trop tard. Je peux dire que la musique est ma langue maternelle. Ensuite, j'ai dû traduire cette musique en mots. Le poème *Babel* explique en partie ce voyage. Je l'ai écrit en 1980 au Mexique.

J'écris en trois langues et j'écris mal dans les trois langues. J'ai dû apprendre à aimer les erreurs. Patrick Straram, un écrivain français qui a vécu à Vancouver et

à Montréal et qui a fait partie du mouvement situationniste de Guy Debord, était un homme qui "écrivait mal", c'est-à-dire différemment. Son écriture était gracieuse, fine, exacte, difficile, parfois bizarre, et amenait les lecteurs à se demander ce qu'il voulait dire. Et pourtant, toute son écriture étrange est magnifique.

L'écrivain, c'est connu, n'est pas un linguiste, respectueux des règles de la grammaire. J'ai développé l'idée de "mal écrire" dans "Le nomade naïf", la préface de ma traduction française d'une sélection de poèmes de Pasquale Verdicchio, *Le paysage qui bouge*. Nous, les écrivains d'origine italienne à l'étranger, avons été critiqués pour avoir mal écrit. Je n'ai jamais rencontré un écrivain italien "indépendant" qui n'ait pas écrit "mal". Je ne parle pas, bien sûr, des écrivains "officiels", ceux qui écrivent "bien", qui sont célèbres, qui sont publiés par de grandes maisons d'édition. Je parle d'écrivains *outsiders,* et il y en a beaucoup. Nous sommes nombreux et nous avons écrit de nombreux livres, des milliers de livres. John Fante en est un bon exemple. Je suis heureux que John Fante ait finalement été reconnu en Italie, mais cela a pris du temps. Les Hollandais ont été les premiers à voir en lui un grand écrivain. Aujourd'hui encore, aux États-Unis, John Fante est considéré comme un écrivain qui ne sait pas écrire. Dans les pays "forts", et je considère que le Québec est "fort", des écrivains comme Nicole Brossard peuvent déconstruire le langage, ils peuvent se permettre de détruire le langage, ils ont le droit de le faire puisque c'est leur langue. Aux États-Unis, par exemple, Charles Bernstein et les poètes de *L=A=N=G=U=A=G=E* le font, mais nous, qui appartenons à une minorité, nous sommes obligés d'écrire mieux que les grands écrivains. En vain. Ou peut-être que nous ne voulons pas.

Je crois que la possibilité de détruire le langage est liée à la décadence. Cette décadence est un privilège du pouvoir. Bien sûr, Ezra Pound et Ferdinand Céline sont de grands écrivains qui ont eu le privilège de détruire ce qui leur appartenait. James Joyce, dans une position mineure, avait déjà annoncé la mort de ce privilège. Un peu comme Kafka qui, selon Deleuze et Guattari, pratiquait une sorte d'"écriture mineure". Nous, les écrivains de groupes ethniques, nous sommes les enfants de Joyce, non pas parce que nous l'imitons mais parce que, appartenant à une littérature mineure, nous devons inventer quelque chose de nouveau. Ne vivant pas dans une période de décadence, nous sommes au début de quelque chose de nouveau, nous parlons comme des enfants, nous parlons mal, car nous ne connaissons pas la langue que nous parlons. Si nous écrivions en italien en Italie, alors oui, nous pourrions être considérés comme des écrivains décadents. Cependant, puisque nous sommes en dehors de la culture du centre, de la culture de la force, nous sommes en position de faiblesse.

J'ai appris très tôt que, dans n'importe quelle langue, je serais toujours moi-même. Ce "moi" affaibli que le langage tente d'inventer est fondamental pour

moi. Quelle que soit la langue que nous utilisons, il y aura une *fissure.* Et comme le chante Leonard Cohen, la lumière entre par les fissures: "There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in…". Là où le bâtiment est fissuré, c'est par là que la lumière pénètre. Ma position a été plutôt conservatrice car je ne pensais pas qu'il était juste d'écrire en anglais, par exemple, dans un magazine destiné aux francophones. Je pensais que les livres français devaient aller sur le marché français, les livres anglais sur le marché anglais, et ainsi de suite. Si on prend, par exemple, l'ISBN, il sert à identifier la langue du livre. Le code-barres qui attribue un seul numéro à la langue du volume ne permet pas de classer un livre multilingue. Mieux vaut donc écrire un livre en anglais, et le traduire en français pour le marché francophone. Nous pouvons également l'adapter à ce public. Je ne sais pas si l'écriture est universelle. Le traducteur traduit pour un public spécifique. Le langage d'une traduction n'est pas non plus universel. Il y a une traduction pour la France et une autre pour le Québec. Il y a une traduction pour l'Angleterre et une autre pour les États-Unis. C'est le traducteur, et non la langue de l'original, qui établit un pont entre l'écrivain et le lecteur. Les métaphores doivent fonctionner pour le lecteur. Certains mots pour un public, d'autres mots pour un autre public. Par exemple, cela n'avait pas de sens d'utiliser le mot "Canada" dans mon recueil de poèmes français publié à Montréal. J'ai changé "Canada" en "Québec" parce que ce que je voulais exprimer, c'était mon rapport à un territoire. Le nom a tellement de connotations qui peuvent interférer avec la lecture d'un livre. Mon écriture a alors changé. À un moment donné, je me suis qualifié de "francophone" et j'ai arrêté d'écrire en anglais. Après avoir réalisé en 2010 qu'écrire en français ne servait à rien, j'ai commencé à me proclamer "anglophone". Ma relation avec le lecteur a changé car c'est le lecteur qui me définit, me fait exister, non pas mon écriture. Cela ne valait plus la peine de parler à une oreille qui ne pouvait plus entendre. Soyons honnêtes: il n'y a pas d'anarchistes parmi les Canadiens français au Québec. Ce serait une contradiction, n'est-ce pas? À quel avenir deux écrivains québécois comme Carole David et Francis Catalano peuvent-ils aspirer dans la littérature italique? Leurs écrits s'inscrivent dans le contexte de la culture francophone du Québec. Le Québec rejette la diversité. Par conséquent, ils ne peuvent pas être placés dans le contexte du courant que j'ai défini comme "italique". Dans un contexte qui dépasse le territoire québécois, ce n'est pas possible. Ainsi, nous voyons que le langage entrave la communication au lieu de la favoriser. La liberté d'expression n'existe que s'il y a écoute. En tant qu'anglophone, j'ai sauté dans la piscine de la francophonie québécoise, mais l'eau est devenue glaciale.

Tout cela pour dire que notre meilleure façon de nous exprimer est fondamentalement non verbale. Une culture sans langue fixe. La culture italienne est

une culture non verbale, ce n'est pas une culture linguistique. Ce sont les gestes, les petits gestes, qui sont italiens. On le voit, on le comprend et, pour moi, c'est ce non-verbal qu'il faut valoriser. Bien sûr, c'est une métaphore, mais ce qui est en jeu est ailleurs, non pas dans la langue. C'était un peu comme ce qu'Italo Calvino a dit, à mon avis, à juste titre, contre Pier Paolo Pasolini (que j'adore): l'écrivain italien doit écrire avec l'idée d'être traduit. De plus, il doit écrire de manière que le texte soit immédiatement traduit. Un écrivain doit écrire *pour* une langue future. Ce que dit Calvino: l'écrivain italien doit penser au-delà des frontières italiennes. Cela fait penser à l'"italique", n'est-ce pas? Le grand défi pour nous, c'est vous, les Italiens d'Italie. Le défi est de voir comment les Italiens se débarrasseront du nationalisme italien pour se fixer de nouveaux objectifs. L'avenir économique de l'Italie est sans aucun doute européen, mais l'objectif culturel est "italique".

Dans In Italics / En italiques *vous avez souligné à quel point ce qui est important pour vous c'est de communiquer. Vous utilisez actuellement l'anglais, mais il y a beaucoup d'autotraductions dans votre travail. Vous vous êtes traduit en anglais et en français, ce qui est assez rare. Habituellement, les écrivains traduisent dans une seule langue, pas dans les deux. Ensuite, il y a cet italien qui est comme une langue absente parce que vous le parlez, vous l'écrivez, il y a des titres en italien, mais c'est une langue que vous n'utilisez pas dans vos textes littéraires. Á partir de ce manque l'autotraduction vous permet de communiquer dans toutes les langues que vous connaissez pour atteindre vos lecteurs. Êtes-vous d'accord pour dire que l'autotraduction est un mouvement perpétuel pour vous? Parce que les textes, vous les écrivez en français, puis vous les traduisez en anglais, puis vous les réécrivez, vous les traduisez à nouveau... C'est un mouvement qui ne s'arrête jamais car il est dicté par la recherche des moyens d'expression les plus adaptés pour toujours communiquer de la meilleure façon possible à un public le plus large possible.*

Julien Green, Samuel Beckett et Nancy Huston se sont également autotraduits. Ce que je trouve fascinant, c'est que tous les trois ont choisi le français pour la même raison. La langue française leur semblait plus inclusive, capable d'exprimer les différences, plus accueillante. Mais plus tard, il y a eu une fermeture de la langue française. On ne l'a pas laissée planer dans les airs. Elle a été retenue. Je suis, par contre, très surpris de voir que la langue anglaise en Amérique est devenue très inclusive ces derniers temps. Il fut un temps où j'étais, politiquement parlant, anti-américain, mais plus maintenant. L'ouverture linguistique américaine est mondiale, tandis qu'en Italie, les gens sont avares par rapport à leur langue. Aux États-Unis, il y a des écrivains qui proposent des idées très avancées sur leur avenir, des penseurs de droite et de gauche. Ce n'est pas unidi-

mensionnel. C'est dommage qu'ils ne soient pas beaucoup plus connus en Italie. Pourquoi ne sont-ils pas traduits en Italie?

Je me suis fixé pour objectif de traduire ce que j'écrivais en italien. J'aimerais tout traduire en italien. J'aimerais aussi traduire quelques poèmes en dialecte de Campobasso. Je viens de traduire en anglais *The Italian Canadian Writer*, la version de "Federazione per il futuro" essai que j'ai écrit en italien et publié dans *La diaspora italiana in Canada*. Je me pose la question suivante: peut-être devrais-je moi aussi passer à l'italien, non pas dans une perspective nationaliste, mais pour faire connaître mes réflexions au lecteur italien. Parce que dans mon cas, une seule génération me sépare de celle qui a émigré d'Italie. Je suis italien, légalement, j'ai un passeport italien. Cette adhésion s'applique également à l'écriture. Je me suis dit que, d'une certaine manière, je devais quelque chose à cette langue, peut-être pas vraiment à la langue, mais à mon peuple. Pavese a écrit que ce qui compte, ce n'est pas l'Italie mais les gens. Je leur dois quelque chose parce que, d'une certaine manière, ce que je construis est un pont définitif avec ces personnes-là, avec moi-même. Il doit y avoir quelqu'un qui pense comme moi en Italie, car j'ai trouvé beaucoup d'intellectuels ailleurs dans le monde qui partagent ma position. Je pense à ce pont. Ma plus grande joie est de pouvoir vous parler maintenant, car je ne savais pas que vous pouviez partager ces idées avec des Italiens qui m'écoutent. Il est essentiel d'écouter, de se faire comprendre. Maintenant vieux, j'apprends à parler, comme un enfant, une nouvelle langue.

Nous avons évoqué le terme "italique" que vous utilisez pour définir l'identité des écrivains, artistes, cinéastes, d'origine italienne qui écrivent en plusieurs langues. Est-il toujours valable? L'utilisez-vous toujours sans problème? J'aimerais que nous revenions sur le phénomène des définitions, sur la façon dont les étiquettes changent également.

Je vais juste utiliser la notion d'"italique". Je l'utilise tout le temps. Maintenant, je m'identifie comme un Italo-Américain du Nord, parce qu'il y a des Italo-Américains du Sud. Il faut espérer qu'en Argentine et au Brésil, les écrivains se rendront compte qu'ils sont des "italiques". Ce serait vraiment quelque chose de nouveau. En France, même aujourd'hui, ils n'osent pas dire ça. C'est vraiment incroyable. Il y a encore beaucoup de travail à faire. En Angleterre, l'immigration italienne est trop faible. De plus, la première génération d'émigrants veut disparaître en s'assimilant. Il est anormal qu'un individu reste lié au pays qu'il quitte. Il y renonce, il laisse de côté le monde qu'il connaît. La deuxième génération, comme moi, la plupart du temps, suit le chemin de ses parents. C'est partir et oublier la culture d'origine. Si l'on considère qu'entre 1940 et 1968, il

y a eu 14 millions d'immigrants italiens en Amérique, c'est un chiffre énorme. Tous ces gens ont alors voulu s'assimiler en disparaissant. Une Italie entière a disparu. Pour citer à nouveau Richard Gambino, la deuxième génération choisit de disparaître. Je suis donc anormal. J'aurais dû m'assimiler à la culture anglaise ou française. Un cas comme le mien est, en revanche, typique de la génération suivante, de la troisième génération, pour laquelle il est plus normal de dire qu'ils sont d'origine différente. En fait, c'est la troisième génération qui réaffirme sa culture d'origine. Alors, comme ceux de la troisième génération, au lieu de m'assimiler, je me sens de plus en plus "italique".

Les Italiens aux États-Unis sont différents car, à partir du moment de leur émigration d'Italie, on compte plusieurs générations. Entre 1923 et aujourd'hui, plusieurs générations n'ont pas oublié leur identité, mais ont dû la recréer. C'est là qu'est née l'idée d'identité sans territoire. Ici, au Canada, surtout après la guerre, nous étions, en général, à une génération de l'Italie, et donc l'assimilation, le désir de disparaître, a été plus fort ici qu'avec la cinquième génération à New York, pour ainsi dire. Bien sûr, ils ne se sentent pas turinois ou vénitiens, mais ils sont là, présents, à leur manière, des individus avec quelques éléments supplémentaires.

Cette résistance, cette "italicité" qui se dégage du texte et qui s'éloigne est, peut-être, la caractéristique de tout écrivain, intellectuel, qui essaie de ne pas se faire assimiler, qui a une façon de penser divergente et qui propose une façon d'exister, une idée d'identité qui combine l'idée d'identité et d'altérité car ce à quoi on ne veut pas renonce. C'est une identité singulière.

Oui, mais aussi une altérité politique. Pour répondre à la question, je ne suis pas intéressé par l'altérité. Je ne veux pas être différent. Être différent, c'est faire partie de la déconstruction, de la décadence, d'une culture du suicide. Je ne veux pas en faire partie. Je fais partie d'un mouvement que j'ai défini comme "italique". C'est une forme de baroque moderne, un nouveau baroque, qui parle partout, en même temps, une musique qui est une mosaïque qui émerge partout dans le monde. Je suis un rêveur, un homme qui a besoin de s'unir aux autres pour exister. C'est un témoignage. Cela signifie parier avec le risque d'échouer, ce qui conduit à un autre niveau de compréhension. Cela en a valu la peine, comme je l'ai dit. Je place mes espoirs dans cette idée d'italique. Non pas comme altérité, mais comme un être global, cosmopolite, à inventer. Ulrich Beck a parlé de la différence entre global et cosmopolite. L'objectif est d'être, comme l'a dit Ulrich Beck, cosmopolite. Ronald Reagan, l'ancien président des États-Unis, pas exactement un homme de gauche, après avoir vu un objet volant, des extraterrestres, un OVNI, a dit: "Nos problèmes ne sont rien, parce que

bientôt nous devrons discuter avec d'autres êtres qui sont en dehors de notre système solaire". Ne plus diviser la planète en prisons terrestres nécessite une volonté politique surhumaine.

Dans votre cas, vous ne voulez pas vous fondre dans la masse, vous voulez dialoguer avec les autres, mais à partir d'une position qui est encore différente. Quelle est votre position par rapport à l'altérité?

Vous pouvez utiliser le concept d'altérité à partir d'une position forte. Vous pouvez vous exposer à partir d'une position de pouvoir. Maintenant, je suis en position de faiblesse. Épistémologiquement parlant: quelle est ma culture italienne? Dans mon prochain film, qui s'intitule *Sono*, en italien à la fois "Je suis" et "ils sont", je vais me concentrer sur cette quête: "Moi, qui suis-je"? Je me bats pour mon droit de revendiquer cette faiblesse.

Le fait d'utiliser le mot "italique" évoque l'idée d'une identité, qui est encore faible, mais c'est une identité. Donc, c'est vrai que c'est une identité qui repose sur un concept qui dérive de l'évolution des différentes langues, mais ce qui est intéressant dans votre travail, c'est, me semble-t-il, ce dialogue entre ces deux pôles, cette dialectique. L'italique n'est pas l'individu qui est italien, qui parle italien mais, au contraire, il est à la recherche d'une identité autour de quelques noyaux fondateurs. Il me semble que, s'il fallait réfléchir à votre rôle, ce serait surtout celui d'un intermédiaire, d'un médiateur. Le poème Babel *est une sorte de manifeste de cette poétique-politique, l'idée de trouver un chemin, un langage commun dans lequel les gens puissent communiquer. Tout en gardant sa propre individualité. L'alternance entre l'anglais, l'espagnol, le français, l'italien montre que c'est précisément votre utopie qui est fortement ancrée dans une imagerie linguistique et multilingue, comme vous le montrez dans les essais de ce petit livre publié il y a quelques années en Italie*, Poetica del plurilinguismo *(2016). L'utopie de cette Babel, cependant, ne fonctionne malheureusement que sur la page, sur une seule page: on peut lire ce magnifique poème uniquement parce que c'est un texte de quelques lignes. Plus long, il deviendrait illisible. Je pense que tous vos écrits, toutes vos autotraductions visent à établir une communication qui se sert de toutes les langues du monde pour être universelle. Il s'agit d'un universalisme où toute individualité est cependant gardée. Maintenant, ce sera au tour de l'italien, de toucher un nouveau public et j'imagine aussi de faire dialoguer vos identités multiples...*

Pour l'anglais, ce sont les Américains qui ont fait évoluer la langue. Pour la France, toutes les colonies qui écrivent en français. L'Italie, en revanche, n'a jamais pris au sérieux les personnes qui écrivaient en italien à l'étranger. Lorsque j'écris en italien, ma langue ne sera pas similaire à celle d'un écrivain italien. Ma

langue devrait pouvoir changer la langue de l'Italie. L'Italie, en revanche, refuse de l'accepter. Ce "moi" est une métonymie pour tout le monde à l'étranger. Nous n'existons pas du tout. Nommez-moi une anthologie publiée par un grand éditeur italien qui comprend un auteur italien en dehors de l'Italie. L'émigration, dit la blague, ne se trouve même pas dans les notes de bas de page des livres d'histoire italiens. C'est ce qui manque à l'Italie, cette communication, ce commerce culturel, aux mille significations, avec les 70 millions d'Italiens hors d'Italie, qui écrivent, qui parlent, qui critiquent le centre. Les colonies de France critiquaient la France. L'Amérique a sapé l'écriture anglaise en tant que centre. Les Américains, après Hemingway, n'ont plus pu écrire comme écrivaient les Anglais. James Joyce n'avait pas le choix et devait changer, sinon il aurait été considéré comme démodé. Les Italiens à l'étranger ont ouvert un dialogue avec l'Italie, mais l'Italie n'écoute pas du tout.

Pour conclure, je pense qu'il est temps d'organiser un colloque intitulé Italics Writes Back...

Œuvres citées

Andrews B. & Bernstein Charles (2020): *L=A=N=G=U=A=G=E. The Complete Facsimile*. M. Hofer & M. Golston (Eds). Albuquerque (NM): University of New Mexico Press (Recencies Series: Research and Recovery in Twentieth-Century American Poetics).

Beck, U. (2006): *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?* Aurélie Duthoo (Trad.). Paris: Aubier.

Calvino, I. (1965, gennaio): L'italiano, una lingua tra le altre. *Rinascita*, XXII, 5 (supplemento mensile *Il Contemporaneo*, 1), pp. 5-6.

Cohen, L. (1992): Anthem. Chanson. In *The Future.* Album.

D'Alfonso, A. (1973): *La chanson du shaman à Sedna*. Montréal: pour compte d'auteur.

D'Alfonso, A. (1987): *L'autre rivage. Poésie.* Montréal: VLB.

D'Alfonso, A. (1996): *In Italics. In Defense of Ethnicity.* Toronto: Guernica (Essays Series 21).

D'Alfonso, A. (1999): Le nomade naïf. In P. Verdicchio: *Le paysage qui bouge* (pp. 9-16). Montréal: Noroît.

D'Alfonso, A. (2000): *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité.* Montréal: Balzac (Le vif du sujet).

D'Alfonso, A. (2005): *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité. Essai*. Ottawa: L'Interligne (Amarres).

D'Alfonso, A. (2009): *In corsivo italico.* S. Mangione (Trad.). Isernia: Cosmo Iannone (Quaderni sulle migrazioni).

D'Alfonso, A. (2016): *Poetica del plurilinguismo. Per evitare una Babele post-moderna.* N. Gasbarro & G. De Gasperi (Trad.). Fanna (Pn): Samuele (I Saggi).

D'Alfonso, A. (2020): *Tata*. Film. 192 m. Tiré de https://www.youtube.com/watch?v=tiwkkqFA770 (Consulté le 20/05/2024).

D'Alfonso, A. (2022): Federazione per il futuro. In A. J. Tamburri & S. Mangione (Eds), *La Diaspora Italiana in Canada: vecchie e nuove prospettive* (pp. 29-89). New York: John D. Calandra Italian American Institute.

D'Alfonso, A. (2022): *Outside Looking In. (Entries 1980-1981)*. Victoria (BC): Ekstasis.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1975): *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

Gambino, R. (2000): *Blood of My Blood*, *The Dilemma of The Italian-Americans.*Toronto: Guernica.
Pavese, C. (1950): *La casa in collina*. Torino: Einaudi.
Straram, P. (1974): *Questionnement Socra/cri/tique.* Montréal: L'Aurore.

Reçu: 28/03/2024 – Accepté: 03/06/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano103

ALLER D'EXIL EN EXIL. LA "GRANDE ERRANCE" DANS *LA PLUS SECRÈTE MÉMOIRE DES HOMMES* DE MOHAMED MBOUGAR SARR

Liana Nissim*

Cette étude analyse le thème de l'exil dans le roman *La plus secrète mémoire des hommes* que l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar Sarr dédie à Yambo Ouologuem, grand auteur malien, prix Renaudot en 1968 pour *Le devoir de violence*. Cet ouvrage, reconnu aujourd'hui comme un chef-d'œuvre, lors de sa publication fut retiré du marché et supprimé du catalogue de la maison d'édition Seuil. L'écrivain, en effet, après avoir connu le succès, fut accusé de plagiat, attaqué et injurié par la presse. Profondément bouleversé, il se retira dans son village natal où il vécut dans un isolement total jusqu'à sa mort en 2017. Yambo Ouologuem est sans aucun doute le modèle de l'écrivain sénégalais T. C. Elimane, (également accusé de plagiat), qui hante le narrateur principal, le jeune écrivain Diégane Latyr Faye décidé à tout prix à découvrir son histoire et son sort. Plusieurs narrateurs, des écrivains réels tel Gombrowicz et d'autres fictifs, dans un emboîtement extraordinaire, s'évertuent à reconstruire la vie et le destin d'Elimane, vrai protagoniste du roman, même s'il est absent puisqu'il a mystérieusement disparu depuis longtemps. L'écrivain s'avère ainsi être l'archétype total (départ, errance, retour) auquel se réfèrent, chacun à sa manière, les exilés du roman. Plusieurs personnages ont vécu ou vivent encore dans cet état d'exilés et chacun médite sur sa propre expérience. Au fur et à mesure qu'on découvre leurs témoignages, on se rend compte que l'exil n'est au fond qu'une épreuve particulièrement intense, extrême, de ce qui compose en réalité l'état de malaise et de solitude de tout homme dans le monde, jusqu'à l'issue fatale de la mort. Toutefois cette âpre initiation peut parvenir à un accomplissement harmonieux, si on comprend et on accepte une vie éclairée par le lien indissoluble entre le passé et le futur.

Mots-clés : Mohamed Mbougar Sarr, exil, retour, dénégation, errance

Going from Exile to Exile. The "Great Wandering" in La plus secrète mémoire des hommes *by Mohamed Mbougar Sarr*
This study analyzes the theme of exile in the novel *La plus secrète mémoire des hommes* by Senegalese writer Mohamed Mbougar Sarr, dedicated to Yambo Ouologuem, a great Malian author who won the Renaudot Prize in 1968 for *Le devoir de violence.* This work, now recognized as a masterpiece, was withdrawn from the market and removed from the Seuil publishing house's catalog upon its release. The writer, after experiencing success, was accused of plagiarism, attacked, and insulted by the press. Deeply shaken, he retired to his native village, where he lived in total isolation until his death in 2017. Yambo Ouologuem is undoubtedly the model for the

* Università di Milano. Liana Nissim, disparue en octobre 2024, a été une pionnière des études francophones en Italie. Nous publions ici sa dernière contribution sur la littérature africaine dont elle était une spécialiste passionnée.

Senegalese writer T. C. Elimane, (also accused of plagiarism), who haunts the main narrator, the young writer Diégane Latyr Faye, determined at all costs to uncover his story and fate. Several narrators, including real writers like Gombrowicz and other fictional ones, in an extraordinary interlocking manner, strive to reconstruct the life and destiny of Elimane, the true protagonist of the novel, even though he is absent since he mysteriously disappeared a long time ago. Several characters have lived or still live in this state of exile, and each reflects on their own experience. As we discover their testimonies, we realize that exile is fundamentally only an especially intense, extreme trial of what constitutes the state of unease and solitude of every human being in the world, up to the fatal outcome of death. However, this harsh initiation can lead to a harmonious fulfillment if one understands and accepts a life illuminated by the indissoluble link between the past and the future.

Keywords Mohamed Mbougar Sarr, Exile, Return, Denial, Wandering

L'exil: sujet ennuyeux ou déchirement cruel?

«Comme moi, Elimane est un exilé. Au premier regard on s'est compris et reconnus comme tels. On a envie de parler de tout, sauf de l'exil. De toutes les manières, il n'y a rien à dire à propos de l'exil. Je ne connais pas de sujet qui soit plus ennuyeux au monde» (Sarr 359)[1]. Si j'ai choisi d'ouvrir ces quelques réflexions sur *La plus secrète mémoire des hommes* (prix Goncourt 2021) par une citation tirée de ce roman de Mohamed Mbougar Sarr, c'est qu'elle constitue un exemple saisissant des enjeux, des structures et des procédés d'écriture de cette œuvre remarquable.

D'abord on est en présence de l'un de ces mélanges d'auteurs réels et d'auteurs inventés qui constitue une pratique hypertextuelle constante du roman; en effet, celui qui parle est le célèbre écrivain polonais Witold Gombrowicz, dans une scène qui se déroule en Argentine où il a vécu en exil de 1939 à 1963 alors que T. C. Elimane, l'ami qu'il évoque, est l'auteur fictif d'un chef-d'œuvre désormais presque oublié, mais absolument inoubliable pour ceux qui ont eu la chance de le lire, *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Plusieurs narrateurs, dans un emboîtement extraordinaire dans leurs témoignages (tous nécessairement partiels) s'évertuent à reconstruire la vie et le destin d'Elimane (de son vrai nom Elimane Madag Diouf), le "véritable" protagoniste du roman, même s'il est absent puisqu'il a mystérieusement disparu depuis longtemps. Dans le cas de notre citation, Gombrowicz parle à une poétesse d'origine haïtienne qui vit en Argentine. Personnage réel ou inventé? Son nom n'apparaît jamais dans le roman. Celle-ci relate son dialogue avec Gombrowicz à Siga D., l'envoûtante romancière africaine exilée en Europe dans laquelle les critiques, (par exemple

1 Pour toutes les citations de ce roman, je signalerai dans le texte la page entre parenthèses. La"grande errance" du titre est à la p. 435.

Michel 2021) ont reconnu l'avatar de l'écrivaine Ken Bugul; Siga D. rapporte à son tour ce dialogue à Diégane Latyr Faye, le narrateur principal du roman, qui donc le raconte à nous, ses lecteurs.

La citation est un exemple saisissant de l'écriture de la dénégation, qui revient très souvent dans le roman, chaque fois qu'un personnage se voit dans la nécessité de se défendre de ses propres sentiments en les niant ou en les renversant. Ici, l'exil est proclamé comme le «sujet le plus ennuyeux au monde» à propos duquel «il n'y a rien à dire»: si d'une part on peut reconnaître dans ces surprenantes considérations la manière ironique, provocatrice, paradoxale, de Gombrowicz[2], d'autre part on y lit le besoin impérieux de cacher à tous et surtout à soi-même toute la souffrance que provoque la plaie ouverte de l'exil, la peur de l'impossible retour, d'un déracinement désormais ineffaçable, la condamnation à la solitude. Ce sont cette dénégation et cette souffrance qui reviennent souvent chez les exilés de *La plus secrète mémoire des hommes*.

L'archétype de l'exilé

Le roman de Sarr est dédié à Yambo Ouologuem, le grand auteur malien, prix Renaudot en 1968 pour *Le devoir de violence*, un ouvrage reconnu aujourd'hui comme un chef-d'œuvre; cependant, à l'époque de sa publication, après un considérable succès, l'écrivain fut accusé de plagiat, attaqué et injurié de la presse, et l'ouvrage retiré du marché et supprimé du catalogue par la maison d'édition Seuil, (qui l'a réédité en 2018); profondément bouleversé par ces événements blessants, Ouologuem a tout quitté en se retirant dans son village natal où il a vécu dans un isolement total jusqu'à sa mort en 2017. Or, malgré le décalage temporel d'une trentaine d'années, Yambo Ouologuem est sans aucun doute le modèle de l'écrivain sénégalais T. C. Elimane (également accusé de plagiat), qui hante le jeune écrivain Diégane Latyr Faye (narrateur principal, comme je l'ai dit plus haut, de *La plus secrète mémoire des hommes*) lequel veut à tout prix découvrir son histoire et son sort: «Elimane s'est enfoncé dans sa Nuit. La facilité de son adieu au soleil me fascine. L'assomption de son ombre me fascine. Le mystère de sa destination m'obsède. Je ne sais pas pourquoi il s'est tu quand il avait encore tant à dire» (15).

Qui est-il vraiment Elimane? C'est la grande question que se posent tous les personnages hantés par son absence si présente, en s'efforçant de trouver une réponse: «Qui était-il? un écrivain absolu? un plagiaire honteux? un mystifi-

2 Je ne connais pas assez bien l'œuvre de l'écrivain polonais pour savoir s'il s'agit ici d'une citation ou de l'élaboration des modalités de son écriture.

cateur génial? un assassin mystique? […] un nomade éternel? […] un simple exilé malheureux, qui a perdu ses repères et s'est perdu?» (326). Comme le découvrira petit à petit Diégane dans son «voyage initiatique à la recherche de l'écrivain disparu» (Courtin 2021), Elimane est tout cela à la fois, mais en partie seulement: c'est un plagiaire non honteux mais génial; c'est un écrivain absolu mais devenu, après son premier roman, incapable d'écrire; surtout, c'est un nomade mais non éternel; c'est un exilé malheureux mais qui n'a pas perdu ses repères car, après ses longues pérégrinations, il reviendra dans son village natal en 1986 où il exercera ses pouvoirs mystiques de guérisseur jusqu'à 102 ans, en s'éteignant en 2017 (la même date de la mort de Ouologuem). Ainsi Elimane s'avère être l'archétype total (départ, errance, retour) auquel se réfèrent, chacun à sa manière, les exilés du roman.

Les exils: rupture *versus* retour

La rupture de Siga D.

Diégane, jeune romancier sénégalais doctorant à Paris, qui dès son adolescence avait été frappé par l'histoire d'Elimane découverte dans une anthologie, n'a pu trouver – malgré ses recherches assidues dans les bibliothèques et les librairies parisiennes – de trace, ni de l'auteur ni de son livre. Un soir, il rencontre par hasard Marème Siga D., écrivaine «d'une soixantaine d'années, que le scandale de ses livres avait transformée, pour certains, en pythonisse malfaisante, […] en succube» (27) mais qui, pour lui, est «l'ange noir de la littérature sénégalaise» (27), puisqu'elle en a sauvé la production récente «de l'embaumement pestilentiel des clichés et des phrases exsangues, dévitalisées» (27). Un lien profond s'établira entre le jeune écrivain et «l'Araignée-mère» (27), comme il définit Siga D., quand celle-ci découvre qu'il connaît Elimane de nom et qu'il a vainement cherché son livre. Aussi, lui fait-elle cadeau du *Labyrinthe de l'inhumain* (le seul exemplaire encore existant, qu'elle sait par cœur), en lui donnant rendez-vous chez elle à Amsterdam, après sa lecture. Cette entrevue, qui occupe la plus grande partie du roman[3], laisse émerger – par un agencement éblouissant de narrateurs – de vastes pans de la vie d'Elimane, depuis sa naissance jusqu'à la décision du retour, après sa longue errance, si troublante et tourmentée. S'il est vrai que très souvent Siga D. cède la parole à d'autres narrateurs pour qu'ils racontent personnellement leur rencontre avec Elimane, les expériences qu'ils ont partagées avec lui, son influence – maintes fois traumatisante – sur leur exis-

3 Qu'il me soit consenti de renvoyer à mon étude consacrée à ce roman pour une analyse approfondie de la rencontre entre Diégane et Siga D., ainsi que de l'enchâssement des narrateurs qui la structure.

tence, il est vrai aussi qu'elle s'exprime fréquemment à la première personne, non seulement en tant que témoin des événements concernant Elimane, mais encore pour faire part à Diégane de sa propre vie, de ses pensées les plus intimes, de sa vision du monde. Ainsi, à propos d'Elimane, elle avoue:

> C'est l'homme que je cherchais, lui et pas la suite du *Labyrinthe de l'inhumain* […]. Le scandale du plagiat ne m'intéressait pas beaucoup. Ce qui m'intéressait chez lui, ce qui m'attirait vers lui, c'était son silence. […].
> Je parle de son silence envers sa mère, sa famille. Il n'a pas tenu sa promesse [de retour]. Je voulais savoir pourquoi. Je voulais savoir pourquoi il n'était jamais revenu et n'avait jamais donné de nouvelles à sa mère et à son oncle […]. La raison de son exil choisi et radical, voilà ce que je cherchais (215).

Mais l'exil d'Elimane n'a pas été *choisi* par lui; Diégane découvrira, à la fin de sa quête, qu'il a vécu ses trente dernières années dans son village natal et le lecteur saura (surtout grâce à l'insertion dans le roman de biographèmes inconnus au narrateur lui-même) les raisons historiques et personnelles qui l'ont contraint à un si long exil. Ce n'est donc pas Elimane, c'est elle, Siga D., qui a fait le choix d'un exil *radical*, d'une rupture définitive avec son pays d'origine. Au fond, toute sa narration se veut une explication des raisons qui l'ont poussée à cette décision irrévocable, à commencer par l'inguérissable traumatisme de son enfance, l'aversion de son père qu'elle croyait provoquée parce qu'elle aurait «volé la vie de [sa] mère […], morte quelques minutes après [sa] naissance» (131-132) ; en réalité, le père aurait "vu", avant même sa naissance, qu'elle serait «une source de malheur» (134). Petite enfant, elle avait tout fait pour captiver au moins son attention, même en violant toutes les règles; rarement elle avait été capable d'abattre le mur de «son indifférence mâtinée de haine» (132), mais quand elle y parvenait, il la frappait, la battait sans retenue, avec une violence à laquelle l'enfant s'accrochait «puisqu'elle permettait [s]es rares contacts physiques» (131) avec son père. Ainsi, devenue sauvage et rebelle, brebis noire de la famille, condamnée à l'isolement, elle conçoit à son tour une haine ardente et implacable contre son père, qui affleure pendant leur dernière rencontre, juste quelques jours avant la mort de celui-ci:

> Je ne te pardonne pas […]. Je ne te pardonne pas de m'avoir condamnée depuis le ventre de ma mère à être l'impossible à aimer. Je te regarde et je te hais. De toute la force de mon être. Je te hais. J'ai tellement désiré être aimée de toi dans mon enfance que ma haine n'est plus que l'envers de cet amour mort (187).

Ainsi, elle quitte sa maison natale et s'enfuit à Dakar, s'abandonnant au scandale d'une vie désordonnée et chaotique, qui est le reflet de la misère hypocrite de la société sénégalaise «frustrée, malade, abîmée» (207) (qu'elle ne manquera pas de dénoncer dans ses futurs romans), tout en sombrant dans une «solitude

immense, malade de son désir d'aimer et d'être aimée, traversée par un profond attrait pour la mort» (206); après une douloureuse errance jusqu'aux abords de la folie et du suicide, elle est sauvée par la poétesse haïtienne (que j'ai déjà rappelée) qui lui offre les moyens de reconstruire sa vie loin de son pays, en Europe. Quand elle évoque pour Diégane ces premières années en France, où elle se prépare à devenir écrivaine, elle médite longuement sur ses choix, sur son passé et sur ce qu'elle espérait réaliser, en proposant une analyse rigoureuse d'une singulière lucidité sur son choix d'*exil radical*. Elle ouvre sa réflexion par une image poétique, s'identifiant à la figure d'Ulysse mais – dit-elle – «une Ulysse sans retour, une Ulysse pour qui Ithaque est, ne peut être que la mer, et le chant des sirènes, et les ruses, et les larmes sous la pluie, et Cyclope, et la mer encore, la mer à jamais» (318). Puis son discours devient d'un réalisme résolu, avisé, clairvoyant:

> Je savais que je ne retournerais pas au Sénégal […]: ma rupture avec le pays avait été trop profonde, et je sentais bien que ce malentendu ne se dissiperait pas avec le temps. Au contraire, il irait en se renforçant. C'est de ce malentendu que je devais naître comme écrivain […]. Tous mes livres […] concerneraient cette rupture avec mon pays, avec les gens que j'y avais connus, avec mon père, […]. J'écrirais sur ça et personne ne comprendrait, tout le monde là-bas me haïrait pour une raison toute simple: je n'aurais pas seulement trahi par l'écriture; j'aurais redoublé cette trahison en écrivant d'ailleurs. Mais soit, me disais-je, soit: j'écrirai donc comme on trahit son pays, c'est-à-dire comme on se choisit pour terre non le pays natal mais le pays fatal, la patrie à laquelle notre vie profonde nous destine depuis toujours (318-319).

Quelle est cette nouvelle patrie, ce prédestiné «pays fatal»? Dans une vaste figuration (dont ici on ne pourra citer que quelques bribes), en revenant à une écriture poétique fulgurante d'une incomparable beauté, Siga D. décrit cette

> patrie de l'intérieur, celle des souvenirs chaleureux et celle des ténèbres glacées, la patrie des rêves premiers, la patrie des peurs et des hontes […], la patrie des visions cristallisées d'amour et d'innocence […], la patrie de toute la solitude possible et de tout le silence disponible […]. C'est la patrie des livres: les livres lus et aimés, les livres lus et honnis, les livres qu'on rêve d'écrire, les livres insignifiants qu'on a oubliés […], les livres qu'on ne lira jamais mais dont on ne se séparerait non plus pour rien au monde […]. Oui, disais-je, oui: je serai la citoyenne de cette patrie-là (319-320).

On reconnaît certes dans cette page la certitude passionnée d'une vocation, mais lorsque Siga D. assure que cette patrie est la seule *habitable*[4] et, avec une dureté ironique et féroce, «par habitable – ajoute-t-elle – je veux dire: impossible à perdre ou à haïr, impossible à exposer à une nostalgie sentimentale […], impossible à prendre comme prétexte […] en vue d'accrocher la gratifiante bre-

4 En caractères italiques dans le texte.

loque de l'exil à sa poitrine» (319), le lecteur devine la dénégation d'un amour douloureux et ineffaçable pour le pays perdu.

Le retour de Musimbwa

Un amour analogue, également doublé d'une haine implacable, compose le noyau profond et secret de l'âme d'un autre personnage du roman, Musimbwa, un jeune écrivain originaire de la République Démocratique du Congo (ancien Zaïre); déjà reconnu comme un bon auteur par la critique française, appartenant à la même génération de Diégane, il fait partie comme lui du «milieu littéraire de la diaspora africaine de Paris» (26). Ils sont liés d'une solide amitié, motivée surtout, dit Diégane, par «la même foi désespérée qu'on plaçait dans l'entéléchie de la vie qu'incarnait pour nous la littérature» (52); la première partie du roman réserve effectivement un grand espace aux discussions passionnées des deux amis sur la littérature en général, plus spécialement sur la littérature africaine, sur les incertitudes et les craintes au sujet de leurs propres tentatives littéraires. Un soir, quand Diégane lui confie le sentiment de honte qu'il éprouve parfois parce qu'ils passent tout leur temps à parler de littérature comme si «ce fût la chose la plus importante sur terre» (66), Musimbwa lui dit:

> C'est vrai: passer nos soirées à parler de livres, à discuter du milieu littéraire et de sa petite comédie humaine, peut paraître suspect, malsain […], voire triste. Mais si les écrivains ne parlent pas de littérature, je veux dire, s'ils n'en parlent pas de l'intérieur, en praticiens, en hantés […], en amoureux […], qui le fera? C'est ça notre vie: essayer de faire de la littérature, oui, mais aussi en parler, car en parler est aussi la maintenir en vie, et tant qu'elle sera en vie, la nôtre […] ne sera pas tout à fait perdue. Il faut faire comme si la littérature était la chose la plus importante sur terre; il se pourrait parfois […] que ce soit le cas et que certains doivent en attester. Nous sommes ces témoins (66-67).

Cette page capitale, qui constitue en quelque sorte la mise en abîme de la *Weltanschauung* du roman dans son ensemble, atteste en même temps la vocation littéraire sans faille de Musimbwa, une vocation qui paraît le préserver des malaises de l'exil («le constat silencieux – comme les définit Diégane en parlant de son groupe d'amis – que nous étions des Africains un peu perdus et malheureux en Europe, même si nous faisions semblant d'être partout chez nous», 65); pourtant, après avoir lu le roman d'Elimane, après avoir partagé avec Diégane son enthousiasme pour ce «livre magistral» (67), son désir de découvrir qui est vraiment Elimane et s'il a écrit la suite promise à la fin de son chef-d'œuvre, Musimbwa lui avoue qu'il n'est « plus sûr de vouloir savoir qui était cet Elimane, […] [que] le *Labyrinthe* [lui] suffit, même inachevé» (81), puis, quelques soirées plus tard il lui confesse: «Tout ça [tout ce que Diégane pense faire pour découvrir l'histoire d'Elimane] mérite un livre. Tu le sais. J'aurais aimé t'accompagner

dans cette aventure, mais je ne peux pas. J'ai beaucoup réfléchi ces derniers jours. C'est un autre livre que j'ai dans la tête. Je retourne en RDC. J'ignore si je suis prêt, mais je dois y aller» (96).

Nous le savons depuis l'ouverture de cette étude: les exilés n'aiment pas parler entre eux de leur exil; ainsi, Diégane connaît très peu le passé de son ami, sinon que, enfant, il a dû fuir la guerre qui dévastait le Zaïre. Il sait que toutes les énigmes de ses œuvres se relient à son passé, mais il n'a jamais osé en reparler avec lui, depuis qu'il lui dit que tous ses souvenirs heureux avaient été «bel et bien détruits, et avec eux tout un monde » (96) et qu'il n'avait plus «que des souvenirs malheureux du Zaïre» (96). C'est pourquoi – quand Musimbwa lui annonce son retour au pays – Diégane est attristé certes, mais ni lui ni son ami ne peuvent franchir la barrière imposée par la pudeur, se réfugiant derrière le silence mélancolique d'un adieu souriant, celui de «deux jeunes écrivains, devenu amis et sur le point de s'élancer dans l'inconnu» (97). Il y aura encore entre eux un coup de téléphone, que Diégane transcrit dans son journal: «Il me dit qu'il aurait aimé emporter le *Labyrinthe* avec lui, puis il me souhaita bonne chance dans ma quête de T. C. Elimane. Je l'ai remercié, puis supplié de ne pas écrire un énième *livre sur le retour au pays natal*[5]. Il jura d'éviter cet immonde bourbier que l'exil ouvrait aux pieds de tous les écrivains qui croyaient rentrer chez eux. On en a ri, puis ce fut tout» (108).

La "gratifiante breloque de l'exil" ironiquement repoussée par Siga D., est devenue, aux yeux de Musimbwa, un "immonde bourbier" à éviter; elle a choisi la rupture de l'exil radical, lui le retour radical dans le pays où il a tout perdu. Deux choix opposés, mais un seul objectif essentiel: en refusant tout sentimentalisme consolateur, se contraindre à la lucide reconnaissance de la vérité ultime (même aux frais d'une souffrance extrême) consentant une œuvre radicalement honnête, jusqu'à aborder par l'écriture l'immensité de l'inconnu.

En guise de talisman pour son voyage, Diégane envoie par mail la copie du *Labyrinthe* à Musimwa, lequel part, en cédant sa place dans le roman à Siga D. et à l'histoire d'Elimane. Le lecteur le retrouve pourtant, 300 pages plus loin, car il écrit à son ami un courriel – une très longue lettre de 14 pages en réalité – grâce à laquelle il assume le rôle de narrateur (comme l'avait fait Siga D.), en confiant à l'ami qu'il a voulu revivre et ramener à la lumière de sa conscience son passé, abominable et traumatisant, pour présager enfin «le sens de [son] avenir» (423). C'est que, petit enfant de huit ans vivant heureux avec ses parents dans leur village au Zaïre, il a assisté à la débâcle de l'armée régulière, à l'arrivée des miliciens rebelles («les

5 Les caractères italiques du texte semblent renvoyer ironiquement à un titre incessamment repris par un grand nombre d'auteurs, à la suite sans doute du célèbre chef-d'œuvre d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (publié en revue en 1939 puis en volume en 1947).

bergers de la mort», 412)[6]; ses parents ont caché l'enfant dans le puits que le père avait commencé à creuser, d'où il a entendu la "voix de la mort" ordonner à ses hommes l'exécution du père, le viol, la torture et le meurtre infligés à la mère; retrouvé dans le puits par l'homme «petit et chétif» (418) qui est pourtant la personnification de la mort, celui-ci lui demande s'il a entendu les cris de sa mère:

> J'ai fait oui de la tête.
> – Alors je ne te tuerai pas. Tu es presque mort et ton agonie va durer longtemps. Adieu, jeune orphelin. Moi aussi je l'ai été, et je n'avais pas encore ton âge. Ça m'a donné une rage que rien ne peut éteindre. […] Fais pareil. Hais-moi, sois en colère […] deviens un tueur, sème le sang, trouve-moi quand tu seras grand, et fais-moi payer la souffrance atroce que j'ai infligée à ta mère. […] Adieu, fils, adieu (419).

On peut comprendre que – malgré tous ses efforts pour essayer de les effacer de sa mémoire – ces évènements bouleversants n'ont jamais cessé de hanter Musimbwa; «les gens comme moi – écrit-il – ne quittent jamais leur pays. Lui, en tout cas, ne nous quitte jamais. Je ne suis jamais sorti du puits inachevé» (420).

C'est grâce au livre d'Elimane, à la condamnation de celui-ci et à l'effacement que l'Europe lui a fait subir, que Musimbwa a enfin compris ce qu'il devait faire, qu'il lui fallait désormais écrire dès son puits inachevé, dès son village, dès son pays. Comme dans le passé, il pense toujours «que ce n'est pas le lieu d'où l'on écrit qui fait la valeur de l'écrivain, et que ce dernier peut, de partout, être universel s'il a quelque chose à dire» (424), mais, ajoute-t-il, «je pense aussi, désormais, que ce n'est pas partout qu'on découvre ce qu'on a à dire» (424): pour lui, le retour de l'exil a signifié le refus de toute dénégation et s'est avéré comme la seule voie possible de salut.

Primauté du temps sur l'espace

Pendant sa quête passionnée de tout ce qui se rapporte à la vie et à l'œuvre de T. C. Elimane, Diégane Latyr Faye repense aussi à sa propre vie actuelle et passée, à sa vocation d'écrivain, à ses échecs, à ses espoirs, sans esquiver ses sentiments les plus intimes, et s'engageant souvent dans de longues méditations esthétiques, sociales, éthiques. L'une d'elles surgit à la suite de l'un de ses rares coups de fil à ses parents au Sénégal:

> Mes parents me manquaient mais je craignais de les appeler; le temps passait; et autant j'étais triste de ne pas les entendre me raconter ce qui arrivait dans leur vie, autant m'effrayait l'idée

6 Il s'agit sans doute de la soi-disant première guerre du Congo qui en 1996-1997 a mis fin à la dictature de Mobutu, tout en provoquant de terrifiants massacres de la population, la déportation, la fuite et l'exil de millions de personnes.

> qu'ils me le disent, car je savais au fond ce qui arrivait vraiment dans leur vie. C'était ce qui arrivait dans toute vie: ils se rapprochaient de la mort. Je ne les appelais pas et j'en souffrais; je les appelais et j'en souffrais aussi, peut-être même davantage (70).

Diégane n'a connu aucun des drames traumatisants qui ont frappé ses interlocuteurs, tels Siga D. ou Musimbwa. Il a vécu une enfance et une adolescence heureuses, dans une famille sereine qui l'aime, avant de partir en France pour poursuivre ses études. Pourtant le malaise et le chagrin causés par l'éloignement, qui mettent encore plus en relief le vieillissement graduel de ses parents, le poussent à une pénétrante réflexion sur la réalité vraie, sur l'essence de l'exil. De fait, il se rend compte qu'il vit dans l'illusion rassurante que son retour définitif en famille se réaliserait sous peu; et il ajoute ensuite:

> Mirage que ce jour dans le désert de l'exil. Ainsi chaque appel reporté, sous l'illusion de retrouvailles prochaines […], marquait en réalité un éloignement plus grand. J'ai atteint le stade terminal de l'immigration: je ne crois plus simplement à la possibilité de retour: […] j'affecte de croire que je rentrerai bientôt chez moi, que tout sera inchangé et que je pourrai *rattraper*. Le retour qu'on rêve est un roman parfait – un mauvais roman donc (69).

L'exil, "breloque" dont on se glorifie pour Siga D., "bourbier immonde" aux yeux de Musimbwa, est pour Diégane un "désert " et le retour un "mirage". Certes l'exilé Diégane a essayé de se réfugier dans la dénégation de l'impossible retour, mais il s'avère capable de démonter le processus défensif de la dénégation, ce qui lui consent d'ouvrir l'analyse lucide, rigoureuse, impitoyable de la vérité ultime de l'exil:

> Quelque chose se meurt. Le monde que j'ai quitté a disparu dès que je lui ai tourné le dos. J'ai cru, l'habitant et y ayant enterré, comme un trésor, mon enfance, qu'il était devenu indestructible […]. Rien n'était plus chimérique: le monde jadis aimé n'a pas signé de pacte de fidélité. Sitôt m'en étais-je absenté qu'il s'éloignait déjà dans le tunnel du temps. […] L'exilé est obsédé par la séparation géographique, l'éloignement dans l'espace. C'est pourtant le temps qui fonde l'essentiel de sa solitude; et il accuse le kilomètres alors que ce sont les jours qui le tuent (69).

Cette réflexion constitue une page déterminante sur l'essence authentique de l'exil: en attestant la primauté du temps sur l'espace, elle dévoile que cette épreuve ne constitue qu'une expérience extrême de la condition humaine universelle: la disparition de tout dans "le tunnel du temps".

Vers une possible conciliation

Cette prise de conscience, amère mais clairvoyante, permet à Diégane de poursuivre sa quête d'Elimane et de soi-même dans la juste perspective pour inter-

préter le passé et envisager le futur. Ainsi, arrivé au village d'Elimane (une année après sa mort), où il reconstruit le dernier pan de la vie de celui-ci, il peut essayer d'expliquer les raisons de sa longue errance: pour écrire son chef-d'œuvre, Elimane a cru devoir «tuer le passé» (451). Cependant, Diégane a désormais compris et accepté la priorité du temps sur l'espace; aussi est-il à même d'offrir au lecteur le sens extrême de la vie de l'écrivain et de la vie de tous les hommes:

> Les âmes qui prétendent le fuir courent en réalité derrière le passé et finissent un jour ou l'autre par le rattraper dans leur futur. Le passé a du temps; il attend toujours avec patience au carrefour de l'avenir; et c'est là qu'il ouvre à l'homme qui pensait s'en être évadé sa vraie prison à cinq cellules: l'immortalité des disparus, la permanence de l'oublié, le destin d'être coupable, la compagnie de la solitude, la malédiction salutaire de l'amour. [Elimane] l'a compris après toutes ces années de fuite […]. Il est donc revenu ici (451).

Dans les cinq cellules que le passé prépare au futur de chaque homme, le lecteur reconnaît d'une part l'axiologie profonde qui (comme le suggère le titre) règle "la plus secrète mémoire des hommes", et d'autre part l'isotopie qui modèle souvent l'écriture du roman. En effet, en parcourant le thème de l'exil, on relève constamment la présence obsessionnelle de termes reliés qui semblent se contredire: absence / présence, haine / amour, rupture / retour, temps / espace, jusqu'à la "compagnie de la solitude" et à "la malédiction salutaire" de cette page. C'est l'oxymore, et donc la sémantique de la conciliation qui s'impose comme l'isotopie dominante dans cette œuvre qui guide enfin le lecteur, à travers cette figure rhétorique, à la conciliation du passé et du futur, ce qui garantit l'accomplissement de la vie humaine.

Œuvres citées

Césaire A. (1938, 2014): *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: P.U.F.

Courtin Ch. (2021): L'imaginaire étoilé de Mohamed Mbougar Sarr. *Mediapart*. Tiré de https://blogs.mediapart.fr/christophe-courtin/blog/121121/l-imaginaire-etoile-de-mohamed-mbougar-sarr (Consulté le 12/10/2021).

Michel N. (2021, 4 novembre): Prix Goncourt 2021: Mohamed Mbougar Sarr, la littérature et la vie. *Jeune Afrique*. Tiré de www.jwunwafrique.com/1233697/culture/prix-goncourt-2021 (Consulté le 23/02/2023).

Nissim L. (2023): Personne ne peut éclairer tout ce tableau (Les pistes infinies de *La plus secrète mémoire des hommes*). *Ponti/Ponts*, 23, pp. 17-45.

Sarr M.M. (2021): *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris / Dakar: Philippe Rey / Jimsaan.

Reçu: 29/02/2024 – Accepté: 06/06/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano104

LES EXILS D'ÉMILE OLLIVIER

Petr Kyloušek*

La littérature migrante représente une étape importante dans la dynamique de la littérature québécoise tant sur le plan scriptural que théorique. L'article résume, dans un premier temps, les éléments axiologiques structurants du champ littéraire québécois qui, dès les années 1960, préparent le terrain à l'entrée et à l'intégration des auteurs migrants dans le canon québécois. Il s'agit notamment de la territorialisation identitaire et culturelle, ressentie comme inachevée aussi bien par les auteurs québécois (Jacques Ferron) que par la critique (Laurent Mailhot), et que Pierre Nepveu rapproche des auteurs migrants en soulignant les similitudes. La composante complémentaire du processus revient aux Italo-Québécois et aux Haïtiens qui thématisent et théorisent, au cours des années 1990, la situation exilique en transformant la perception de l'altérité culturelle et ethnique en problématique existentielle, éthique et scripturale traduite par les concepts de nomadisme et enracinerrance. À la différence de ses compagnons d'exil – Robert Berrouët-Oriol, Jean Claude Charles, Joël Des Rosiers – Émile Ollivier traite la condition exilique sur deux plans complémentaires. Le premier envisage la relation nomade-sédentaire sous l'aspect historique en constatant le renversement axiologique au profit du nomadisme comme condition humaine dominante du monde postmoderne. Le second en déduit des conséquences philosophiques associées à l'écriture. Le propos est illustré par trois ouvrages – la réflexion théorique *Repérages* (2001) et les deux romans de la dernière période *Passages* (1994) et *La Brûlerie* (2004). L'analyse permet de dégager le lien entre la thématique exilique et les conséquences qu'Émile Ollivier en tire à la fois pour la structuration de la spatialité, la narration et le statut de l'écriture comme manifestation de la dynamique du vide. Exemple du processus intégrateur, la poétique d'Émile Ollivier anticipe certaines tendances de la littérature québécoise après 2000.

Mots-clés: diaspora haïtienne, Émile Ollivier, nomadisme, enracinerrance

Émile Ollivier's Exiles
Migrant literature represents an important stage in the dynamics of Quebec literature, both scripturally and theoretically. The article first summarizes the structuring axiological elements of the Quebec literary field that, from the 1960s onwards, paved the way for the entry and integration of migrant authors into the Quebec canon. These include identity and cultural territorialization, felt to be incomplete by both Quebec authors (Jacques Ferron) and critics (Laurent Mailhot), and which Pierre Nepveu likens to migrant authors, emphasizing the similarities. The complimentary component of the process belongs to the Italo-Québécois and Haitians who, in the 1990s, thematized and theorized the exilic situation, transforming the perception of cultural and ethnic otherness into an existential, ethical and scriptural problematic translated by the concepts of nomadism and enracinerrance. Unlike his fellow exiles – Robert Berrouët-Oriol, Jean Claude

* Masarykova Univerzita, Brno.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

Charles, Joël Des Rosiers – Émile Ollivier treats the exilic condition on two complementary levels. The first considers the nomadic-sedentary relationship from a historical perspective, noting the axiological overturn in favor of nomadism as the dominant human status in the postmodern world. The second deduces the philosophical consequences associated with writing. The discussion is illustrated by three works – the theoretical reflection *Repérages* (2001) and the two novels from the latest period *Passages* (1994) and *La Brûlerie* (2004). The analysis reveals the link between the exilic theme and the consequences Émile Ollivier draws from it for the structuring of spatiality, narration and the status of writing as a manifestation of the dynamics of the void. As an example of an integrating process, Émile Ollivier's poetics anticipates certain post-2000 trends in Quebec literature.

Keywords: Haitian Diaspora, Émile Ollivier, Nomadism, Enracinerrance

Introduction

La diaspora haïtienne a trouvé, au Québec, un terrain propice pour déployer ses activités qui ont fini par influencer, en s'y intégrant, la littérature québécoise tant sur le versant scriptural que théorique, notamment en ce qui concerne la dimension existentielle, au sens philosophique, de la situation exilique. Pour illustrer notre propos, nous avons choisi trois ouvrages d'Émile Ollivier (1940-2002) – sa réflexion théorique *Repérages* (2001) et les deux romans de la dernière période *Passages* (1994) et *La Brûlerie* (2004). Les trois textes s'éclairent mutuellement et se complètent. Ils permettent aussi de saisir certaines spécificités de la diaspora haïtienne dans le contexte québécois. Nous tenterons de préciser notre propos en deux points: 1° la contextualisation de l'apport haïtien dans les discussions concernant la littérature migrante et la part de la réflexion d'Émile Ollivier; 2° l'analyse des deux romans qui reflètent, sous forme fictionnelle, les deux étapes de la migration haïtienne tout en en élucidant les aboutissements phénoménologiques et, partant, narratologiques.

Littérature migrante dans le contexte québécois

Le *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999* (2003) de Daniel Chartier comporte 628 entrées dont la majeure partie pour la seconde moitié du XX^{e} siècle. Le tournant de l'ouverture culturelle et littéraire à l'altérité migrante se situe dans les années 1960. En effet, la politique de la Révolution culturelle a achevé les processus de dépériphérisation du Québec par rapport à la centralité parisienne (Kyloušek 2024: 57-116) et a assuré l'indépendance du marché éditorial québécois qui commence à attirer de nombreux auteurs à vocation francophone, tels le Brésilien Sergio Kokis, la Chinoise Ying Chen, les Libanais Wajdi Mouawad et Abla Farhoud ou bien, justement, les Haïtiens

Émile Ollivier, Gérard Étienne ou Dany Laferrière. La progression de l'altérité migrante a été catégorisée en étapes uniculturelle (1939-1959), pluriculturelle (1960-1975), interculturelle (1976-1985) et transculturelle (1985) par Clément Moisan et Renate Hildebrand dans *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* (2001). Mais c'est sans doute Pierre Nepveu qui a le mieux éclairci les prédispositions socio-culturelles et poétiques de l'ouverture québécoise. Dans son essai "Écritures migrantes" qui fait partie de *L'Écologie du réel* (1999), il souligne qu'au moins depuis les années 1960, il existe des affinités entre les écrivains québécois et les écrivains migrants dans la perception de l'espace, de la territorialisation et de la déterritorialisation. Nepveu rappelle que chez Hubert Aquin, Jacques Godbout, Réjean Ducharme et Jacques Ferron, «l'espace québécois se découvre à la fois excentré et excentrique, mais aussi comme implosif et inclusif » (201). Dans cette optique, rappelons la thématisation du «pays incertain» chez Jacques Ferron, significative de la noésis identitaire, proche de celle des auteurs migrants (Kyloušek 2005: 249-258). Ferron travaille le concept dans les *Contes du pays incertain* (1962), on le retrouve dans plusieurs romans, tels que *Le Salut de l'Irlande* (1970) et *Le Saint-Élias* (1972) aussi bien que dans les pièces de théâtre comme *Les Grand Soleils* (1958). Le sentiment d'une territorialisation fragile y est lié à la dynamique de la créativité comme inachèvement et ouverture, espoir et menace de non-existence: «Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays, surtout un pays double et dissemblable comme le mien, dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou fera revivre.» (Ferron 1970: 156). Le propos du personnage-narrateur de *L'Amélanchier* renvoie à la précarité identitaire qui engendre la nécessité de la création.

La propension de la littérature québécoise à l'ouverture semble s'inscrire dans le sentiment d'incomplétude et d'inachèvement relevé par Laurent Mailhot pour qui le Québec est « un pays à venir, comme l'écriture, mais ailleurs. Le Québec n'est pas donné, il n'est pas là. Il n'est pas une donnée objective de l'Histoire, mais un objectif à viser, à déplacer » (Mailhot 147). Ce sont précisément l'incertitude de l'ancrage identitaire et l'instabilité d'une territorialisation sans territoire qui semblent offrir un terrain propice à l'entrée de la littérature migrante dans le champ littéraire québécois.

Revenons à Pierre Nepveu pour souligner un fait marquant de son argumentation. En analysant la proximité de la sensibilité québécoise qui remonte aux années 1960 et l'expérience migrante ultérieure qui commence à se conceptualiser dès les années 1980, Nepveu relève la face complémentaire du processus de rapprochement, à savoir le regard que les auteurs et critiques migrants portent sur la culture d'accueil où ils identifient les points communs facilitant

la reconnaissance mutuelle de l'altérité. C'est à ce propos que Nepveu cite l'immigré Fulvio Caccia et la revue *Vice versa*: «L'inachèvement de la francité garde ouverte la blessure originelle qui permet de reconnaître l'autre, d'être l'autre […] et rend possible ce devenir autre présent dans toute culture» (Nepveu 1999: 202).

L'intégration des auteurs migrants a traversé une période de conflits, notamment au cours des années 1990. Le remise en cause du canon québécois (Ferraro) s'est heurtée à la résistance de la littérature québécoise, ne serait-ce que par la distinction temporaire entre les auteurs québécois et néo-québécois. L'acuité de la crise s'est révélée sous forme d'accusations injustes lancées contre l'essai de Monique LaRue *L'Arpenteur et le navigateur* (1996). Toujours est-il que la réalité éditoriale et le succès des auteurs migrants ont progressivement effacé jusqu'à la distinction entre québécois et néo-québécois.

Ce qui mérite toutefois d'être souligné est la collaboration des Italo-Québécois et des immigrés haïtiens qui s'est affirmée, d'abord, à la marge du courant hégémonique de la critique littéraire québécoise, mais qui a fini par transformer le concept d'écriture migrante en l'intégrant au centre des débats littéraires et culturels du Québec (Nareau 165-184; Davaille 109-122). Mentionnons les revues *Dérives* (1975-1987; Jean Jonassaint), *Quaderni culturali* (1980-1982; Lamberto Tassinari) et la revue trilingue *Vice Versa* (1983-1996; Lamberto Tassinari, Fulvio Caccia). L'article "Effet d'exil" du Haïtien Robert Berrouët-Oriol publié dans *Vice Versa* (Berrouët-Oriol 20-21) initie la phase de la transformation de l'altérité culturelle et ethnique en problématique existentielle, éthique et scripturale. C'est la voie que prendra aussi la réflexion d'Émile Ollivier (2001) ou de Jean-Claude Charles qui forge le concept d'enracinerrance. C'est à la fois le refus de la littérature de l'exil et de la diaspora, du statut d'écrivain « cosmopolite », « transnational » ou « citoyen du monde » et l'affirmation simultanée de la racine et de l'errance, un témoignage individuel de la mémoire des origines et des réalités nouvelles de la migration : un enracinement dans l'errance (Charles 37-41).

Redéfinition de l'exil, dichotomie nomade-sédentaire

La contribution d'Émile Ollivier, dans *Repérages*, consiste à bouleverser l'axiologie de la dichotomie nomade-sédentaire, inscrite comme opposition entre le coureur de bois et le colon dans la tradition culturelle et sociale québécoise. En cela Ollivier seconde le questionnement axiologiques de Monique LaRue dans *L'Arpenteur et le navigateur* tout en en inversant la hiérarchie en faveur d'une nouvelle conception valorisante du nomadisme:

> Les notions d'exil et d'errance comme celles de patrie ou d'État n'ont de sens que pour les sociétés sédentaires. Majoritaires, elles sont parvenues à imposer aux sociétés nomades des lois et des frontières visant à les cerner et à les immobiliser; ce faisant, elles ont fini par doter d'une épaisseur historique des notions qui n'avaient à l'origine rien de naturel (2001: 32).

Selon Ollivier, la vision négative du nomadisme et du déracinement n'a plus sa place dans un monde globalisé dans lequel les individus et les populations se déplacent constamment à travers la planète. Il constate que le déracinement, loin d'être une déficience, signifie aussi la liberté d'un nouveau destin humain marqué par la "transnationalisation": les identités individuelles ne sont pas figées, mais mouvantes, car les individus sont des "mutants" dans une "société fragmentée" où il faut apprendre à «vivre dans des zones franches des marges» (Ollivier 2001: 37-39). Dans une telle configuration axiologique, toutes les frontières – ethniques, culturelles, linguistiques – perdent leur justification et leur sens, même dans les situations où le mélange et l'hybridation sont reconnus. En cela, Ollivier rejoint l'enracinerrance de Jean-Claude Charles (Charles 37-41) et de rapproche des vues de Joël Des Rosiers qui, dans *Théories caraïbes* (1996), aborde la réévaluation du déracinement et du chevauchement existentiel qui en résulte. Des Rosiers théorise le concept du destin humain post-exilique qui se manifeste dans le statut et l'œuvre des écrivains. En effet, c'est précisément la création qui permet de combler le sentiment du vide intérieur en trouvant l'Autre. Par ailleurs, Joël Des Rosiers écarte définitivement l'acception essentialiste de l'identité ainsi que la notion de littérature nationale:

> Sans doute sommes-nous parvenus à la fin des coïncidences entre langage, culture et identité. Pour nous, toute langue est teintée d'étrangeté; et notre art poétique cherche à se distancier de toute velléité d'enracinement. Pour nous, le déracinement est une valeur positive; porteuse de modernité, parce qu'il autorise l'hybridation, l'hétérogénéité, l'ouverture à l'Autre en soi (172).

Comme Des Rosiers, Ollivier théorise le nomadisme et le déracinement, mais sa phénoménologie explore davantage les aspects philosophiques de l'expérience humaine. Il cerne et thématise le vide existentiel, corrélatif de l'enracinerrance, comme une des conditions mêmes de la parole et de la création en devenir.

Les exils

Les deux romans, *Passages* et *La Brûlerie* dont le second est paru à titre posthume, sont concomitants de l'évolution intellectuelle de l'auteur. Leur poétique développe certains concepts des *Repérages* tout en les questionnant à travers les expériences existentielles des personnages tant sur le plan ontologique que noétique.

Les deux romans forment une sorte de diptyque de l'émigration haïtienne y compris la référence événementielle de la fiction. Nous pensons surtout à la dynamique historique analysée par Sean Mills dans *Une place au soleil, Haïti, Les Haïtiens et le Québec* (2016). Mills distingue deux étapes. La première est celle des années 1960 et de la Révolution tranquille, caractérisée par l'accueil favorable des intellectuels haïtiens fuyant la dictature duvaliériste: l'ouverture du marché du travail est alors stimulée par la politique de francisation qui nécessite l'*intelligentsia* haïtienne qualifiée pour les postes vacants dans les services publics, et cela dans un climat de gauche, sur la longueur d'onde de la décolonisation. Au contraire, la crise économique des années 1980 et l'afflux des masses paupérisées en quête du travail et des conditions de vie décentes fait surgir des tensions sociales auxquelles la migration intellectuelle précédente, déjà installée, se doit de réagir.

La différence entre les immigrés intégrés qui militent depuis des décennies contre le régime dictatorial en Haïti, et les marginalisés qui fuient leur île pour survivre est thématisée dans *Passages*. Le narrateur Régis combine deux filons narratifs. Le premier est celui de Brigitte Kadmon Hossange et des paysans paupérisés de Port-à-l'Écu qui entreprennent la traversée de la mer sur *La Caminante*, bateau qu'ils ont construit et qui fait naufrage au large de Miami. En contrepoint est relatée l'histoire des personnages entourant Normand, un intellectuel militant, qui quitte Montréal pour Miami, afin de se rapprocher de Haïti au moment de la chute du régime duvaliériste. D'un côté la collectivité paysanne, un récit proche de l'oraliture, imprégné de croyances ancestrales, de divinités vaudou, de rites ; de l'autre côté, des individualités solitaires, chacune essayant de briser l'isolement, trouver un ancrage pour donner sens à l'existence. L'alternance des chapitres converge vers la rencontre de Normand et de Brigitte au camp de réfugiés de Miami. C'est là que le journaliste militant recueille le témoignage de Brigitte et obtient son relâchement avant de succomber à la crise cardiaque. La mort de Normand est relatée par Amparo, son amante, qui vient rendre visite à Leyda, sa femme, à Montréal. Mais c'est Régis, compagnon d'exil de Normand qui donne corps à l'ensemble des témoignages. Le positionnement distancé du personnage-narrateur sera repris dans *La Brûlerie*. C'est à la fois une distance "personnelle", mais aussi narrative, permettant une décantation émotive, éthique et esthétique, et centrant l'attention sur la réflexion. Pour l'illustrer, prenons l'exilée de longue date qu'est Amparo: «Amparo revenait de Cuba. Elle n'en revenait pas vraiment. Elle revenait de Cuba sans en revenir. En cela, elle ressemblait à ceux qui, ayant trouvé Jérusalem, continuent à la chercher ailleurs, éternellement, jusqu'au bout du monde, à l'infini, voire au-delà» (83).

L'enracinerrance et le nomadisme ne sont pas seulement le fait de la conscience, mais influent sur la communication qu'une langue figée ne saurait assumer:

> Une langue commune n'est pas absolument pas indispensable à la prise des langues et l'emmêlement de deux vies. [...] Ils avaient fini [Amparo et Janush, un exilé polonais à Paris] par créer une langue médiane mâtinée de gestes et surtout de silences... Le silence fondait leur relation. Leurs échanges se situaient en deçà ou par-delà les langues, dans l'affrontement désespéré de deux impuissantes paroles en quête de vérités (92).

Ainsi, à travers le silence-langage, l'ontologie débouche sur la noétique et celle-ci sur l'identité. Le discours clownesque de Youyou, ami de Normand, relève, de par son humour et son inconsistante légèreté, du désespoir, d'autant plus qu'il s'agit de la scénographie amoureuse visant à briser l'isolement:

> Le lundi, on était nés au bord du fleuve Congo [...]; le mardi nous étions Malgaches; le mercredi, Peulhs de pure race [...]; le jeudi, Éthiopiens; le vendredi, Zimbabwéens; le samedi, Soudanais de Kartoum; et pour vous, madame, aujourd'hui, je descends d'une mère martiniquaise, fille illégitime d'un fakir oriental. Elle fut amenée de Fort-de-France à Port-au-Prince par un ravisseur corse pourvu d'un nom italien, qui fuyait la conscription durant la dernière guerre mondiale. [...] J'ai le privilège et la disgrâce, madame, d'occuper une place de choix dans le répertoire antillais du métissage et de la bâtardise (111).

Le mouvement et le changement de ceux qui «ne prennent pas racine» et qui sont «le pollen» (62) génèrent le sentiment d'une instantanéité insaisissable et la dissociation identitaire *Gleichheit-Selbstheit* / identité-ipséité proche de Martin Heidegger (§ 26, § 64) et de Paul Ricœur (12-13). Témoin la réflexion de Normand: «deux impossibilités: la chimérique résurgence du passé, puisqu'on ne peut repasser par sa vie, et l'oubli de ses racines qui souvent conduit à la folie. [...] Comment congédier le nostalgique et l'illusoire? Longtemps il s'est esquinté à faire des compromis entre le je et le moi» (82). C'est le narrateur Régis qui développe cette expérience existentielle en se référant à Kierkegaard qui «lançait à la fin de *Crainte et tremblement*: "Il faut aller au-delà!" Au-delà de quoi? Est-ce au-delà des apparences, au-delà de ce qui semble être la vie, la vérité de l'être?» Et en enchaînant sur "on ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve" d'Héraclite, Régis conclut par la réponse de son élève: « Maître, on ne le peut même pas une fois » (36).

Notre présentation réductrice de *Passages* a certes occulté la saveur de la narration et la profondeur des destinées. Réparons le défaut en indiquant du moins un autre aspect saillant: la finesse de la configuration des personnages. Celle-ci oppose le principe féminin, résistant et préservateur de la vie, au principe masculin, qui ne survit pas à l'écroulement du rêve qui le construit. Les dominantes des deux filons narratifs – Amédée Hossange et Normand – meurent, alors que Leyda, Amparo, Brigitte Kadmon reconstruisent leurs vies.

La mort et la résurgence de la vie est un des filons thématiques de *La Brûlerie*. Le narrateur-personnage s'appelle Jonas Lazard, nom emblématique

tant par son prénom que par la résonance du "hasard" dans son patronyme. La configuration des personnages et l'intrigue est simple. Un groupe d'émigrés haïtiens, installés depuis les années 1960 à Montréal, se réunissent dans les cafés de la rue Côte-des-Neiges: poète Dave Folentrain, architecte Pélissier, biologiste Barzac. Au bout de trois décennies de militantisme contre le régime dictatorial, ces intellectuels n'ont plus pour arme que leur "Ministère de la Parole" et qui est mis à l'épreuve – ironie dérisoire – au moment où Cynthia, fille de leur compagnon de combat Virgile, qui s'est suicidé, veut savoir qui a été son père. En effet, qui a été Virgile? Qui sont-ils, eux? *La Brûlerie* est une introspection et une quête de soi plutôt qu'un bilan.

Le champ sémantique récurremment évoqué est celui du vide et de la vacuité. En fait, c'est autour de l'ami disparu que le récit de la quête de soi des personnages se construit. La béance existentielle est, avant tout, un aiguillon fait de tensions entre l'absence et la présence, entre la fixité et le mouvement: bref c'est une "enracinerrance" ontologique, noétique et éthique qui cherche un positionnement intermédiaire. La symbolique contenue dans le nom de Jonas Lazard se double de l'assise même du point de référence de la localisation: La Brûlerie, café et torréfaction, où le groupe se réunit sous le signe du salut créole "nap boulé" (on brûle, pour dire ça va), se trouve entre le lieu de la mort (proximité du cimetière) et la vitalité de la jeunesse (Université de Montréal). Le feu et le néant sont aussi thématisés par le projet de Dave Folentrain qui, à partir de flâneries fragmentaires, conçoit un grand roman sur le "vide", mais qu'il finit par brûler (Ollivier 2004: 41). La disparition de l'écriture semble, de plus, constituer une projection du sentiment même de l'auteur Ollivier concernant l'impossibilité de la rédaction du roman qu'il était en train d'écrire et qui est paru à titre posthume seulement.

Le ton est lancé dès l'incipit:

> Je ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges. […] Je connais tous les charmes et tous les pièges de ce quartier. Pendant que je ne cesse de mourir et de renaître dans Côte-des-Neiges, que n'ai-je point vu? Maints vols d'outardes et leurs vagues ondulées quand elles reviennent de leur campement d'été. Les brouillards et le brumes enveloppant le Mont Royal tandis que la neige avance à pas feutrés. Chemin de la Côte-des-Neiges, j'ai vu passer une foule de papillons multicolores, le monde réel: plaisirs, bonheurs, espérances et chaque pouce d'asphalte, un parterre de fleurs. J'ai vu des quantités de Bédouins caracolant sur leur chamelle de transhumance, narines au vent. D'où viennent ces pèlerins fluides et froids qui s'arrêtent aux terrasses des cafés pour discuter, se disputer, douter et continuer leur chemin, traversés et portés par tous les souffles de la Terre, de l'Eau, du Feu et du Vide ? J'ai vu ces peuples des espaces intermédiaires (9-10).

La spatialité intermédiaire se rapporte, certes, à la représentation de l'espace montréalais en perpétuel mouvement et transformation: traversées de la ville en

autobus (61), errances à travers le Mont-Royal (62-65), le café même, La Brûlerie, qui est à la fois Montréal et presque Haïti (69-70). Mais il faut la comprendre aussi comme une métaphore existentielle: «Moi, Jonas Lazard, assis à la terrasse d'un café, je me sens ailleurs. Dans cet espace intermédiaire, je suis bousculé de hasards» (225). Et cela d'autant plus que le positionnement éthique de l'exilé, envisagé comme l'acquis d'une liberté, implique une ontologie en perpétuel changement: « Est-ce s'exiler ou se vouloir vraiment libre, entièrement maître de son existence, en une nouvelle naissance qu'on aurait eu la force de décider? Nous plongions dans une modernité sans repère ni attache, un univers, à toutes fins utiles, inconsistant » (72).

L'"enracinerrance" du non-ici et du non-ailleurs touche jusqu'à la mémoire et la connaissance: «Cette histoire est la figure de l'oubli, notre dernière demeure; son écriture est motivée par le désir de fixer les limites, d'épingler les signes du temps sur les traces de l'oubli. Les jeux de miroirs, de redoublement ou de diffraction dessinent les frontières qui séparent l'oubli de la vérité, qui sépare Léthé d'Aletheia» (36-37).

L'écriture devient ainsi l'expression de «la parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux, celle de nulle part, celle d'ailleurs ou d'à côté» (55). *La Brûlerie* est aussi une tentative de salut, car il «faut dire les mots tant qu'il y en a [et] les dire jusqu'à ce qu'ils nous disent» (228). La référence à Beckett (1967: 213) n'est cependant pas une reprise de Beckett. Pour Ollivier il s'agit de la restitution de la positivité existentielle questionnée.

En guise de conclusion

Passages et *La Brûlerie* répercutent, sous forme fictionnelle, les deux étapes de la migration haïtienne au Québec entre 1960 et 1990. Mais leur intérêt majeur est dans la fusion du scriptural et du philosophique. Tout en se complétant, les deux romans sont sous-tendus par une conceptualité commune – nomadisme, errance, enracinerrance, fluidité ontologique ou identitaire, importance de l'aspect noétique. Si *Passages*, plus "romanesque", épique, insiste sur le récit, *La Brûlerie* penche vers la réflexion et la méditation sur les expériences existentielles protéiformes de la condition humaine. L'approche phénoménologique, notamment dans *La Brûlerie*, débouche sur une écriture polyphonique qui thématise des narrateurs-personnages incertains, en devenir, une spatialité mouvante et une parole destinée à combler le vide pour recréer la réalité. Cette écriture prolonge la réflexion théorique de *Repérages* en narrativisant le renversement axiologique de la dichotomie nomade/sédentaire au profit du nomadisme comme élément valorisant de la condition des "mutants" postmodernes.

Les deux romans illustrent un des aboutissements de l'écriture migrante qui a vu le fond ethnique du témoignage migrant s'estomper au profit de l'universel et la conception essentialiste de l'identité céder à l'exploration phénoménologique de la dimension existentielle. Cette évolution a été fortement influencée par les auteurs et critiques Italo-Québécois (Lamberto Tassinari, Fulvio Caccia) et Haïtiens (Jean Jonassaint, Robert Berrouët-Oriol, Jean-Claude Charles, Joël Des Rosiers, Émile Ollivier). La spécificité des critiques haïtiens a notamment consisté à refonder les notions d'exil, de racine et d'errance et de les lier à la fois à l'expérience identitaire individuelle et à l'écriture.

La convergence est toutefois générale et comprend aussi le versant "archéo-québécois", autrement dit les tendances transformationnelles du canon québécois, présentes dès les années 1960, comme l'indique Pierre Nepveu. En effet, la première décennie du nouveau millénaire voit l'émergence de nouvelles approches narratives et de nouveaux thèmes, proches de l'expérience migrante: spatialité décentrée et mouvante, fluidité, nomadisme, fragmentation, vide, isolement, décomposition de la famille et de la communauté. On peut suivre ce filon à travers l'œuvre de Nicolas Dickner (*Nikolski*, 2005; *Tarmac*, 2009; *Six degrés de liberté*, 2015), Larry Tremblay (*Le Christ obèse* 2012; *L'Orangeraie*, 2013) ou, tout récemment, dans les romans post-anthropocènes de Christiane Vadnais (*Faunes*, 2018) ou Julie D. Kurtness (*Aquariums*, 2019).

Œuvres citées

Beckett, S. (1967): *Têtes-mortes*. Paris: Éditions de Minuit.
Berrouët-Oriol, R. (1986-1987): L'Effet d'exil. *Vice Versa,* 17, pp. 20-21.
Caccia, F. (1986): L'Altra riva. *Vice Versa*, 16, pp. 44-45.
Charles, J.-Cl. (2001). L'Enracinerrance. *Boutures,* 1, 4, pp. 37-41.
Chartier, D. (2003): *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (1800-1999)*. Québec: Nota bene.
Davaille, F. (2007): L'interculturalisme en revue. L'expérience de *Vice Versa*. *Voix et Images*, 23, 2, 95, pp. 109-122.
Des Rosiers, J. (1996): *Théories caraïbes: poétique du déracinement*. Montréal: Triptyque.
Ferraro, A. (2014): *Écriture migrante et translinguisme au Québec*. Venezia: La Toletta.
Ferron, J. (1970): *L'Amélanchier*. Montréal: Éditions du Jour.
Heidegger, M. (1967): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Kyloušek, P. (2005): Le *pays incertain* de Jacques Ferron. In M. Paliszkiewicz, A. Reczyńska, A. Śpiewak: *Place and Memory in Canada: Global Perspectives / Lieu et mémoire*: *perspectives globales* (pp. 249-258). Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
Kyloušek, P. (2024): *Centers and peripheries in Romance Language Literatures in the Americas and Africa*. Leiden/Boston: 2024.
LaRue, M. (1996): *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal: Centre d'Études québécoises / Fidès.
Mailhot, L. (1980): Le roman québécois et ses langages. *Stanford French Review*, 4, 1-2, pp. 147-170.

Mills, S. (2016): *Une place au soleil, Haïti, Les Haïtiens et le Québec.* H. Paré (Trad.). Montréal: Mémoire d'encrier.

Moisan, Clément & Hildebrand, R. (2001). *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: Nota bene.

Nareau, M. (2011): La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec. *Globe*, 14, 2, pp. 165-184.

Nepveu, P. (1999): Écritures migrantes. In P. Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine* (pp. 197-210). Boréal: Montréal.

Ollivier, É. (1991): *Passages*. Montréal: L'Hexagone.

Ollivier, É. (2001): *Repérages*. Ottawa: Leméac.

Ollivier, É. (2004): *La Brûlerie*. Montréal: Boréal.

Ricœur, P. (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Reçu: 15/05/2024 – Accepté: 09/07/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano105

RYOKO SEKIGUCHI: L'EXIL ENTRE SIMULTANÉITÉ ET SURIMPRESSION

Valeria Marino*

Lors d'un entretien, Ryoko Sekiguchi a remarqué à propos de son expérience de l'exil: «les personnes exilées vivent toujours deux saisons simultanément» (2021). Ce qui fait, par exemple qu'en hiver elle puisse vivre avec le ciel de Tokyo, de Beyrouth ou de Grenade, tout en étant à Paris. Cette ubiquité imaginative de la présence se pose non seulement au centre de sa condition d'étrangère en France, mais aussi au cœur de son œuvre poétique, impliquant des espace-temps caractérisés par un principe de simultanéité et par la tentative constante de superposer plusieurs textes ou plusieurs voix sur une même surface sensible. Dans le cadre de cette étude, nous analysons le rôle joué par la simultanéité et la surimpression en tant qu'outils poétiques et heuristiques dans l'œuvre de la poétesse. Parmi les ouvrages composant son vaste *corpus*, nous avons choisi de nous concentrer notamment sur *Héliotropes*. Ce livre nous semble particulièrement significatif, puisqu'il fonde la simultanéité de tous ses éléments constitutifs sur la superposition entre monde poétique et monde des plantes. Après avoir brièvement présenté le texte, nous explorons la superposition entre formes textuelles et formes végétales afin de dégager les principes de spatialisation qui permettent à Sekiguchi de neutraliser le temps: nous nous penchons d'abord sur l'isomorphie entre bloc métrique et bloc botanique, car la mesure choisi par l'auteure repose sur un principe de cristallisation qui ne laisse aucune place à la prolifération aléatoire et rappelle, d'un côté, les principes géométriques gouvernant la formation des structures régulières et symétriques des plantes, de l'autre, la volonté d'ordre qui permet d'aménager la nature en jardin. Ensuite, nous examinons l'analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales Nous souhaitons ainsi reconstruire les mouvements et les espace-temps de cette écriture de l'exil qui se configure comme l'écoute simultanée des sonorités multiples.

Mots-clés : simultanéité, superposition, Ryoko Sekiguchi, poésie, exil

Ryoko Sekiguchi: Exile Between Simultaneity and Superimposition
In an interview, Ryoko Sekiguchi said of her exile experience: "People in exile always experience two seasons simultaneously" (2021). This means, for example, that in winter she can live with the skies of Tokyo, Beirut or Grenada while still being in Paris. This imaginative ubiquity of presence is not only at the heart of her condition as a foreigner in France, but also of her poetic work, which involves a space-time characterised by a principle of simultaneity and by the constant attempt to superimpose several texts or several voices on the same sensitive surface. This study analyses the role of simultaneity and superimposition as poetic and heuristic tools in the poet's work. Among the works that make up her vast corpus, we have chosen to focus particularly on

* Università di Torino.

Héliotropes. This book seems to us to be particularly important because it bases the simultaneity of all its elements on the superimposition of the poetic world and the world of plants. After a brief introduction to the text, we will explore the overlap between textual and botanical forms in order to identify the principles of spatialisation that allow Sekiguchi to neutralise time: we begin by examining the isomorphism between metric and botanical blocks, since the measure chosen by the author is based on a principle of crystallisation that leaves no room for random proliferation and recalls, on the one hand, the geometric principles that govern the formation of the regular and symmetrical structures of plants and, on the other, the desire for order that allows nature to be arranged in a garden. We then explore the analogy between forms of textual grafting and so-called plant grafting. Our aim is to reconstruct the movements and space-time of this writing of exile, which is configured as the simultaneous listening to multiple sonorities.

Keywords: Simultaneity, Superposition, Ryoko Sekiguchi, Poetry, Exile

Introduction

Traductrice, écrivaine et poétesse, Ryoko Sekiguchi est l'auteure d'une œuvre expérimentale écrite aussi bien en japonais qu'en français. Ses œuvres fortement réflexives interrogent la pratique de la lecture et celle de la traduction, ainsi que les différentes manières de saisir des phénomènes fuyants et fragiles, tels la disparition, la vapeur, le passage des saisons et les odeurs.

À plusieurs reprises, dans ses livres et dans ses nombreuses interventions publiques, elle a évoqué sa condition d'écrivaine bilingue et son expérience de l'exil[1]. Une phrase en particulier, prononcée lors d'un entretien, a retenu notre attention: «Les personnes exilées vivent toujours deux saisons simultanément» (Sekiguchi 2021: s. p.). Ce qui fait, par exemple, qu'en hiver elle puisse vivre avec le ciel de Tokyo, de Beyrouth ou de Grenade, tout en étant à Paris. Cette ubiquité imaginative de la présence se pose non seulement au centre de sa condition d'étrangère en France, mais aussi au cœur de son œuvre poétique, impliquant des espace-temps caractérisés par un principe de simultanéité et par la tentative constante de superposer plusieurs textes ou plusieurs voix sur une même surface sensible. Ce dont témoignent également ses performances, impliquant parfois la lecture simultanée de deux versions du texte, en français et en japonais (Cf. Costa 124).

Ces aspects de l'œuvre de Sekiguchi ont déjà attiré l'intérêt de la critique (Cf. Briot, Costa et Mairesse), sans pour autant faire l'objet d'une véritable analyse. Dans le cadre de cette étude, nous souhaitons alors approfondir le rôle joué par la simultanéité et la surimpression en tant qu'outils poétiques et heuristiques dans l'œuvre de la poétesse. Parmi les ouvrages composant son vaste *corpus,*

1 Même s'il s'agit d'un exil, pour ainsi dire, "choisi".

nous avons choisi de nous concentrer notamment sur *Héliotropes*. Ce livre nous semble particulièrement significatif, puisqu'il fonde la simultanéité de tous ses éléments constitutifs sur la superposition entre monde poétique et monde des plantes. Après avoir brièvement présenté le texte, nous explorerons alors la superposition entre formes textuelles et formes végétales afin de dégager les principes de spatialisation qui permettent à Sekiguchi de neutraliser le temps. Nous chercherons ainsi à reconstruire les mouvements et les espace-temps de cette écriture de l'exil qui se configure comme l'écoute simultanée des sonorités multiples, «entre la langue et celui qui écrit, entre deux langues, entre ces langues et les autres langues auxquelles elles se lient, entre les textes des autres et ses propres textes, comme entre soi-même et les autres acteurs de l'écriture» (Sekiguchi 2016: s. p.).

Nettai shokubutsuen – Héliotropes

Troisième ouvrage de Sekiguchi paru en France, *Héliotropes* (2005) est un recueil de 70 blocs poétiques, disposés uniquement sur les pages de droite, tandis que les pages de gauche restent vides.

Ce texte, comme *Calque*, a la particularité d'être la version française[2] d'un livre originairement écrit en japonais: *Nettai shokubutsuen* (2004). La traduction française du titre marque un léger glissement de sens, car "nettai shokubutsuen" signifie "jardin botanique tropical", alors qu' "héliotropes " désigne le genre des plantes de la famille des boraginacées (*heliotropium*): curieusement cosmopolites, elles vivent sur tous les continents, à l'exception de l'Antarctique, mais elles sont aussi des formes végétales dont les fleurs parfumées suivent le tour du soleil.

Le titre rapproche en effet le sens du mouvement des plantes à l'horizontalité de la lecture occidentale, vers à vers, de gauche à droite. Ce tropisme solaire pourrait désigner également une anamnèse, un repli vers l'est et donc, peut-être, vers la version japonaise manifestant son absence dans les pages vides de gauche. C'est finalement aussi un rappel à la structure circulaire de l'œuvre, qui répète indéfiniment sa «structure gauchère» (Sekiguchi 2005), calquant sa fin sur celle de la muwaššah arabo-andalouse[3]. Comme l'explique Heller-Roazen:

> en accord avec la signification originale du terme la muwaššah, qui provient du verbe waššah et du nom wišah, «ceinture», le poème est «cousu ensemble» et «brodé» de telle manière que sa fin rappelle son début et son début, inversement, anticipe déjà sa fin. Son cours est celui de

2 Sekiguchi elle-même désigne avec cette expression les textes qu'elle a auto-traduits du japonais, nous y reviendrons.

3 La quatrième de couverture nous informe que c'est justement de cette forme poétique que s'inspire *Héliotropes* et notamment de son distique final, la *kharja*. Pour une analyse minutieuse des éléments communs entre la muwaššah et *Héliotropes*, voir notamment Elhariry (2017: 161-189).

> la «ceinture» qui conclut lorsqu'elle commence et, en commençant, conclut déjà, le trope de son mouvement étant fondamentalement apotropaïque, là pour écarter le danger de sa fin en l'incorporant à son début (134)[4].

Sur la circularité du poème repose la possibilité de relier dans un même geste présence et absence, ainsi que d'articuler mêmeté et altérité, contact et écart. Car la muwaššah a ceci de particulier que son distique final, la *kharja*, opère une rupture avec le reste du poème, en étant écrit dans une langue autre, transcrite pourtant toujours en alphabet arabe: «Les lettres d'une seule écriture marquent ainsi le lieu d'un passage entre des langues irréductiblement distinctes: et en même temps, elles permettent une transformation de la voix poétique, car celui qui énonce les derniers vers dans une langue étrangère est souvent l'aimé à qui le poète, en conclusion, donne le dernier mot de son œuvre» (134).

C'est ainsi donc que la muwaššah «se dévêt de sa propre identité au seuil de sa propre disparition» (135). Cette métamorphose de la parole poétique anticipe alors sa dissolution dans le silence. Dans *Héliotropes*, cela coïncide avec l'apparition des noms savants des plantes dans leur irréductible altérité:

> Maintenant, ce corps continuel de prononciations est rendu à la main des divers noms savants de plantes, et la même chose nous est advenue, se rue sur ce que l'on appelle le courant cyclique ou sur la table des matières, *Cycas circinalis*, *Erythrina abyssinica*, *Punica granatum*, *Parkinsonia aculeata*, *Annona cherimola*, *Gossypium herbaceum*, *Thevetia Peruviana*, *Duranta repens*, *Justicia brandegeana*, *Ipomoea Cairica*, *Datura sanguinea*, *Brassaia actinophylla*, *Asclepias curassavica*, *Acacia caffra*, *Delonix regia*, *Cycas circinalis* (Sekiguchi 2005: s. p.).

Comme dans la muwaššah qui inspire le dispositif, en citant à la fin du poème les noms savants des plantes, Sekiguchi produit une rupture d'isoglossie (Folkart), ces mots empruntés se trouvant en contraste avec le reste du texte qui leur est hétéroglosse. Si la langue du poète devient ainsi soudainement "barbare", autre, le texte se trouve en même temps auréolé par ces derniers mots latins, pouvant circuler d'une époque à l'autre ou d'un espace à l'autre sans changer de forme: arrachés de leur contexte et greffés dans un univers qui leur est étranger, ils

4 Dans le paratexte d'Héliotropes, Heller-Roazen figure parmi les inspirateurs de cet ouvrage et, plus particulièrement, comme celui qui a permis à Sekiguchi de découvrir la muwaššah. Remarquons au passage que Sekiguchi a traduit en japonais *Echolalies*, du même auteur, en 2018.

représentent à leur tour un puissant symbole d'éternité et d'ubiquité. En même temps, ces vers finals, incluant une autre voix dans leur propre corps, mettent en abîme l'opération réalisée par Sekiguchi tout au long de son texte, tissé, comme nous le démontrerons, par une multitude de références intra- et intertextuelles.

Mais qu'est-ce que prépare cette irruption finale qui permet au texte de ne pas finir? Pour répondre à cette question, nous allons suivre les métamorphoses des différentes formes poétiques qui, comme les héliotropes, suivent le mouvement tournant du soleil. Nous commencerons notamment par la mesure métrique choisie par Sekiguchi.

Mesures: bloc métrique / bloc botanique

Comme le souligne Anne Mairesse (2010), dans ce recueil «l'auteure vit, en tant que poète, l'expérience, cette fois délibérée et non métaphorique, d'une véritable symbiose des mots avec la nature» (s. p.). La superposition entre monde des plantes et monde du poème se manifeste, en effet, d'abord dans la mesure, qui renferme les vers dans des formes géométriques précises:

> Il s'agissait d'une mesure prise dans le
> but d'apaiser si peu que ce fut ce qui
> allait déborder et se déverser, et cepen-
> dant, tout le monde savait que rien ne
> pourrait empêcher ce déferlement. À une
> saison qui ne néglige pas des quartiers qui
> tour à tour se teignent en vert, était
> distribué à chacun le morceau de papier
> jaune clair sur lequel se détachaient
> les mots *Jardim botânico* ou *Jardim*
> *tropical*, les oiseaux ne lisent pas, sa
> porte derrière ouverte rejoignait
> directement un autre jardin botanique (Sekiguchi 2005: s. p.).

Ce périmètre métrique devient une barrière de sécurité métaphorique à l'intérieur de laquelle il est possible de libérer et, en même temps, d'endiguer la parole poétique. Celle-ci repose sur un principe de cristallisation[5] qui ne laisse aucune place à la prolifération aléatoire et rappelle, d'un côté, les principes géométriques gouvernant la formation des structures régulières et symétriques des plantes, de l'autre, la volonté d'ordre qui permet d'aménager la nature en jardin. Dans les deux cas, il y a un principe de rationalité ordonnatrice qui, exprimant le

5 Quelques courtes compositions, présentant la même structure en blocs, ont été publiées dans la revue *Vacarme* sous le titre significatif de "cristallisation du sel" (Doppelt & Sekiguchi: 88-89).

besoin de contrôle et de rigueur que Sekiguchi impose à sa démarche artistique, aspire à conférer à l'organisation métrique un statut d'objectivité.

En outre, la beauté qui réside dans la régularité géométrique des motifs végétaux se relie à une autre forme provenant de l'art arabo-islamique, si cher à Sekiguchi:

> L'arabesque, comme son nom l'indique, est lié à ce qu'il y a de plus fondamental dans l'art et le décor arabo-islamiques. Elle est signe et symbole, abstraction, durée sans épaisseur s'inscrivant dans le temps sans temps, horizontalité porteuse de verticalité ontologique et, de ce fait, annulant l'espace qui lui sert d'appui et de support, ligne dénoncée à mesure qu'elle est énoncée et à nouveau s'énonçant à l'instant qu'elle semble s'effacer […] (Stétiéh s. p.).

Un même principe de cristallisation algébrique gouverne l'arabesque et les poèmes de Sekiguchi: dans les deux, les formes végétales se dénaturalisent donnant lieu à des motifs abstraits. En outre, ces formes, comme les noms savants de plantes, ne changent pas d'une langue à l'autre, étant les mêmes dans les versions française et japonaise. Elles peuvent circuler d'un pays à l'autre sans avoir à se métamorphoser. Il existe ainsi non seulement une correspondance sémantique entre une version et l'autre, mais aussi une coïncidence dans la disposition spatiale de ces blocs de texte. À cette différence près que, tandis que les correspondances sémantiques sont inévitablement imparfaites, les formes géométriques sont, elles, comme les noms propres, « ce qui demeure dans le texte traduit comme le seul témoin du lieu de départ, l'ombre partielle du texte original qui le hante» (Sekiguchi 2003: 96).

Parallèlement, l'écrivaine développe un langage non contaminé, niant la centralité de l'ego et de l'humain à la faveur d'une inquiétante étrangeté manifestant son *acmé* à la fin du poème dans les noms savants de plantes. Même dans un jardin botanique, en effet, la nature est plus ou moins accessible, étrange, incompréhensible. De cette étrangeté témoignent, tout au long du poème, également les trous et les vides parsemés dans les périmètres métriques qui semblent pouvoir accueillir les petits êtres peuplant le monde végétal. Dans cet extrait, par exemple, l'espacement entre les mots reproduit l'ombre diagonale tracée par les mouvements furtifs d'une créature inconnue:

> Seul, lentement,
> mais sans peine
> toutefois, il se
> glisse entre des
> interstices infimes,
> son ombre traversant à présent ici
> même en diagonale (Sekiguchi 2005: s. p.).

Dans cet autre bloc, une échelle dessinée par une plante grimpante apparait également dans l'espace de la page sous les yeux du lecteur:

> les plantes aux
> éléments incer-
> tains devenant
> échelle pour
> cet espace, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Et finalement, sur l'avant-dernière page, lorsque la fin du poème s'approche, la composition prend la forme d'un stomate:

> Ce stomate
> prend une
> forme pour
> nous illisible, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Dans la même lignée, nous pourrions situer également la présence récurrente d'oiseaux qui cherchent à articuler des sons tirés de la langue arabe. L'oiseau, avec sa langue impénétrable, ne représente-il pas l'étranger absolu pour un traducteur?

Sekiguchi offre donc un jardin étrange aux errances de ses lecteurs, pouvant se promener librement dans les pages non numérotées de ce recueil poétique. La spatialisation de la parole poétique opérée par la poétesse rend d'ailleurs superflue la numération, car la succession temporelle est métamorphosée tout au long du poème en synchronie de la présence, comme si chaque bloc n'était qu'une simple composante d'une seule et même carte poétique. Ainsi «le corps continuel de prononciations» se charge d'une «obliquité infime»:

> Les spectacles environ-
> nés par eux, qui allaient
> se perdre à chaque ins-
> tant tout en se démul-
> tipliant; même s'ils
> était continuels, cha-
> cun d'eux appartient de
> son côté au présent, (Sekiguchi 2005: s. p.).

Tous les éléments appartenant au présent, l'écoulement du temps est neutralisé à la faveur d'un principe de simultanéité qui informe l'œuvre entière. Car la logique combinatoire sur laquelle repose un tel travail présuppose une vision discontinue du temps, qui est sans direction. Cela trouve une puissante métaphore dans l'épine de Jérusalem:

> Si l'image persistante sur la
> rétine sert à coller les

> images qui en réalité ne
> cessent d'être interrompues
> par les clignements et à les
> montrer comme fluides,
> dans le champ de l'obser-
> vation cet équilibre est
> facilement ébranlé, les pau-
> pières nictitantes demeu-
> rent ouvertes, les scènes
> n'ont aucun rapport les
> unes avec les autres et sont
> coupée autant de fois, et
> l'Épine de Jérusalem, qui
> ne semble qu'un amas de
> pointillés même sous le
> regard fixe, prend alors
> toute son envergure (Sekiguchi 2005: s. p.).

Les brindilles fleuries de la *Parkinsonia aculeata*, désignée comme un "amas de pointillés", dévoilent alors une manière particulière de représenter et d'observer la réalité. Elles viennent à coïncider avec des segments de temps qu'il n'est possible de rendre contigus que par une opération combinatoire. *Héliotropes* offre aux lecteurs ce même spectacle dépaysant, où la composition est susceptible de se désagréger en fragments, tout en venant composer une seule et même image: "les images interrompues par les clignements" sont montées sur les pages l'une après l'autre comme autant de "frames" séparés, qui semblent capturer des impressions instantanées et fugaces, juste avant leur disparition, lors d'une promenade dans un jardin botanique. Comme dans un tableau pointilliste, des petits points de couleur distincts sont appliqués sur une surface sensible, en laissant l'œil du spectateur fondre les différentes touches dans une plus large gamme chromatique afin de créer une image cohérente. Cela incite les récepteurs à suivre un double mouvement: se rapprocher pour apprécier chaque point singulier de couleur, prendre de la distance pour voir l'œuvre dans son ensemble, en partageant son attention entre les détails et leur mise en constellation. C'est ainsi que l'image de l'épine de Jérusalem apparaît et disparaît sans cesse.

Montage: Paraphrase = Greffage: Arrangement

Il y a enfin une autre superposition entre le livre et le monde des plantes, suggérant une analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le livre se referme sur un paratexte où Sekiguchi dénonce ses piratages et dévoile quelques sources de son dispositif poétique, qui se configure ainsi comme un montage de citations sans guillemets.

Or, la citation a ceci de particulier, qu'elle se configure comme une technique double, concernant l'écriture et la lecture à la fois. Dans le sillon de Peter Szendy, Sekiguchi semble en effet vouloir devenir arrangeuse:

> C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement: nous entendons double. Dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa déformation au miroir de l'orchestre, ce que j'entends, c'est en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve plastique (54).

Dans maints ouvrages de Sekiguchi, le passage d'une langue à l'autre fait qu'au texte arrive la même expérience plastique. Pour la poétesse, l'original et la traduction sont toujours complémentaires et contigus. Ce n'est pas un hasard si, à la fin de *Calque*, elle affirme: «mes textes en japonais, non seulement ceux qui sont "dédoublés" ici, mais aussi ceux qui seront écrits désormais, seront toujours exposés à l'éventualité d'un autre texte, de leur double, d'une autre langue » (2001: s. p.). Dans le même sillage de Walter Benjamin (1920), Sekiguchi semble concevoir la traduction comme «l'indice de la "post-maturation" de la parole étrangère de l'original» (Szendy 67). En effet, c'est Szendy lui-même qui propose un parallèle entre l'arrangement et la traduction: «Je l'ai dit, j'aime les arrangeurs; et c'est sans doute pour les mêmes raisons que j'aime les traducteurs. J'ai toujours l'impression, en effet, de les lire en train de lire, de lire leur lecture d'une œuvre. Ils signent leurs lectures comme les arrangeurs signent leur écoute» (64).

Or, l'écoute double (ou multiple) qui caractérise *Héliotropes* repose soit sur ses nombreuses sources réarrangées et immiscées dans un nouveau tissu sonore, soit sur une voix fantôme qui traverse le livre d'un bout à l'autre. Celui-ci est né en effet d'un accident: initialement conçu comme un projet à deux, devant prendre forme à partir du dialogue entre l'écrivaine et le sculpteur Isamu Wakabayashi, il a été profondément bouleversé par la disparition soudaine de ce dernier. Comme l'avoue l'écrivaine elle-même:

> L'accident que j'ai vécu, l'interruption d'une pensée commune, est à l'origine d'*Héliotropes* et m'a donné à réfléchir sur toutes ces questions d'"être à deux". Non pas feindre d'ignorer cette absence, ni considérer que la pensée est à présent radicalement coupée, mais chercher de toutes ses forces un moyen de lier cette pensée à une autre pensée, ou à un autre lieu, d'une façon ou d'une autre (Sekiguchi 2016: s. p.).

Comme nous l'avons déjà souligné, l'auteure présente en effet *Héliotropes* comme un montage, en explicitant certaines de ses sources: outre quelques écrits sur la nature du sculpteur Isamu Wakabayashi, elle mentionne également le livre *How plantes get their names* du botaniste américain Liberty Hyde Bailey.

À partir de ces matériaux très variés, elle déclare vouloir aborder notamment le geste de "paraphraser". Il s'agit pour l'écrivaine «non pas [d'] écrire "sur" un sujet en l'observant de loin, ni [de] tenter de l'apprivoiser ou de se l'incorporer, mais [de] prendre langue avec d'autres textes, comme pour être "à côté" d'eux » (Sekiguchi 2016: s. p.). Cela rappelle de près la greffe textuelle derridienne qui consiste à réinscrire des morceaux choisis pour les dire autrement. Un texte sera donc toujours hanté par d'autres écrits à décrypter: «ainsi s'écrit la chose. Écrire veut dire greffer. C'est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être-greffé. La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n'y a pas plus de chose que de texte original», car «chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain» (Derrida 1972a: 273). D'un côté, donc, le texte est informé par la greffe derridienne en tant qu'itération d'une précédente version japonaise dans un nouveau contexte. Itération qui déforme et transforme circulairement les deux versions à la fois. De l'autre, c'est encore par la greffe que l'auteure nous propose une vue (ou une écoute) simultanée de plusieurs voix, comme dans l'extrait suivant:

> *pour ceux qui n'imaginent la situation que*
> *par les confins, alors qu'on leur interdit de*
> *trier les secteurs emmêlés tels quels ou de les*
> *renvoyer aux signes auxquels ils appartien-*
> *nent, on peut penser, comme la seule chose*
> *possible, à débuter par des noms simples que*
> *l'on connaisse soi-même […]* (Sekiguchi 2005: s. p.).

Dans la première partie de ce texte l'auteure nous invite à ne pas "trier les secteurs emmêlés" et conclut sa composition par une phrase qui, sans être directement tirée du livre du botaniste Lyberty Hyde Bailey, semble s'inspirer de l'un des nombreux livres sur la nomenclature botanique, où il est souvent question de mémoriser les noms savants des plantes à partir de noms que "l'on connait déjà". De cette greffe tout signe d'extraction et de cautérisation est banni: les guillemets qui devraient signaler l'extraction d'une citation de son contexte original sont absents.

Une opération similaire d'extraction et de suture est opérée dans l'extrait suivant:

> *Par crainte d'en rester là sans que l'identifi-*
> *cation ait été faite, il arrive de donner*
> *plusieurs noms à un seul objet, et ces noms*
> *peuvent parfois atteindre jusqu'à la dou-*
> *zaine. La plante dont le nom débute par un*
> *d, qui a trois angles aigus, recevait autrefois,*
> *ce qui aime le granite, de la couleur san-*

guine, ce qui tient debout, ce qui se couche
à terre, ce qui habite le Caucase et bien
d'autres dénominations; c'était l'allure de
sa gaine, comme si elle avait oublié que
les plantes pouvaient se déplacer à l'aide de
leur nom, et comme si le nom ne restait que
pour ceux qui l'avaient sous les yeux (Sekiguchi 2005: s. p.).

Tout le bloc est écrit à partir d'extraits tirés de différents chapitres du livre de Bailey (1-33 et 59-62), que la poétesse réécrit et prolonge. Deux ou plusieurs textes étrangers l'un à l'autre, mais suffisamment proches pour ne pas se rejeter, sont ainsi exprimés sous une autre forme et unis. Or le résultat de cette greffe semble être proche de la notion d'arrangement élaborée par Szendy, que nous avons mentionnée précédemment, car l'arrangement «ne se met pas à la place de l'original, mais se fait entendre à côté de lui» (80). Son statut: «c'est celui d'une œuvre, certes, mais qui semble destinée à côtoyer l'autre, son modèle. À le suivre sans lui être subordonnée, mais sans non plus s'être totalement détachée de lui : sorte d'œuvre connexe, comme une ombre qui, tout en restant liée au corps dont elle est la silhouette, aurais acquis une certaine autonomie dans ses mouvements» (74).

Enfin, à côté de l'arrangement et de la paraphrase, convoqués par l'écrivain dans son paratexte, l'une des figures majeures de cet ouvrage, comme le remarque Briot (35), est également la périphrase: les noms, en tant que termes propres et uniques, sont continuellement substitués par une expression imagée ou par une description. Le contenu déborde donc sans cesse de ses contours. Ainsi, un plus vaste partage s'esquisse au fil des pages. D'un côté, le monde est un jardin botanique où l'expression poétique et en général toute tentative de communication est immobilisée dans le cadre contraignant de la nomination. De l'autre, le monde est également un événement qui ne cesse d'échapper à la conscience et à la dénomination, car ses éléments constitutifs peuvent être indépendants non seulement du souffle de voix correspondant à leurs noms, mais aussi de la connaissance que nous en avons. Si les différents blocs de textes ont des confins nets et précis, le cadre de l'œuvre censée les contenir, n'ayant ni début ni fin, est cependant décomposé. Nominalisme et réalisme s'intriquent ainsi l'un dans l'autre.

Conclusion: qu'est-ce qu'un héliotrope?

Dans *Héliotropes*, le temps est éludé à la faveur d'une simultanéité de la présence et d'une préoccupation accrue de l'espace, où tout se croise en un mouvement incessant: d'un seul coup nous sommes alors simultanément à Paris, à Tokyo et à Grenade, lisant en français, en japonais et en arabe.

Puisque cet ouvrage a été originairement co-pensé avec un sculpteur, il faudrait peut-être le lire comme nous lirions une exposition de sculptures: nous pouvons passer d'une œuvre à l'autre, en fixer une à plusieurs reprises et en regarder à peine une autre, pour revenir, après un regard d'ensemble, à celle qui avait attiré notre attention au début. Les nombreux détails illisibles de cette constellation ne seraient que pure surface, expression de l'altérité radicale qui est celle de la poésie elle-même, dévoilant et cachant en même temps. De solaire, l'héliotrope devient alors «lapidaire» (Derrida 1972b: 283). Car, comme le remarque Derrida à la fin de *La mythologie blanche*, il est également le nom d'une pierre: « pierre précieuse, verdâtre et rayée de veines rouges, espèce de jaspe oriental » (1972b : 358). C'est avec cette phrase que le philosophe termine l'essai où il opère une relecture de la métaphore en philosophie. Il y montre que «métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil» (299). En même temps, beauté naturelle et, en tant que pierre précieuse, produit de la *techne,* cette "fleur de rhétorique" devient elle-même une métaphore, réalisant la présence et l'absence simultanées que Derrida retrace. Elle se tourne vers le "soleil", mais son atteinte est toujours différée. À ce propos, il est significatif que la pierre d'héliotrope ait été considérée par des mages comme ayant le pouvoir de rendre invisible celui qui la porte (Littré).

Enfin, Derrida voit dans l'héliotrope «la figure de ce qui double et menace la philosophie» (324). Comme les héliotropes de Sekiguchi, la fleur solaire derridienne:

> porte toujours son double en elle-même, que ce soit la graine ou le type, le hasard de son programme ou la nécessité de son diagramme. L›héliotrope peut toujours se relever. Et il peut toujours devenir une fleur séchée dans un livre. Il y a toujours, absente de tout jardin, une fleur séchée dans un livre; et en raison de la répétition où elle s'abîme sans fin, aucun langage ne peut réduire en soi la structure d'une anthologie. Ce supplément de code qui traverse son champ, en déplace sans cesse la clôture, brouille la ligne, ouvre le cercle, aucune ontologie n'aura pu le réduire (1972b : 324).

Œuvres citées

Bailey, L. H. (1963): *How Plants get their Names*. New York: Dover Publications.

Benjamin, W. (1920): La tâche du traducteur. In Walter Benjamin, *Œuvres*. 1971. Paris: Gallimard.

Briot, F. (2015): Ryoko Sekiguchi: ubiquités mineures, polychronies épidémiques. In Jean-Christophe DelMeule, *Apparition Disparition Réapparition*. La tortue verte. Revue en ligne des littératures francophones. Tiré de http://www.latortueverte.com/Apparition%20Disparition%20Reapparition%20%20juillet%202015%20la%20TortueVerte.pdf (Consulté le 02/03/2024).

Costa, E. (2015): A Tale of Two Tongues: Self-Translation in Sekiguchi Ryo¯ko's Poetry. *Contemporary Japan*, 27, pp.111-130.

Derrida, J. (1972a): *La Dissémination*. Paris: Seuil.
Derrida, J. (1972b): *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
Doppelt, S. & Sekiguchi, R. (2005): Anthropomagie. Cristallisation du sel. *Vacarme*, 30, pp. 88-89.
Elhariry, Y. (2017): *Pacifist Invasions: Arabic, Translation & the Postfrancophone Lyric*. Liverpool: Liverpool University Press.
Folkart, B. (1991): *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Québec: Balzac.
Heller-Roazen, D. (2006): Parler en langues. T. Samoyault (Trad.). *Po&sie*, 117-118, pp. 122-139.
Littré, É. (1877): *Histoire naturelle de Pline: avec la traduction en français*, 2. Paris: Firmin-Didot.
Mairesse, A. (2010): Ryoko Sekiguchi, au "marché" de l'échange poétique. In M. Dambre & R. J. Golsan (Éds.), *L'exception et la France contemporaine: Histoire, imaginaire, littérature*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 193-202. Tiré de https://books.openedition.org/psn/345 (Consulté le 04/ 03/2024).
Sekiguchi, R. (2001): *Calque*. Paris: P.O.L.
Sekiguchi, R. (2004): *Nettai shokubutsuen*. Tokyo: Shoshi Yamada.
Sekiguchi, R. (2003): Traduire les noms propres. *Vacarme*, 25, pp. 96-98.
Sekiguchi, R. (2005): *Héliotropes*. Paris: P.O.L.
Sekiguchi, R. (2016): Écrire double. Tiré de http://remue.net/Ecrire-double-Ryoko-Sekiguchi (Consulté le 20/04/2024).
Sekiguchi, R. (2021): Podcast "à quoi pensez-vous" d'Arnaud Laporte, 21 janvier 2021. Tiré de https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-quoi-pensez-vous/ryoko-sekiguchi-les-personnes-exilees-vivent-toujours-deux-saisons-simultanement-5818788 (Consulté le 02/04/2024).
Stétiéh, S. (2010): L'ornement, lieu spirituel de l'islam. Conférence donnée lors du Colloque international *Vers en images: l'iconographie de la poésie occidentale (manuscrits enluminés, imprimés illustrés, livres de dialogue)*, Rouen, 14-16 octobre 2010. Tiré de https://salahstetie.net/?p=114 (Consulté le 10/03/2024).
Szendy, P. (2001): *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.

Reçu: 13/05/2024 – Accepté: 27/08/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano106

GABRIEL MWÈNÈ OKOUNDJI ET LA MÉMOIRE TÉGUÉ (OKONDO-EWO): LA PAROLE POÉTIQUE FACE AUX "VENTS DE L'EXIL"

Cettina Rizzo*

Gabriel Okoundji est un poète natif du Congo-Brazaville qui a choisi d'habiter dans le sud-ouest de la France. Son statut de *Mwènè*, de guide spirituel, l'enracine dans sa culture d'origine mais son écriture est sans frontières et puise à sa source première, l'héritage culturel de sa terre d'Afrique: les symboles, les proverbes, les métaphorisations, l'animisme, le dialogue avec les ancêtres, l'oralité des conteurs et des conteuses.
Le *Mwènè*, dans la civilisation africaine, est un garant de la parole rare et initiatique, un guide spirituel à même d'incarner la complexité d'une culture ancienne et de la transmettre dans la société contemporaine. Son œuvre poétique, de *Prière aux ancêtres* au *Quêteur de souffle*, est une sorte de manifeste de cette transmission symbolique et s'inscrit dans une filière littéraire capable de conjuguer l'oralité de la tradition tégué et le dialogue constant avec la tradition artistique française, en particulier les textes de la poésie occitane et l'art contemporain. Sa collaboration avec Philippe Bono et sa personnelle réinvention de l'*Arte povera*, et avec Sylvie Basteau en ce qui concerne la réélaboration abstraite de ses voyages en Orient, en sont des témoignages exemplaires. L'Aquitaine devient une patrie d'accueil, le *Mwènè* congolais devient un pont entre les deux cultures: est-il donc possible de repenser l'exil comme la construction d'un espace de dialogue? L'œuvre poétique de Gabriel Okoundji relance un héritage ancien, ancré dans le passé et pourtant ouvert à la contemporanéité. Cette contribution s'interroge sur les possibilités de garder la Mémoire des traditions dans un contexte de migration et de la transmettre comme message actuel et incontournable. Notre recherche vise surtout à valoriser l'une des voix africaines contemporaines les plus incisives pour sa capacité d'exprimer le lien avec le passé, tout en ayant le regard tourné vers l'avenir.

Mots Clés : Congo, Aquitaine, textes poétiques, art contemporain, exil

Gabriel Mwènè Okoundji and the tégué Memory (Okondo-Ewo). The poetry word in the face of the "winds of exile"
Gabriel Okoundji is a poet born in Congo-Brazaville who has chosen to live in the south-west of France : his status as *Mwènè*, as a spiritual guide, roots him in his culture of origin, but his writing is without borders and draws from its primary source, the cultural heritage of his land of Africa: symbols, proverbs, metaphorizations, animism, the dialogue with the ancestors, the orality of the storytellers. The *Mwènè*, in African civilization, is a guarantor of the rare and initiatory word, a

* Università di Catania.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

spiritual guide capable of embodying the complexity of an ancient culture and transmitting it in contemporary society. His poetic work, from *Prière aux ancêtres* to the *Quêteur de souffle*, is a kind of manifesto of this symbolic transmission, and is part of a literary chain capable of combining the orality of the tégué tradition and the constant dialogue with the French artistic tradition, in particular the texts of Occitan poetry, and contemporary art. His collaboration with Philippe Bono and his personal reinvention of *Arte Povera*, and Sylvie Basteau with the abstract reworking of his travels in the Orient, are exemplary testimonies to this. The Aquitaine region became a welcoming homeland, the Congolese *Mwènè* became a bridge between the two cultures: is it therefore possible to rethink exile as the construction of a space for dialogue? Gabriel Okoundji's poetic work revives an ancient heritage, anchored in the past and yet open to contemporaneity. This contribution questions the possibilities of preserving the memory of traditions in a context of migration and of transmitting it as a current and unavoidable message. Our research aims above all to promote one of the most incisive contemporary African voices for its ability to express the link with the past, while looking to the future.

Keywords: Congo, Aquitaine, Poetic Texts, Contemporary Art, Exile

L'héritage et l'exil

La poésie de Gabriel Okoundji est une poésie initiatique, une parole qui plonge dans les profondeurs des sons et des échos de sa patrie, le Congo-Brazzaville et son village d'Okondo, mais qui dialogue avec les différentes voix de la contemporanéité: son statut de *Mwènè*, de guide spirituel, l'enracine dans sa culture d'origine mais son écriture reste sans frontières, tout en puisant aux sources de sa terre d'Afrique: les symboles, les proverbes, les métaphorisations, l'animisme, le dialogue avec les ancêtres, l'oralité des conteurs et des conteuses. Le *Mwènè*, dans la civilisation africaine, est un garant de la parole rare et initiatique, un guide spirituel à même d'incarner la complexité d'une culture ancienne et de la transmettre dans la société contemporaine.

L'œuvre poétique de Gabriel Okoundji représente le manifeste d'une symbolique et s'inscrit dans une filière littéraire capable de conjuguer l'oralité de la tradition tégué et le dialogue constant avec la poésie française, en particulier les textes de la poésie occitane, et l'art contemporain, dont la collaboration avec Philippe Bono et sa personnelle réinvention vision de l'*Arte povera* (voir le catalogue *Bono le guetteur de signes*) et avec Sylvie Basteau en ce qui concerne la réélaboration abstraite de ses voyages en Orient, (voir le volume *Il y a la terre, il y a le ciel*) sont des témoignages exemplaires[1]. La région d'Aquitaine devient une patrie d'accueil, l'exil un lieu de dialogue: le *Mwènè* congolais devient un

1 Dans les deux volumes *Bono le guetteur des signes*, (Okoundji 2005) et *Il ya la Terre, il y a le Ciel* (Okoundji 2019), le poète engage une forme originale de dialogue avec les artistes aquitains, où il fait découvrir les points de repère de sa culture, tout en décrivant les œuvres de ses interlocuteurs et en créant une sorte de syncrétisme magique.

pont entre les deux cultures et s'adonne à vivre les deux espaces géographiques comme un *continuum*.

Les instruments méthodologiques feront référence à une analyse historique du Congo, à travers le document *De l'identité culturelle congolaise*, à la mise en relief des valeurs fondatrices du Congo dans les textes poétiques, à la convergence entre parole et image, à travers la collaboration d'Okoundji avec des artistes français contemporains.

Dans une première partie, la figure du *Mwènè*[2] (Okoundji 2012: 49-50) sera considérée dans son contexte social et éthique. Nous présenterons ensuite brièvement la poésie de Gabriel Okoundji, inscrite sur "deux fleuves" (Chevrier 2014: 192) entre le Congo et l'Aquitaine. Enfin, nous poserons la problématique de la transmission en situation migratoire et de ses modalités de contamination, pour répondre à la question suivante: est-il donc possible de repenser l'exil (Bisanswa 2003) comme espace de dialogue? Peut-on entrecroiser la ligne horizontale avec la verticalité des expériences? L'œuvre poétique de Gabriel Okoundji relance un héritage ancien, ancré dans le passé et pourtant ouvert à la contemporanéité.

L'engagement d'un *Mwènè* entre tradition et modernité

Le 18 mars 2016, dans l'hebdomadaire *La Semaine Africaine*, un texte de Gabriel Okoundji est publié, ayant pour titre "L'Épreuve congolaise", un cri lucide sur l'état de son pays, à la dérive sur le plan politique, éthique et culturel, et un appel passionné pour la reconstitution d'une communauté harmonieuse, d'un socle commun, d'une reconnaissance des valeurs et des traditions congolaises. En même temps, c'est une exhortation à sortir de la pensée tribale et régionale, d'une vision séparatiste qui cause un manque de communication et de compréhension, comme s'il s'agissait d'un peuple étranger à lui-même. Le guide spirituel entre dans le tissu social et politique en donnant, dans un moment de crise dangereuse, les directives à suivre pour éviter le chaos et le dérèglement, et il le fait en insistant sur la création de passerelles entre les deux côtés du pays, en refondant le pouvoir de la parole et de l'écoute.

Après le moment complexe des élections de 2016, a enfin lieu à Brazzaville, grâce aussi à l'Institut français du Congo, le premier Festival international du livre et des arts francophones, ayant pour titre *Écritures, Histoires et réels; quelles*

2 Dans *Au matin de la parole* Okoundji précise: «Le Mwènè est de nos jours l'homme qui incarne la pondération, la maîtrise de soi, et l'éloignement des passions, qui marquent un être accompli et purifié. Il est le chef spirituel qui toutefois n'enseigne pas. […] Dans tous les cas, sa parole est incontestée, incontestable, indiscutable» (Okoundji 2012: 49-50).

frontières? C'est à Gabriel Okoundji que l'on confie l'ouverture inaugurale par une conférence centrée sur l'*Identité culturelle.* Encore une fois, le poète des "deux fleuves", tout en résidant en France, assume le rôle de transmettre les valeurs identitaires de son peuple en les intégrant dans un contexte dynamique et d'action concrète:

> Il y a lieu de considérer au nombre de ces défis à relever, la réappropriation de l'identité culturelle dont les langues – instruments premiers de toute culture et de toute création artistique – sont les principaux piliers. Dans notre pays, faut-il le rappeler, outre le français langue officielle, existent deux langues véhiculaires, le lingala et le kituba. En amont de ces trois idiolectes, on ne compte pas moins d'une soixantaine d'autres langues dans lesquelles s'expriment quotidiennement les populations. […] Ces langues maternelles sont notre héritage séculaire (Okoundji 2017: 9).

Ces sont ces langues[3] qui abritent les mythes ancestraux, la mémoire des épopées, les discours métaphoriques nourris de dictons, de proverbes, de maximes, de récits, de chants, de contes, de *mbouakéla* qui représentent l'histoire profonde d'un peuple, le droit de sa transmission et la possibilité de regarder l'Afrique comme terre d'avenir, surtout quand ce regard se situe très loin de la patrie, dans un exil choisi.

Gabriel Mwènè Okoundji: Okondo-Ewo et l'Aquitaine, d'une terre à l'autre

Dans une cérémonie rituelle au village d'Okondo, Gabriel Okoundji est investi par son maître Papa Pampou, figure tutélaire et principal *Obéla*, pour répondre aux menaces qui pèsent sur leurs traditions; il reçoit une longue préparation cultuelle avec la tante-mère Bernadette Ampili, la conteuse du pays *Mbéti*, au don magique de la parole qui l'a formé à l'art de l'écoute des signes et des bruits de la nature: le *Mwènè* est garant de la grande histoire de sa lignée, il assume le rôle essentiel de la transmission, c'est-à-dire de la survivance. C'est une tâche déterminante dans son existence. Il s'agit de la charge de devenir guide d'un peuple, point de repère de la culture et de la langue tégué, mais dans une situation de dépaysement, car ses études et son travail de psychothérapeute clinicien le conduisent en Aquitaine, dans le village de Bègles et à Bordeaux, où il doit donc concilier les différentes parties de ces identités multiples et les fondre.

> La langue tégué est tout naturellement ma langue parentale, celle de la mémoire originelle.

3 «Comment une société évolue dans le temps, tout en perpétuant, selon diverses modalités d'expression, le patrimoine culturel qui lui est propre, c'est-à-dire un ensemble complexe de technologies et de valeurs? Dans son sens le plus large, c'est une problématique de la mémoire» (Houis 47-48).

> Le français, ma langue d'écriture, celle de la mémoire empruntée. Entre ces deux langues, j'avoue aujourd'hui ne plus savoir reconnaître exactement la part de l'affluent et celle du confluent […] Ces deux langues coulent en moi; elles forment harmonieusement ce que j'ai coutume d'appeler "l'unité de ma langue maternelle" […] Quand l'une d'elle invoque, l'autre évoque, quand l'une donne, l'autre reçoit, et vice versa. Ma quête poétique réside fondamentalement dans cet équilibre (Okoundji 2013-14: 40).

Est-ce qu'il s'agit d'une tentative d'harmonisation qui empêche la problématique du confinement en terre étrangère? Sa réponse au questionnement du critique littéraire congolais Boniface Mongo-Mboussa est évidente et exprime la forte volonté de surmonter les conflits, sans jamais les nier ou les effacer:

> Boniface Mongo-Mboussa:
> Voici comment la ville de Villenave d'Ornon vous présente dans son catalogue: "Pour Gabriel Okoundji, né au Congo et vivant et travaillant à Bordeaux, l'écriture permet d'habiter la déchirure de l'exil". Cette présentation vous convient-elle?
>
> Gabriel Mwènè Okoundji:
> En fait, cette phrase est empruntée au poète Emmanuel Hiriart, dans son excellente note de lecture sur *Gnia*,[4] parue en Belgique dans le *Mensuel Littéraire et Poétique* (Bruxelles, février 2002, 299). Oui, c'est vrai, on peut voir les choses de cette façon. Mais quelque part en moi, je me dis que mon exil relève d'une alchimie bien dosée. Pour qui possède la volonté d'être, peu importe l'espace de vie, la terre n'abdique jamais, le destin est lieu (Okoundji 2012: 62-63).

Tout en assumant la complexité de sa condition d'exilé, Gabriel Okoundji transforme la perte du lieu d'origine en occasion précieuse de rencontre et de partage: il construit un espace culturel d'intércompréhension.

Gabriel Okoundji, poète passeur

Toute l'œuvre de Gabriel Okoundji est placée sous le signe de l'ancestralité, de la transmission et de la continuation de la tradition immatérielle de son peuple, et pourtant il l'insère magistralement dans le sillon de la modernité et du dialogue avec l'autre, à travers une forme de contamination et de métissage culturel qui trouve son expression la plus originale dans le texte *Prière aux ancêtres* (dont le tissu est composé par l'expérimentation de trois langues, français, occitan, tégué) et dans les rencontres d'ateliers, avec le plasticien Philippe Bono (voir le catalogue *Bono le guetteur de signes*) et la peintre abstraite Sylvie Basteau, (voir le volume *Il y a la terre, il y a le ciel*). L 'exil se transforme donc en une magnifique occasion pour dialoguer avec l'autre et dans une forme d'intégration originale, presque un modèle à suivre. Les premières œuvres de Gabriel

4 *Gnia (ma moni mè)* (2001) est une œuvre publiée en édition bilingue français/occitan.

Mwènè Okoundji ont d'abord été publiées en langue d'oc (Tardiu 9-10). Cette rencontre dévoile une potentialité énorme, car elle déclenche le mécanisme de la récupération d'un dénominateur commun: la réélaboration d'un passé et sa transmission dans une forme nouvelle et dans une condition migratoire.

Dans l'expression poétique de l'oralité, basée sur les répétitions, le système d'analogies, les indéterminations sémantiques, les évocations d'images, réside l'art de la parole appris par la tante-mère Bernadette Ampili qui a forgé sa vision du monde: «je ne suis pas écrivain, je demeure un apprenti poète; et le poète n'a pas de pays, son regard tend vers le réel qui n'a rien à voir avec la réalité des frontières» (Okoundji 2013-14: 38).

Transmettre les valeurs des ancêtres tégués signifie devenir un Passeur de symboles et d'images ancrés dans la terre sacrée de *Mpana*[5]: évoquer la trilogie Végétal-Animal-Homme associés sur le même plan, les éléments essentiels de la Nature, la figure de la panthère, de l'arbre à palabres, du baobab, du coq guetteur des signes, de l'origine mythique du Mont Amaya et du fleuve Alima, du cri intense et indéfinissable *GNIA*. Transmission dans sa poésie orale équivaut à célébrer tous les chants de la terre. À travers la source de la culture tégué, la condition d'exilé se transforme en une occasion extraordinaire de relancer cette culture ancestrale ailleurs et autrement, en exploitant les contaminations.

En dialogue avec les artistes aquitains

Peut-on s'inscrire dans une tradition ancienne, en tant que *Mwènè*, à l'écart de l'Occident, et en même temps jeter un pont vers d'autres cultures et vers différentes formes artistiques ? Okoundji nous donne une extraordinaire manifestation de ces potentialités à travers la rencontre des artistes dans leurs ateliers et le dialogue qui entrecroise leurs recherches respectives: le plasticien Philippe Bono qui récupère ferrailles rouillées et bois flottants, ainsi que Sylvie Basteau (dans son atelier en 2016-17) avec ses formes abstraites. En tant que poète, Okoundji est attentif aux éléments premiers qui composent notre univers, le royaume animal, végétal: l'arbre, le bois, le galet, le grain, le sable sont autant de signes. Lui-même définit sa mission de *Mwènè* comme "Guetteur de signes", et crée avec les artistes une relation dialogique parallèle et harmonieuse, qui est aussi une tentative de décodification.

5 «La terre de Mpana est un espace sacré pour la tradition tégué et désigne l'ensemble des terres téguées situées sur la route qui va du village de Ngoko à celui d'Ewo, dans la région de la Cuvette-Ouest, au nord du Congo-Brazaville» (Okoundji 2011 note 2: 23).

*Phlippe Bono et la revitalisation de l'*Arte povera

C'est surtout par le biais de l'art, d'un art expérimental et contemporain, hybride et complexe dans son abstraction essentielle, que le *Mwènè* relance l'héritage tégué, en parlant des artistes français mais à travers les structures profondes de sa vision du monde.

Philippe Bono travaille avec des matériaux abandonnés, réutilisés sans retouche, nommés *Protéiformes*: troncs d'arbres, ferrailles, chaînes. Avec ses sculptures l'*Arte povera* est revitalisée, et la rencontre avec Gabriel Okoundi devient une nouvelle possibilité pour valoriser des éléments délaissés et oubliés. La fonction de l'arbre est déterminante dans la tradition congolaise (et africaine en général) car c'est le lieu de la parole, de la rencontre et de l'échange. Dans *Prière aux ancêtres* il lui rend hommage:

> Voici mon arbre
> […] arbre de mon arbre, arbre tégué
> arbre de mon sang, de mon nom (Okoundji 2008: 79).

Le poète congolais définit le sculpteur guetteur de signes: «Engagé dans une dynamique de création qui appelle au retour à la vie, Philippe Bono, artiste autodidacte bordelais, reste attentif aux signes de la résurrection de la nature» (Okoundji 2005: s. p.) Ces sculptures deviennent des «vestiges chargés d'histoires et de symboles auxquels le sculpteur entend donner un nouveau souffle, un nouvel élan» (s. p.).

La traversée des éléments dans les objets, travaillés par leurs forces, leur restitue une nouvelle vie, une résurrection, en les transformant presque en idoles, en totem, voix d'un passé noble revitalisé et relancé dans un contexte de modernité globale. Le dénominateur commun reste la Mémoire, profonde, ancestrale, mystérieuse qu'il faut récupérer et transmettre, la mémoire des peuples, la mémoire des objets réifiée:

> *L'arbre, l'animal et l'Homme naissent du sable, s'élèvent, tombent et retournent au sable qui reprend naissance dans le respect de la vie.*
> Mémoire du sable. […] Mémoire de terre. […] (s. p.)

Dans le texte *Prière aux ancêtres* il écrit:

> L'arbre, l'animal et l'Homme naissent
> du sable: lieu d'empreinte. Ils s'élèvent,
> cheminent, ils tombent et retournent à jamais
> au sable-lieu du néant-dans le respect de la vie: mémoire du sable (Okoundji 2008: 25).

Pour Gabriel Okoundji, être initié signifie apprendre, apprendre à recevoir et à donner, et l'artiste est un initié parmi les initiés. La construction d'un ima-

ginaire contemporain de l'initié passe par la symbolique de l'art: «Un initié est à l'image du Protéiforme: simple, multiple, solaire, lunaire, à la fois visible, à la fois invisible. Comme la splendide sainteté d'une prière aux ancêtres Tégués. […] Comme la demeure du Mwènè sur l'arbre de la vie où habite un seul oiseau» (Okoundji 2005: s. p.).

Dans les dernières pages du catalogue, Okoundji réalise ce magnifique syncrétisme des deux mondes, en s'adressant à Agni, la divinité védique du feu, fils du Ciel et de la Terre, visible à travers les Protéiformes – Totem n. XI: «Tu es le feu des ancêtres qui veille et qui ne s'éteint jamais» (s. p.).

Sylvie Basteau et les traces de la mémoire

L'artiste réalise ses peintures en partant de l'expérience de ses voyages, surtout en Asie, en Inde, au Maghreb: ses œuvres sont très influencées par les miniatures indiennes et les architectures mogholes. Elle préfère l'acrylique, le pastel, l'encre pour redécouvrir le monde minéral. Le volume *Il y a la terre, il y a le ciel* est un exemple important de cette harmonie des cultures: Okoundji évoque d'abord le silence qui est l'un des thèmes centraux de sa poétique. Dans un entretien avec Marie-Noëlle Laville, il fait un véritable éloge du silence: «Choisir d'écouter le silence et vivre la grâce de la solitude sont devenus des actes de courage, de rébellion» (Laville 208).

Dans *Stèles du point du jour (Dialogue d'Ampili et Pampou)* Okoundji compare les spectacles quotidiens d'une parole dispersée et gaspillée à la perte de repères:

> L'excès de la parole conduit celui qui
> L'écoute sur les sentiers de l'égarement (Okoundji 201: 57).

Les formes abstraites et colorées représentent des traces de la mémoire, individuelle et collective, comme un émerveillement face à la beauté du monde: «Il ne peut pas y avoir de l'oubli là où demeure une trace» (Okoundji 2019: 12).

Dans la structure manifeste et latente de ce texte hybride, à deux voix et à la visée transculturelle, l'importance sémantique de la trace est viatique de préservation et de transmission:

> Le destin d'une trace est de s'effacer au profit d'une autre trace.
> Toute trace-on le sait-est soluble dans la neige fondue.
> Cependant, aucune trace ne s'évanouit jamais- transparence
> Du palimpseste! (22).

La mise en valeur de l'image transparente et magique du palimpseste restitue la composante stratigraphique de l'art et de la mémoire: le dessin, inscrit sur une

autre couche, cache et en garde sa trace ancienne, comme la parole transformée qui tisse une mosaïque des voix du passé, comme un courant d'ombres.

Dans la structure dialogique, les éléments de la culture tégué entrent aussi bien sur le plan manifeste que latent: apprendre à écouter et à interpréter les signes de la nature, percer les mystères à travers les dictons et les proverbes, typiques d'une tradition orale. On sent bien que la tante-mère Bernadette Ampili est parfaitement intégrée dans l'espace de l'atelier, et prolonge son ombre bienveillante sur la peinture abstraite pour en dévoiler le palimpseste stratigraphique: «Peindre, c'est révéler l'intime des lieux, c'est oser dialoguer avec le / Mystère dans la nuit du silence des dunes» (32).

Conclusion: vers une transformation de l'exil en espace de rencontre

Dans son discours au Colloque de Casablanca, en septembre 2022, centré sur la représentation de la famille, Okoundji prononce ces mots:

> Dans certaines sociétés, la famille recourt à un mode de transmission appelé initiation, pour donner à l'individu une puissance psychique, une force morale et mentale, nécessaires à la réalisation de son identité.
> Alors, me direz-vous: qu'est-ce donc que l'initiation?
> Et, je vous répondrai: l'initiation n'est rien moins que la forme la plus aboutie de la transmission.
> En ce qui me concerne, il n'y a pas eu métamorphose, il s'agit de la continuité de l'histoire humaine nécessaire à l'équilibre social du peuple tégué du Congo (2012: 50).

La transmission s'établit dans l'existence d'Okoundji avec un lien très étroit et incontournable entre la tradition, l'héritage des ancêtres et la capacité de parler à une société fluide et globalisée: «À ceux qui m'accusent de demeurer dans le passé du simple fait que je vénère les ancêtres, je leur dis: regarde comment tout mon parcours montre exactement le contraire» (Okoundji 2013-2014: 23). Le contraire, c'est justement la capacité de réinventer des modalités nouvelles d'expressions: expérimenter des formes hybrides, des chemins de contamination, de partage, de superposition de visions et des stratigraphies de discours; dans cette démarche, l'écho de la parole ancienne trouve d'autres parcours, d'autres sources. Gabriel Okoundji énonce une perspective rigoureuse en tant que *Mwènè*: *Apprendre à donner, apprendre à recevoir*, et cette double posture qui mélange le passé et le contemporain, c'est un art et une vocation: «Ma démarche consiste à prendre sans cesse du recul afin que la mémoire empruntée n'entame pas la part de ma mémoire originelle. Celle qui garde intact l'engramme non pas du pays sentimental mais du pays natal et qui permet à l'homme de demeurer toujours droit, malgré les vents de l'exil» (Okoundji 2012: 64).

Œuvres citées

Bisanswa, J., K. (2003): Dire et lire l'exil dans la littérature africaine. *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, 71, pp. 27-39.
Chevrier, J. (2014): *Gabriel Okoundji, poète des deux fleuves*. Ciboure: La Cheminante.
Houis, M. (1971): *Antropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: PUF.
Laville, M.-N. (2009, juin): Entretien avec Gabriel Okoundji. *La Trame*, revue de psychanalyse, 2, pp. 205-212.
Okoundji, G.M. (2001): *Gnia (ma moni mè)*. J.-P. Tardiu (Trad.). Saint-Yrieix-la-Perche (Le Gravier de Glandon): Cahiers de Poésie Verte.
Okoundji, G. M. (2005): *Bono, le guetteur de signes. Textes de Gabriel Okoundji*. Cestas (Gironde): Elytis.
Okoundji, G. M. (2008): *Prière aux ancêtres*. Gardonne: Féderop.
Okoundji, G. M. (2011): *Stèles du point du jour (Dialogue d'Ampili et Pampou)*. Périgueux: William Blake et Co. Edit.
Okoundji, G. M. (2012): *Au matin de la parole*. Alger: Apic.
Okoundji, G.M. (2013-2014): *Apprendre à donner, apprendre à recevoir*. Périgueux/Alger: William Blake et CO/Apic.
Okoundji, G.M (2017): *De l'identité culturelle congolaise*. Condé-sur-Noireau: Cana.
Okoundji, G.M. (2019): *Il y a la terre, il y a le ciel*. Gardonne: Féderop.
Okoundji (2022): Les figures parfois oubliées, mais incontournables sur le chemin de l'accomplissement de nos existences: les oncles et les tantes. Communication orale. Colloque *La famille vue comme un labyrinthe ou une métaphore.* Casablanca, Académie du Royaume du Maroc, 22-23 septembre 2022.
Tardiu J.P. (2008): Préface à G. M. Okoundji, *Prière aux ancêtres* (pp. 9-12). Gardonne: Féderop.

Reçu: 07/07/2024 – Accepté: 27/09/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano107

L'EXIL, UNE "DEUXIEME CHANCE" POUR FELICIA MIHALI?

Ileana Neli Eiben*

En 2000, déçue par la situation économique de la Roumanie, Felicia Mihali s'établit à Montréal, au Québec. Dans la "belle province", en traduisant en français des livres qu'elle avait publiés en Roumanie avant son départ, elle rejoint le groupe des écrivains migrants dont font partie entre autres Émile Ollivier, Dany Laferrière, Naïm Kattan, Ying Chen, Abla Farhoud, Marco Micone, Sergio Kokis, etc. Dans un premier temps, elle donne par l'autotraduction une deuxième chance à ses livres et adopte, par la suite, le français et l'anglais comme langues d'écriture. En analysant trois de ses romans écrits en français (*La reine et le soldat*, *Dina* et *La bigame*[1]) dont les titres renvoient explicitement à des femmes, nous nous proposons dans cette contribution de voir comment l'expérience de l'exil y est illustrée par les parcours des héroïnes qui traversent des frontières et cherchent à s'habituer aux us et coutumes de leur pays d'accueil. Des textes de Felicia Mihali se dégage souvent l'image d'une exilée correspondant à ce que Janet Paterson appelle un "sujet transnational", c'est-à-dire «un émigrant qui a soit choisi soit été forcé de quitter son pays d'origine. Mais […] il rejette la notion d'une identité formée à partir des critères de race ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante, souvent multiculturelle et hors de l'enclos des souvenirs» (15-16). Par conséquent, en calquant le titre de notre article sur le titre de son roman *Une deuxième chance pour Adam*, nous essayerons de montrer que dans ses livres l'exil, vécu sur le mode positif, représente "une deuxième chance" étant donné que les protagonistes se caractérisent par un désir d'ouverture et d'intégration dans un autre espace géographique, linguistique et culturel.

Mots-clé: exil, Felicia Mihali, sujet transnational, pays d'origine, pays d'accueil.

Exile, A "Second Chance" According To Felicia Mihali?
In 2000, disillusioned with Romania's economic situation, Felicia Mihali moved to Montreal, Quebec. There, in the "belle province", by translating into French books she had published in Romania before leaving, she joined a group of migrant writers that included Émile Ollivier, Dany Laferrière, Naïm Kattan, Ying Chen, Abla Farhoud, Marco Micone, Sergio Kokis and others. Initially, she gave her books a second chance through self-translation, and later adopted French and English as her writing languages. Limiting my contribution to the analysis of three of her novels written in French (*La reine et le soldat*, *Dina* et *La Bigame*), the titles of which explicitly refer to women, I propose to examine how the experience of exile is captured in the journey

1 Les citations tirées de ces romans seront suivies des sigles: *RS, D* et *B.*

* Universitatea De Vest Din Timișoara.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

of characters who cross borders and seek to become accustomed to the habits and customs of their host country. Felicia Mihali's writings often conjure up the image of an exile corresponding to what Janet Paterson (15-16) calls a "transnational subject", i.e. «an emigrant who has either chosen or been forced to leave his or her country of origin. But [...] s/he rejects the notion of an identity formed on the criteria of race or place of origin, in favour of a complex, shifting identity that is often multicultural and outside the confines of memories». Consequently, by modelling the title of my article on the title of her novel, *A Second Chance for Adam*, I aim to show that in her novels, exile, experienced in a positive way, represents a second chance, given that the protagonists are characterized by a desire for openness and integration into another geographical, linguistic and cultural space.

Keywords: Exile, Felicia Mihali, Transnational Subject, Home Country, Host Country.

Introduction

Pour tout sujet exilé le récit de vie est une nécessité, «la narration du parcours exilique lui est indispensable pour ancrer une subjectivité qui ne peut compter dans son développement sur aucun cadre discursif ou social extérieur rigide car l'itinéraire de l'exilé l'empêche de s'identifier pleinement aux repères culturels du lieu d'origine comme à ceux du lieu d'accueil» (Nouss 36). De même, le représentant d'une littérature qu'on a appelée "de la diaspora", "immigrante" ou encore "migrante", et dont l'activité littéraire est reliée (ou même causée) par son extraterritorialité, est condamné à dire l'exil. L'écrivain "déplacé", en tant que «sujet qui s'origine dans une structure langagière» (Athlan 63), use de la parole pour faire entendre sa voix d'exilé. Il se sert de l'écriture pour retracer «une rencontre humaine, rencontre d'un inconnu, rencontre ensuite d'un pays, d'une culture, de normes sociétales, d'une politique, de la géographie du pays et de bien d'autres choses encore» (59). La pensée magique prenant le dessus sur la rationalisation, on voit fleurir à l'époque moderne «un imaginaire de la circulation et de la fluidité» (Fins s.p). En rattachant «chaque objet de l'histoire à quelque objet de notre monde, en vertu d'une relation tacite, correspondance qui garantit la bonne compréhension de la deuxième ontologie à la fois en tant que distincte de la première et fondée sur celle-ci» (Pavel 2017: 100), on construit des univers alternatifs à partir d'un monde réel qui semble être perdu à jamais. Par divers mécanismes créatifs on bâtit un monde possible (pas forcément le meilleur), défini comme «une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans le livre qui en parle» (87). En d'autres mots, ces écrivains créent «des fictions, non pas des villes ou des villages réels, mais des patries imaginaires, invisibles, des Indes de l'esprit» (Rushdie 20). Alors, on pourrait à juste titre se demander: La litté-

rature, peut-elle être l'expression esthétique de l'exil? Quel rôle pourrait-elle remplir? «Peut-on imaginer l'immigrant heureux?» (Gyurcsik 91).

Pour Felicia Mihali l'exil semble avoir constitué, en fait, une deuxième chance, celle de survivre en dehors de sa communauté d'origine, de guérir d'une rupture et d'une blessure dont d'autres semblent ne pas pouvoir se remettre. Par le truchement de trois langues (roumain, anglais, français), elle a essayé dans son œuvre de rendre compte de son expérience pluridimensionnelle qui l'a amenée de la Roumanie au Canada et à nouveau en Roumanie. L'image qui se dégage de ses écrits est celle d'un "sujet transnational", c'est-à-dire «un émigrant qui a soit choisi soit été forcé de quitter son pays d'origine. Mais […] il rejette la notion d'une identité formée à partir des critères de race ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante souvent multiculturelle et hors de l'enclos des souvenirs» (Paterson 15-16). Peuplés de femmes qui traversent des frontières, ses œuvres renvoient souvent l'image d'une exilée qui a transformé son entre-deux en une dynamique propice à la construction d'une nouvelle existence faite de bribes de passé et d'expériences nouvelles et fécondes.

Notre analyse mettra en évidence le fait que les protagonistes dont il y est question transportent, avec elles et en elles, «un univers de référence premier ou antérieur qui peut entrer en conflit avec un second» (Nouss 37). Dans leurs cas, même si conflit y est au début, l'exil sera synonyme d'intégration et d'acceptation de l'Autre. Confrontées à un monde nouveau, elles semblent s'ouvrir à la nouvelle réalité en douceur, sans que l'assimilation soit forcée, sans que leur appartenance culturelle soit complètement effacée, sans éprouver de sentiments de trahison. Ce qu'elles transmettent par leurs récits de vie, c'est leur devenir et non pas un quelconque attachement à un territoire où il est impossible de retourner à cause des changements qui se produisent entre deux temporalités, celle du départ et celle de l'arrivée, et entre deux espaces, le lieu quitté et le lieu atteint. Pour illustrer les parcours courageux de ces femmes tentant de «devenir quelque chose d'autre, sans savoir exactement quoi» (*B*: 10), nous nous pencherons sur trois textes portant sur la condition de la femme, problématique qui se trouve au centre de l'écriture de Felicia Mihali (Ionescu 2014a: 30). Nous nous proposons, pour commencer, d'exposer la quête inlassable de Sisyggambris, héroïne du roman *La reine et le soldat*, qui, en dépit de son âge, s'embarque dans une aventure européenne à côté du soldat grec, Polystratus. Pour elle, la migration signifie non seulement le désir d'aller à la rencontre de l'Autre, mais aussi une occasion de reconstruire sa propre identité. Ensuite, nous analyserons le livre *Dina* et nous étudierons les relations qui unissent l'image de la femme à celle de la terre. L'exil y apparaît comme un éloignement des repères spatiaux jusqu'alors stables (le pays qui confère, grâce à la nationalité, l'appartenance à un groupe élargi) et des repères plus intimes, en l'occurrence la famille (un

groupe restreint), ici réduite à l'image de la mère. Enfin, nous examinerons la relation problématique qui relie une femme à deux hommes, chacun associé à une étape de sa vie: l'un incarne la période avant le grand voyage au Canada et l'autre correspond à la nouvelle vie après l'installation à Montréal. *La bigame* peut donc se lire comme le récit d'une "liaison dangereuse", d'un (im)possible triangle amoureux, mais aussi comme le déchirement de la protagoniste entre quelque chose qu'elle aimait, mais qui ne lui appartient plus, et la nouveauté bouleversante à laquelle elle doit s'habituer pour redonner du sens à son existence.

L'exil, c'est chercher, chercher et encore chercher

L'indication générique "roman" qui figure sur les couvertures des livres de Felicia Mihali fonctionne comme une allégation de fictionnalité. En collant cette étiquette à son texte, l'auteure lui confère un statut officiel en fonction duquel le lecteur le parcourra et l'interprétera. On le prévient ainsi que les événements décrits possèdent une réalité qui leur est propre ; on l'invite à découvrir un monde fictif qui, «par la prolifération d'inférences significatives» (Pavel s. p.), réussit à créer l'impression qu'il est réel à sa façon. Nous, en tant que lecteurs de ces écrits,

> [n]ous ne nous contentons guère d'*observer* les personnages des œuvres de fiction et de leurs mouvements. Par le biais du moi fictif, nous leur emboîtons le pas, nous faisons nôtres leurs soucis, nous nous enfonçons dans le labyrinthe de leur destin. Nous éprouvons à l'égard de ces personnages une solidarité qui nous rend déraisonnablement sensible à leurs difficultés, à leurs choix, à leurs réussites et à leurs échecs (Pavel s. p.) (souligné dans le texte).

Ce qui importe, c'est moins le rapport entre la fiction et la réalité, mais de voir comment les femmes, qu'on pourrait quand même considérer comme des «projections fictionnelles du moi de la femme Felicia Mihali» (Andrei 32), représentent des êtres d'exil, à l'instar de celle qui les a imaginées. Les informations extratextuelles peuvent encourager des parallèles entre la biographie de l'écrivaine et la vie de ses personnages, mais notre intention ici n'est pas de démontrer la différence, ou, au contraire, la ressemblance entre ce qui est réellement réel et ce qui est purement imaginaire.

C'est aussi le cas pour la reine perse, l'héroïne que Felicia Mihali invente dans son premier livre écrit en français et publié en terre québécoise. On pourrait lire *La reine et le soldat* comme le récit d'un abandon, celui de la langue maternelle, et l'adoption d'une nouvelle langue d'écriture. En même temps, en faisant nôtres les paroles de Dany Laferrière, on pourrait aussi dire que «cet objet couvert de signes / que nous tenons en main / [...] n'est là que pour témoigner/que

le voyage a bien eu lieu» (21). Sisyggambris, par son voyage de l'Asie jusqu'en Europe, est la preuve que le déplacement a eu lieu. Prise dans le tourbillon de l'histoire, elle décide de tout laisser derrière et de suivre son mari, le soldat. Elle quitte son pays et sa famille et s'installe ailleurs. Dans ses bagages elle range de petites choses, capitales pour sa nouvelle vie d'étrangère. Pour devenir une vraie citoyenne de la Grèce, le pays le plus civilisé au monde à l'époque antique, la reine emporte dans ses bagages, en plus des cadeaux pour sa famille, des habits et des bijoux, un tas de petits riens qui témoignent du quotidien de sa vie à Suse:

> Elle avait découpé dans le mur par lequel Polystratus grimpait à son jardin quelques plaques émaillées, avait détaché un morceau du rebord de la fenêtre, un éclat de miroir de sa chambre à coucher, une tasse de chacun de services dans lesquels on lui apportait le petit-déjeuner, le déjeuner et le dîner, une pantoufle de chaque enfant, un anneau de chaque concubine, un pompon de chaque draperie. Ensuite, elle avait tenu à tout prix à emporter avec elle une pincée de cendres de Statéira, une autre de Darius et une autre des enfants qu'elle avait avortés en secret, pendant l'absence de son mari. Dans un petit pot, elle portait aussi un des testicules de Bagôas, son fidèle serviteur, qui s'était entêté à ne pas céder les deux. Dans de petits sacs en cuir, elle avait réparti des graines de fleurs, des herbes aromatisées, des poudres parfumées, des teintures. Une petite malle contenait des pommades, un autre coffre était rempli de parfums parmi lesquels elle avait mis aussi quelques fioles de poison (*RS*: 181).

Puisque s'exiler signifie s'éloigner de ses repères culturels, géographiques, spirituels, cet inventaire d'objets, inutiles selon toute apparence, correspondrait à une tentative de sauvegarder «sa banalité identitaire» (Nouss 44). En fait, ils forment un «noyau existentiel» (26), synonyme à la fois d'essence et de différence, à partir duquel va s'opérer l'intégration du sujet exilé dans son pays d'accueil. Puisque la perte et la rupture font partie de l'exil, il est nécessaire de se munir de quelques ressources qui permettent de ne pas perdre le nord. Ce ballast, on le transpose dans un nouveau contexte pour en nourrir une nouvelle existence. Ce n'est donc pas par hasard si l'on a souvent recours à la traduction[2] comme métaphore de l'exil. Par son étymologie même, elle évoque une trajectoire entre deux espaces: on se débarrasse des signifiants pour pouvoir en transposer les signifiés dans le moule de l'autre langue. À son tour, Sissygambris laisse en arrière le froment de sa vie (famille, maison, etc.) pour n'emporter que de la paille et des richesses immatérielles qui lui permettront de survivre à l'étranger. La traduction consiste en la disparition d'un idiome et son remplacement par les mots d'un autre. De la même façon, la reine doit s'oublier pour se forger une nouvelle identité:

> Tout comme à Suse après le grand voyage en Inde, elle avait perdu tout son savoir, et lors-

2 Rajaa Stitou (2006), à travers son travail clinique avec le jeune Samir, montre comment les cliniciens peuvent intégrer la traduction dans la thérapie.

> qu'elle l'avait retrouvé, elle avait pensé qu'elle était arrivée dans l'Empire de l'obscurité d'Ahriman. Sans doute avait-elle trop péché dans sa vie pour mériter cette terrible punition, pour se trouver devant une telle disgrâce. Depuis, à chaque éveil, elle ne se rappelait plus rien: elle ne savait ni qui elle était ni où elle était. Rien de ce qui l'entourait ne trouvait place dans ses souvenirs. Dans ces moments terribles de l'aube, elle ne reconnaissait pas le soldat, même si – d'une certaine façon – elle sentait que ce visage appartenait à sa vie. […]
> Et ce cauchemar se répétait chaque matin. Il n'y avait que les bruits violents – qui s'enfonçaient dans son cerveau comme de javelots – pour lui faire retrouver la mémoire. Le tintement de la vaisselle, des marmites, du trépied jeté sur les briques du foyer, les cendres labourées à l'aide d'un tisonnier, l'écumage du lait, le hennissement des chevaux dans l'écurie accolée à la maison lui redonnaient son passé. La voix d'Eubée, qui criait après ses filles, lui accordait une nouvelle identité: une vie anonyme dans une maison délabrée à Athènes (RS: 195-196).

En tant que femme "traduite", la reine doit redonner un sens à son existence à partir des choses anodines, mais qui ont le pouvoir de lui rappeler sa vie antérieure. Sa transformation culturelle se fonde sur le passé et prend la forme d'une quête de soi. Pour accomplir sa naturalisation dans son pays d'accueil elle doit effacer les traces de la langue et de la culture source. En dépit des liens qui la ramènent en arrière, sa "traduction" exige une fidélité à la culture cible. Si sa manière de parler la langue de l'Autre représente «un mur impossible à franchir, le mur de l'étranger» (*RS*: 202), sa nouvelle identité se construit à travers l'Autre. En ce sens, elle entame une série d'escapades en ville et dans le pays. Leur but serait de l'amener vers "sa place", son "lieu", c'est-à-dire «ce qui donne abri contre l'errance et l'oubli» (Nouss 37):

> Quelques moments de réflexion à la lumière du jour, et il [Nicanôr] avait compris que la reine avait grand besoin de ces voyages. Il devait même lui en savoir gré, car elle voulait connaître son glorieux pays. Il était persuadé que ce voyage – une fois terminé – changerait leur vie. Rien n'est plus agréable, dans l'existence de quelqu'un, que le moment où l'on rentre chez soi, après un périple dans d'autres contrées. La satisfaction de retrouver son lit et de dormir chaque soir dans le même endroit, de manger finalement dans le même foyer, d'être à l'abri, de se réveiller en toute sûreté le matin, ne pouvait être égalé par rien d'autre. Il sentait que la reine avait besoin de ces émotions d'une nouveauté absolue, mais aussi des retrouvailles (*RS*: 202-203).

Les déplacements à travers le nouveau pays, cette mise en contact volontaire avec la nouvelle réalité, doivent remédier la disjonction qui s'est produite par le départ de la protagoniste de Suse et son arrivée à Athènes. Sa quête consiste en une série de nouvelles expériences censées lui permettre de se "fixer" quelque part, de s'accepter dans sa différence et de retrouver les détails, anodins et insignifiants, et capables pourtant de rendre une vie signifiante. Tout comme la traduction, ici avec son acception de résultat d'une opération interlinguistique, rend sous une nouvelle forme le sens de quelque chose qui avait été précédemment exprimé dans la langue source, la reine finit par harmoniser au fond de

son être les deux cultures auxquelles elle appartient. Les dernières lignes du livre dévoilent la figure d'une femme reconciliée avec elle-même, en accord avec les autres et ayant retrouvé son équilibre intérieur: «Sisyggambris avait fini par accepter ce pays, cette Grèce qui considérait la vie comme une valeur primordiale. [...] Pour l'avenir, elle pouvait se fier au bon instinct de la vérité qu'elle avait acquis, instinct qui lui faisait accepter sa nouvelle vie, même si elle était totalement différente de son ancienne existence» (*RS*: 257).

Par le récit de ses pérégrinations de l'Asie jusqu'en Europe et de sa rencontre avec la civilisation grecque, la reine perse, protagoniste du premier roman écrit en français par Felicia Mihali, est à l'origine de la lignée des personnages féminins migrants qui peuplent ses autres livres. Des pages de *Dina*, paru quelques années après l'arrivée de l'écrivaine au Québec, se dégage, comme on le verra plus loin, une autre image, semblable à Sisyggambri et pourtant différente, celle d'une femme qui se détache du «pays mère» (Mihali 2006: s. p.) pour planter ses racines ailleurs.

L'exil, c'est vivre loin du regard de la mère

Dany Laferrière (17) n'est pas le seul à croire que l'exil, c'est vivre loin du regard de la mère. Il y a aussi des cliniciens pour qui l'Autre maternel serait un équivalent du pays d'origine:

> Le pays d'origine fournirait les mêmes réponses aux besoins du nouveau-né et constituerait aussi un miroir dans lequel le sujet a la possibilité de s'identifier et de se reconnaître. Tout demandeur d'asile, tout exilé, possède fondamentalement la même origine que tout autre humain, c'est un être de langage. Sa capacité langagière va l'engager dans une structure du langage, dans une structure psychique. Il s'agit d'une origine relative à l'Autre maternel.
> L'Autre s'avère être une condition primordiale pour la trouvaille d'un lieu linguistique dans lequel le sujet immigré va se développer, tel un enfant recherchant les éléments narcissisants (Athlan 60).

Il n'est donc pas étonnant de constater que la problématique du pays qui «occupe une place de choix dans les romans de nombreux écrivains francophones» (Ionescu 2023: 78), est souvent reliée à l'image de la mère. Felicia Mihali n'y fait pas exception. Pour elle, le pays devrait être un substantif féminin, comme en roumain, et non pas masculin, comme en français, car:

> Ce n'est qu'à l'intérieur d'une terre qui vous nourrit comme une mère que vous tenez d'une identité précise. Un pays réclame une frontière, des étendues d'eau, des champs de blé, des forêts, tout ce qui assure la subsistance d'un peuple. Le folklore roumain est plein de chansons et de légendes où les héros se sont sacrifiés à la défense du pays. […] Le Roumain n'a pas de grandes attaches à la ville, mais il se bat bec et ongles pour son pays. Il n'appartient pas à un petit espace, mais à un plus grand, car le pays seul peut donner aux humains un sentiment de sécurité et surtout une identité (2006: s. p.).

Dans *Dina*, la narratrice qui raconte l'histoire de celle qui prête son nom au roman, est une immigrante vivant au Canada. Au fil de la lecture, on y décèle deux instances romanesques. Il y a, d'une part, la narratrice. Celle-ci se manifeste comme instance autonome jusqu'à devenir un personnage à part entière (Jouve 17) et semble emprunter des éléments à la vie même de Felicia Mihali étant donné que dans ses romans «l'espace autobiographique s'ouvre au fictionnel, [alors que] l'imaginaire et l'onirisme infusent le réel» (Ionescu 2023: 83). Et d'autre part, le personnage dont il est question dans le récit qu'elle nous fait. Leurs histoires semblent se superposer. Non seulement elles sont toutes les deux des copines d'enfance, originaires du même village qu'elles avaient abandonné pour s'établir en ville, mais l'histoire de Dina pourrait aussi se lire en filigrane comme «le récit fictionnalisé de l'expérience immigrante» (Eiben 59) de celle qui est partie loin de son pays.

Ici, nous restreignons notre réflexion et nous ne nous intéressons ni à l'enquête quasi-policière que la narratrice mène pour apprendre qui a tué Dina, figure de l'exil elle-aussi, ni aux liens intimes qui relient la protagoniste à l'instance narratrice. En abandonnant «la femme-pays» (Ionescu 2023: 87), nous changeons de perspective et nous dirigeons notre attention vers «le pays mère» (Mihali 2006: s. p.). En adoptant une stratégie de focalisation, notre attention porte tout particulièrement sur les échanges verbaux devenus presque quotidiens que l'exilée a avec sa mère. C'est pour elle une bonne opportunité de retracer les origines généalogiques du côté maternel, de se rappeler son passé, de reprendre contact avec le monde abandonné, bref de se ressourcer pour pouvoir consolider son statut dans son pays d'accueil.

Tout au long du roman, on ne découvre pas un nom propre pour celle qui est partie loin de son village et de ses parents. Cette haute indétermination du texte laisse aux lecteurs la liberté de se la représenter, de s'appuyer sur leur créativité pour construire une «image personnage» (Jouve 40). Il revient au sujet lisant de convertir les conversations au téléphone, c'est-à-dire une suite linguistique, en «une série de représentations qui transcendent le texte» (27) de sorte que l'identité du personnage résulte d'une coopération productive entre le texte et celui qui le déchiffre.

L'incipit de *Dina* nous plonge au fond de la problématique identitaire. Chaque dimanche après-midi une fille appelle sa mère:

> Comme d'habitude, ce n'est qu'après une dizaine de sonneries qu'elle décroche en demandant aussitôt:
> Qui est-ce qui est là?
> Et moi, suivant le rituel établi entre nous, je lui réponds:
> C'est moi! (*D*: 11)

Or, pour pouvoir donner une réponse tellement simple "c'est moi", sans avoir à se présenter davantage, il faut aussi savoir qui l'on est. Si, pour le parent, en dépit de la distance qui les sépare, il est facile d'identifier son interlocuteur («Ma mère comprend et se tait sans rien ajouter», *D*: 11), pour le sujet exilé la situation est moins simple. Ayant perdu son "chez soi", il doit reconstruire son identité. Or, pour pouvoir donner un sens à l'endroit où l'on se fixe, il convient de se rappeler le sens dont était investi le lieu qu'on a perdu. Le pays devient ainsi synonyme de la famille qui se limite ici à la mère car le père est trop malade et ne peut plus assumer son rôle de maître de la maison et de gardien du passé enfantin. La reconstruction va s'opérer par des coups réguliers de téléphone censés rétablir une liaison abruptement interrompue par le départ de la fille outre-Atlantique.

L'univers narratif que Felicia Mihali construit dans *Dina* dévoile un pays où vit une femme, la plus douce que la narratrice n'ait jamais connue, et qui a la charge du foyer et de son enfant unique. Et cette héroïne, soumise, silencieuse, et au «visage rond comme la pleine lune» (*D*: 47) a son propre récit de vie: elle aussi est une métèque, «quelqu'un arrivé avec les orages du printemps, avec le gonflement des eaux, quelqu'un à la recherche de travail, quelqu'un qui aurait dû partir avec les oiseaux migrateurs en automne» (*D*: 45). En dépit des soins qu'elle a accordés inconditionnellement à sa fille, elle finit par s'éloigner d'elle. Son destin se confond avec celui de toutes les autres mères restées au village. Après des années de travail au service des autres, celles-ci se détachent de ceux auxquels elles avaient été reliées par des ficelles familiales (maris et enfants) pour rejoindre la communauté des vielles femmes et, en même temps, se replier sur elles-mêmes:

> Elles ne veulent plus peiner, même au risque de ne pas se nourrir. Le cycle de leur vie a ralenti, leurs membres sont fatigués, leur énergie nourricière s'est tarie, leur instinct maternel est entré en hibernation ou s'est reconverti en égoïsme et en indifférence. Les mères ne veulent rien savoir de leur progéniture, sauf si elle peut leur apporter de l'argent. Elles ne lui doivent plus rien: devant elle, elles n'éprouvent ni honte ni chagrin. La chaîne de leur affection, qui se renouait à chaque génération par l'intermédiaire des petits-enfants, s'est rompue. […] Leur progéniture, qui revient de temps à autre au village, ne peut que constater la dégradation de la propriété. Leur mère n'a rien à leur léguer, aucun héritage à leur transmettre. Seuls comptent le temps et le soleil qu'elles se doivent à elles-mêmes, coûte que coûte (*D*: 34-35).

Cette distanciation spatiale et spirituelle qui se produit entre les deux femmes appartenant à deux catégories d'âge différentes facilitera aussi le processus d'intégration de l'immigrante. À la fin du roman, bien qu'elle n'ait pas déchiffré le mystère de la mort de sa copine, elle conclut:

> Pour continuer à vivre, me dis-je, il me faut accepter calmement ce qui compose ma nouvelle vie et qui n'existait pas auparavant. […] dès qu'on arrive dans un nouvel endroit, on a le sen-

> timent qu'on peut finalement rattraper le décalage, qu'on peut participer à la réalisation du présent. Maintenant, je dois oublier Dina. Je dois m'ouvrir à cette nouveauté qui me donne la conviction que j'assiste à l'accomplissement des choses qui comptent vraiment: l'orthographe du français, la météo au Québec, les noms et les luttes des gangs dans les rues de Montréal, les champs de canola génétiquement modifiés, les aubaines d'automne (*D*: 176).

Le détachement du "pays mère" qui aurait une double cause (la fille s'éloigne de sa mère par son départ, son exil, tandis que la mère, restée seule, se distancie de sa fille par son vieillissement et une existence qui la sépare de ceux qu'elle avait servis) favorisera un processus d'autonomisation du sujet exilé au bout duquel il récupérera son individualité. Comme on peut le constater, il ne s'agit pas d'une destinée héroïque, d'un parcours à succès, mais de réussir à recouvrer dans sa terre d'asile sa «banalité identitaire» (Nouss 44), celle à laquelle la reine Sissygambris n'avait pas pu renoncer au moment de son départ de Suse (v. supra). Celui qui est parti, n'ayant pas l'allure d'un être extraordinaire, parvient à atteindre son statut d'avant le voyage et devenir un élément parmi d'autres, «tranquillement interchangeable avec n'importe quel autre, n'importe quel "il"» (44). En prenant la parole, comme c'est aussi le cas de la narratrice de *Dina*, il s'invente une histoire de vie qui viendra protéger sa subjectivité, le restaurer ou le renarcissiser (Athlan 61). Alors, la réponse simple et banale: "C'est moi!" ne nous surprend plus. Elle devient la marque d'une identité retrouvée, capable de s'accepter et de s'ouvrir à l'Autre.

À côté de la narratrice de *Dina* et de la reine perse, dans la panoplie des femmes qui traversent des frontières on pourrait ranger aussi la bigame. Quittant la Roumanie avec son mari Aron pour s'établir à Montréal, elle finit par se séparer de lui, symbole de son existence roumaine, pour devenir l'épouse américaine de Roman. Dans les lignes suivantes nous montrerons que la vie (extra)conjugale constitue la toile de fond qui cache, en filigrane, l'histoire d'une migrante investissant son présent en terre d'accueil de valeurs capables de faire contre-poids au passé qui la ramène en arrière.

L'exil, c'est vivre une bigamie éternelle entre le passé et le présent

La plupart des figures construites par les textes de Felicia Mihali ce sont des figures féminines. Il arrive donc souvent que l'exil apparaisse sous la forme d'une relation homme-femme, d'un mariage, d'un processus où chacun, renonçant à une partie de ses habitudes, s'adapte, se plie à celles de l'autre. Par exemple, la cohabitation de la reine et du soldat, était

> fondée sur des coutumes mi-grecques, mi-perses. En premier lieu, Nicanôr s'était vu dans l'obligation de renoncer à l'usage excessif de l'huile d'olive et du fromage. De son côté, la

> reine avait été obligée d'introduire comme mets quotidiens la viande de porc, à la préparation de laquelle elle avait destiné des marmites, des cuillères et des casseroles spéciales, frottées avec du sable après chaque usage (*RS*: 197).

La relation de Dina, la «femme-pays» (Ionescu 2023: 87), avec le douanier serbe, Dragan, peut aussi se lire comme une métaphore du processus d'intégration:

> Dina, c'est une femme roumaine qui chaque jour traverse un pont pour se rendre à son travail, mais ce pont ne relie pas la Roumanie et la Serbie, c'est un pont imaginaire formé des relations que chaque jour l'immigrée établit entre son pays d'origine et son pays d'accueil dans une tentative de se détacher du premier et de s'approprier l'autre (Eiben 160).

Dans *La bigame* l'écrivaine retrace le trajet d'une femme qui, avec son mari, décide de quitter la Roumanie pour s'installer au Canada. Le processus d'intégration y est présenté sous la forme d'une relation double: un mariage s'ébranle pour laisser une relation extraconjugale se construire et le remplacer, en fin de compte. Le mari Aron incarne le passé, tandis que Roman symbolise le nouveau monde.

Les premiers moments de la jeune famille roumaine en terre québécoise sont ceux de tout immigré. Dès l'arrivée, on compare la météo, le logement, les habitants, à ce qu'on a laissé derrière. Parfois on est nostalgique, en regrettant le printemps roumain:

> Nous sommes arrivés à Montréal par un jour venteux de mars. En Roumanie, les perce-neiges étaient déjà en vente dans la rue et sur les étals des fleuristes; ici, on s'est réveillés en plein hiver, et rude en plus. Il y avait longtemps que j'avais vu autant de neige et un tel froid de chien. À Bucarest, les gens sortaient déjà en manches de chemise; sur Mountain Sights, les piétons emmitouflés dans leur parka avançaient difficilement sur les trottoirs glissants (*B:* 10).

D'autres fois, on est content et on apprécie les petits avantages offerts par le nouveau pays: «Notre appartement me plaisait beaucoup. […] Devant le balcon, il y avait un énorme érable. J'étais très heureuse, car dans le quartier de blocs en béton où j'habitais à Bucarest, c'était inimaginable de voir autre chose de sa fenêtre que du linge mis au séchage» (*B*: 12).

Mais vivre ailleurs, c'est, en fait, vivre parmi les siens, ou tout au moins au début. Dans un premier temps, l'exil se charge d'une dimension collective et prend la forme d'un refuge dans le cocon de ce qu'on connaît déjà, la communauté immigrante avec laquelle on partage le même parcours exilique, et celle roumaine avec laquelle on a en commun tout un vécu antérieur, des éléments linguistiques et culturels pour se définir en tant que ressortissants de tel ou tel pays. Ce n'est que dans un deuxième temps que l'intégration pourra s'opérer. Dans *La bigame*, cela se produira à la suite de la rencontre de la femme avec un autre homme: «Roman s'est vite introduit dans ma vie. Il était cet imprévu qui allait

accélérer mon intégration et l'amener à une dimension différente de celle que j'avais envisagée au moment de mon atterrissage à l'aéroport de Dorval» (*B*: 40). Celui-ci, quoique différent de ses compatriotes, il leur ressemble. Originaire de Roumanie (son nom renvoie explicitement à ses origines, à son appartenance au peuple roumain), mais ayant déjà vécu au Canada depuis plusieurs années, son identité est le résultat d'une incorporation des éléments de la culture d'accueil et d'une transposition outre-Atlantique des éléments de sa culture d'origine. Il s'est facilement adapté au style et au rythme de vie américain tout en continuant de cultiver à Laval «un petit lopin de terre avec des tomates, du persil, une touffe de livèche offerte par une dame de la communauté, des poivrons, de la menthe sauvage» (*B*: 46) selon les lois tacites de la société «primitive, agraire, patriarcale» (46) à laquelle il avait appartenu.

Prisonnière d'un mariage qui lui offrait la stabilité et la routine dont elle avait besoin, la protagoniste doit aussi affronter l'inconnu, symbolisé ici par la nouvelle rencontre. Attachée à Aron et, en même temps, fascinée par Roman, il lui est difficile de prendre une décision:

> DÈS LE PREMIER JOUR, entre Roman et moi s'était déclenché un courant d'affection qui m'avertissait qu'avec lui, ce n'était pas comme avec les autres hommes, malgré mes efforts pour croire le contraire. Je n'étais pas préparée à ce genre d'aventure. Depuis le moment où je l'avais connu, mon mari était l'homme auquel je rêvais et auprès duquel j'avais vécu la plus belle période de ma vie. Je ne voulais pas que ça change. Je voulais garder Roman tout en gardant mon mariage, aussi dépourvu de confort qu'il fût. J'avais confiance en notre avenir, même si je ne disposais d'aucune preuve objective réelle. Ce qui m'inquiétait plutôt était l'avenir de ma relation avec Roman (*B*: 44).

Petit à petit, l'incertitude se transforme en certitude. Roman s'infiltre doucement dans la vie des deux immigrés: des conversations autour des productions littéraires des membres de la communauté roumaine avec la femme, des dîners et des visites rendues au jeune couple, des sorties en ville, etc. Il essaie de remédier à un passé fait de toutes sortes de privations: d'aliments, de vêtements, de petits objets de plaisir. Par de petits cadeaux, il s'efforce de l'effacer pour pouvoir faciliter, chez la femme, l'introjection d'éléments de la culture d'accueil:

> Malgré mon opposition, Roman essayait de combler les failles de mon passé pauvre. Les fleurs et les parfums devaient me consoler d'une jeunesse vécue dans des logements mal chauffés, du manque d'intimité des dortoirs, des trains surpeuplés, d'une nation nerveuse hurlant de détresse, de la disette qui avait rabaissé tout un peuple, du blocus de la guerre froide qui nous avait interdit l'accès à tout ce qui faisait notre temps. Voilà de quoi était fait le passé que Roman essayait de raccommoder avec ses parfums de coriandre (*B*: 46).

La distanciation et la séparation d'Aron deviennent pour la protagoniste ainsi inévitables, bien qu'il lui soit difficile de prendre une décision et de renoncer

à l'un des deux piliers de son existence: le poids du passé et la promesse d'un devenir. La rupture se produira et la femme continuera sa vie auprès de Roman, ce qui renversera le sablier: si, au début, Roman s'est infiltré à petits pas dans la vie du couple roumain, en y apportant une dose de nouveauté, ce sera après le tour d'Aron de passer des coups de fils à sa femme habitant maintenant sous un autre toit. Toutefois, l'écart entre les deux époux ne peut pas s'installer immédiatement: Aron étant incapable de se débrouiller tout seul, la femme lui enseigne à cuisiner au téléphone et passe de temps en temps chez lui pour des tâches ménagères. Mais plus le temps passe, plus ils s'éloignent spirituellement l'un de l'autre. Aron se rend compte qu'il peut faire des choses qu'il n'avait pas faites auparavant, tandis que la femme se réjouit de sa «nouvelle appartenance à la communauté migrante formée d'amis de longue date de Roman» (*B*: 120). Menant sa vie auprès de ce dernier, elle constate que ce qui rapproche deux personnes, ce ne sont pas les idées, mais les racines (*B*: 120). Leurs racines roumaines replantées au Canada pour donner naissance à «un arbre qui pousse à l'envers, les racines en haut» (*B*: 25).

Partagée entre deux hommes symbolisant deux mondes, ou plutôt entre «le souvenir de la famille, des amis, et des coins de rue» (*B*: 11), et la petitesse d'une nouvelle vie réduite à l'entretien ménager (*B*: 101), la protagoniste sonde son intérieur car, n'est-ce pas, «[l]e premier défi de l'immigration est qu'elle déclenche chez un individu des mécanismes d'analyse pervers. Ce qu'elle remet en question, bizarrement, ce n'est pas le présent, mais le passé. Rien ne reste intact sous la loupe déformatrice de la nouvelle identité» (*B*: 48). Et à la fin du livre elle se demande rhétoriquement: «Quoi de plus réjouissant que de vivre une bigamie éternelle entre le passé et le présent?» (*B*: 145). À chaque exilé de vouloir y répondre et de formuler sa propre réponse.

Conclusion

En tant qu'"épreuve de l'étranger", l'exil «renvoie avant tout à la séparation originelle, fondatrice de la subjectivité et de l'altérité; séparation qui exige la construction de fictions, permettant aux hommes de faire lien entre eux et de pallier leur déréliction» (Stitou 56). En prenant la plume, Felicia Mihali construit des univers fictifs peuplés de femmes qui se déplacent. Les trois romans analysés dans cette étude, *La Reine et le soldat*, *Dina* et *La bigame*, surprennent sous trois formes différentes les trajets exiliques de trois personnages. Pour Sisyggambris, la reine perse, l'exil prend la forme d'une quête identitaire qui se matérialise d'abord par des escapades aux environs de sa nouvelle maison à Athènes pour prendre ensuite la forme d'un périple à travers la Grèce, sa terre d'accueil.

Son histoire de la migration vécue à un âge assez avancé serait la preuve que l'identité n'est pas immuable et qu'elle se construit petit à petit dans le contact avec les autres. La narratrice de Dina incarne une autre facette de l'exil, à savoir le rapport aux piliers de toute existence humaine: les géniteurs, en l'occurrence la mère, et l'espace géographique qui définit notre nationalité, c'est-à-dire notre pays d'origine. Or, en les perdant par le départ, on est obligé d'entamer tout un processus de reconstruction au sein de la nouvelle communauté pour pouvoir dire à la fin "C'est moi!". Dans *La bigame* l'exil apparaît sous la forme d'une relation qu'une femme entretient avec deux hommes différents et qu'elle aime à sa façon. L'un incarne le passé dont il faut se débarrasser, tandis que l'autre représente la nouvelle réalité à laquelle il faut s'adapter. Bien qu'au début il y ait conflit intérieur et remords, l'abandon est inévitable pour que la reconstruction puisse s'opérer.

Pour conclure, on pourrait dire que les récits de vie des exilées imaginées par Felicia Mihali renvoient l'image d'une femme réconciliée avec elle-même et ayant recouvré dans son pays d'accueil les petites choses capitales pour pouvoir continuer à vivre et à affronter ce qui suivra, quoiqu'en général on attende de «ceux qui se mettent en route de grands exploits, des faits inaccoutumés et inouïs» (RS: 206). En fait, les histoires de ses héroïnes font écho à l'évolution même de l'écrivaine qui a évolué au Canada selon trois trajectoires plus ou moins distinctes (écriture de textes littéraires, traduction et édition) en montrant que l'exil constitue selon/pour elle "une deuxième chance".

Ouvrages cités

Andrei, C. (2016): Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali. *La Revue Roumaine d'Études Francophones*, 8, pp. 30-48.

Athlan, A. (2014): La psychologie sur la voie de l'exil. *Le journal des psychologies*, 2, 315, pp. 59-63.

Eiben, I. N. (2011): L'élément autobiographique et sa fictionnalisation dans le roman *Dina* de Felicia Mihali. In K-D. Ertler, M. Löschnigg, & Y. Völkl (Éds.), *Cultural Constructions of Migration in Canada/ Constructions culturelles de la migration au Canada* (pp. 155-164). Frankfurt: Peter Lang.

Fins, A. G. (2017): L'exil intime qui nous fonde. *Carnets*, Deuxième série – 10/2017. Tiré de http://journals.openedition.org/ carnets/2255 (Consulté le 27/06/2024).

Gyurcsik, M. (2004): *La neige, la même et autre, Essai sur le roman québécois contemporain*. Timişoara: Universităţii de Vest.

Ionescu, M. (2014a): De l'endurance à la résilience: les romans de Felicia Mihali. *Dialogues francophones*, 19, pp. 21-31.

Ionescu, M. (2023): *(S)'Écrire dans l'entre-deux. Récits de femmes d'ici et d'ailleurs*. Lausanne, Berlin, Bruxelles, Chennai, New York, Oxford: Peter Lang.

Jouve, V. (2001): *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF écriture.

Laferrière, D. (2009): *L'énigme du retour*. Montréal: Boréal.

Mihali, F. (2005): *La reine et le soldat*. Montréal: XYZ.

Mihali, F. (2006, décembre): Le pays mère. *Terra Nova Magazine.* Tiré de www.terranovamagazine.ca (Consulté le 14/06/ 2010).
Mihali, F. (2008): *Dina*. Montréal: XYZ.
Mihali, F. (2022): *La bigame*. Montréal: Hashtag.
Nouss, A. (2015): *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
Paterson, J. (2009, Printemps): Le sujet en mouvement: Postmoderne, migrant et transnational. *NEF*, Dossier *Avatars du sujet*, 24, 1, pp. 10-18.
Pavel, T. (2003): Fiction et perplexité morale – XXV[e] Conférence Marc-Bloch, 10 juin 2003. Tiré de https://www.ehess.fr/sites/default/files/pagedebase/fichiers/thomas_pavel.pdf (Consulté le 10/05/2024).
Pavel, T. (2017): *Univers de la fiction*, 1988. Paris: Seuil.
Rushdie, S. (1993): Patries imaginaires. In S. Rushdie, *Patries imaginaires. Essais et critiques* (pp. 19-32). Paris: Christian Bourgois.
Stitou, R. (2006, Automne): L'exil comme "épreuve de l'étranger". Pour une nouvelle clinique du déplacement. *Filigrane*, 15, 2, pp. 51-67.

HISPANOPHONE LITERATURES AND AMERICA

Ricevuto: 01/10/2024 – Accettato: 07/10/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano108

GIORGINA LEVI IN BOLIVIA (1939-1946). MEDIAZIONI, INTERAZIONI ED EMOZIONI DI UN ESILIO

Emilia Perassi*

Il contributo si propone di affrontare l'esperienza e le pratiche "esiliari" sviluppate da Giorgina Levi durante i sette anni (1939-1946) della sua permanenza in Bolivia. La sua esperienza è stata raccontata nell'accurato volume curato da Marcella Filippa (*Avrei capovolto le montagne*, Giunti, Firenze 1990), in cui un organico palinsesto di lettere e interviste a Giorgina permette di ascoltare la voce in prima persona della protagonista e osservare le sue strategie di autorappresentazione. Poco studiato, il testo delinea i tratti specifici della topografia "transexílica" tracciata da Georgina Levi: una topografia le cui linee si articolano sia nell'orizzonte interamericano (Bolivia e Argentina) sia in quello transamericano (Bolivia e Italia). Si intende percorrere lo stratificato mondo di interazioni, mediazioni ed emozioni costruito dall'esiliata a partire dall'apparente solitudine delle alte vette boliviane. «Se non fossi stata in Bolivia, non sarei la stessa», afferma più volte Giorgina: dall'esilio prolifera una nuova identità relazionale, che rimarrà un carattere distintivo della personalità e dell'azione politica di Levi dopo il suo ritorno in Italia. Un'identità trasformata o arricchita dalla varietà dei contatti intrecciati con molteplici attori sociali: dai minatori boliviani a personalità di spicco della sinistra latino-americana o agli esuli ebrei incontrati lungo il cammino, con i quali costruisce reti di amicizia e collaborazione sociale e politica. L'esilio, da esperienza della perdita, si trasformerà in «carta vincente» (Filippa 246), ovvero in vissuto produttivo e trasformativo.

Parole chiave: Giorgina Levi, Bolivia, Argentina, esilio ebraico, identità relazionale.

Giorgina Levi in Bolivia (1939-1946). Mediations, Interactions and Emotions of an Exile
This contribution aims to address the exile experience and practices developed by Giorgina Levi during the seven years (1939 - 1946) of her stay in Bolivia. Her experience was recounted in the accurate volume edited by Marcella Filippa (*Avrei capovolto le montagne*, Giunti, Florence 1990), in which an organic palimpsest of letters and interviews with Giorgina allows us to listen to the first-person voice of the protagonist and observe her strategies of self-representation. Little studied, the text outlines the specific features of the transexilic topography traced by Georgina Levi: a topography whose lines are articulated in both the inter-American (Bolivia and Argentina) and trans-American (Bolivia and Italy) horizons. The intention is to traverse the stratified world of interactions, mediations and emotions constructed by the exile from the apparent solitude of the high Bolivian peaks. «If I had not been in Bolivia, I would not be the same», Giorgina wrote several times: a new relational identity proliferated from exile, which would remain a distinctive feature of Levi's personality and political action after her return to Italy. An identity transformed

* Università di Torino.

or enriched by the variety of contacts she made with multiple social actors: from Bolivian miners to leading figures of the Latin American left or Jewish exiles she met along the way, with whom she built networks of friendship and social and political collaboration. Exile, from an experience of loss, is transformed into a «trump card» (Filippa 246), that is, into a productive and transformative experience.

Key words: Giorgina Levi, Bolivia, Testimony, Jewish Exile, Relational Identity.

Intrecci narrativi

> Ho conosciuto Giorgina Levi nell'inverno 1982 a una riunione di ricercatori di storia orale. Aveva un cappello bianco un po' eccentrico, a forma di turbante. Una vera signora, mi sono detta. Mi è subito piaciuto il suo modo di fare dolce e positivo, fermo e deciso, chiaro e sintetico, alieno da ogni retorica. Speravo in un prossimo incontro. L'occasione fu data, qualche mese dopo, da un convegno internazionale. Era nata un'amicizia che doveva durare nel tempo (Filippa 1990: XII).

Con questo ritratto si apre la trascrizione della testimonianza dell'esilio in Bolivia di Giorgina Levi, ebrea piemontese, raccolta da Marcella Filippa, specializzata in storia delle donne del XX secolo, autrice di saggi di accurato scavo biografico come quelli dedicati a Rita Levi Montalcini (2018), Tina Anselmi (2019), Ursula Hirschman (2021), Anna Bises Vitale (2023), direttrice della Fondazione Vera Nocentini nata a Torino nel 1978 per conservare la memoria del movimento operaio.

Inserita nella cornice metodologica della storia orale, centrata sull'acquisizione del valore cognitivo della soggettività e dell'intimità, la testimonianza di Levi confluisce nel volume. *Avrei capovolto le montagne. Giorgina Levi in Bolivia 1939-1946*, pubblicato nel 1990, inaugurando la galleria di profili e progetti femminili costruita nel tempo da Filippa.

La storia pubblica e ufficiale di Giorgina Levi è nota e intrecciata con altre biografie importanti. Nata nel 1910 in Borgo San Paolo «il quartiere operaio più rosso di Torino» (Levi & Montagnana: 21), cresce in una famiglia ebrea e comunista, seguendo sin da bambina – specie attraverso le vicende degli zii e delle zie Montagnana – le lotte e la nascita del movimento operaio torinese. Come ricorda Giancarlo Quagliotti nel discorso al Comune di Torino per i novantanove anni di Giorgina (morirà a 101), «nessuno dei grandi nomi del movimento operaio, socialista, comunista e democratico torinese le è estraneo. Dai socialisti Pagella e Castagno, ai comunisti Negarville, Bibolotti, Cavallo, Cirio, Santhiá fino alla famiglia Pajetta» (ACC 163). Togliatti era in quegli anni il marito di Rita Montagnana (si erano sposati nel 1924), zia di Giorgina.

I ricordi di quest'infanzia e formazione memorabili sono racchiusi in un libro prezioso, scritto con il nipote Manfredo – *I Montagnana. Una famiglia ebraica*

piemontese e il movimento operaio (1914-1948) – essenziale non solo per la biografia collettiva di una città, ma per comprendere il bagaglio affettivo, identitario e politico con il quale Giorgina affronterà l'esilio. Dopo essersi laureata in Lettere nel 1933 e aver intrapreso la professione dell'insegnamento, Giorgina e il marito tedesco, Enzo Arian, medico, ripareranno in Bolivia nel luglio del 1939:

> Conducemmo una ricerca frenetica di luoghi dove andare, ma agli ebrei tedeschi i paesi principali e più evoluti avevano già chiuso le frontiere; si faceva eccezione solo per le personalità di cultura e di fama mondiale. Ottenemmo il visto per l'Ecuador e poi per la Bolivia, in seguito a un appello del governo boliviano che invitava i medici ebrei, fuggitivi dall'Europa, a recarsi in quello stato per lavorare nell'interno del paese. Prendemmo contatti con alcuni militari boliviani che studiavano alla Scuola di Guerra a Torino per avere informazioni su quel paese, l'ultimo a cui un emigrante potesse pensare. Quei giovani ufficiali furono gentili, ci informarono sugli alberghi che avremmo potuto trovare a La Paz, sulle difficoltà della vita all'interno del paese, dicendo che per un europeo incominciare a vivere in quella zona della Bolivia era come naufragare (Filippa 1990: 7).

In realtà, Giorgina trova in Bolivia modi per non perdersi: insegna in pluriclassi elementari per i figli dei contadini e dei minatori indigeni e meticci nei villaggi andini di Zudañez e Villa Apacheta, e per i figli degli emigrati ebrei e spagnoli dall'Europa a Oruro e a La Paz. Insegna anche latino e introduzione alle lettere nelle Università di Sucre e di La Paz. Affronta ogni disagio (il freddo, l'altura, le pulci e i pidocchi, la scarsità di cibo, l'assenza di ogni comodità in case che sono poco più che baracche nei campi minerari dove il marito fa da medico, la perdita della figlia che attendeva) con una tempra irriducibile. Il ritratto che offre di sé è quello di una giovane donna dalle estreme capacità di adattamento che a ogni cosa si abitua, reagendo creativamente e fattivamente alle circostanze.

Nel 1943 fonda e dirige la sezione boliviana dell'Alleanza Internazionale Giuseppe Garibaldi per la libertà d'Italia. Fra il 1943 e il 1946 collabora con la rivista *Stato operaio*, che allora aveva sede a New York, e con il settimanale antifascista *Unità degli italiani* di Buenos Aires. Mantiene contatti politici con molti emigrati antifascisti in America Latina (Messico, Cile, Argentina, Uruguay).

Ritorna in Italia nel 1946, si iscrive al Partito Comunista e riprende a insegnare. Dal 1947 al 1954 è segretaria dell'Associazione Italia-URSS. Nel 1948 diventa membro del Consiglio nazionale della scuola del Pci. Nel 1956 è eletta consigliere comunale a Torino e lo resterà sino al 1964. Nel 1963 e poi di nuovo nel 1968 viene eletta deputata al Parlamento, ricoprendo il ruolo di segretaria della Commissione Istruzione. Presenta, fra le varie, una serie di proposte di legge sull'istituzione delle scuole materne statali, sui corsi serali per studenti lavoratori, sui concorsi unici per insegnanti elementari. Nel 1963 fa parte della prima delegazione del Pci in Israele. Negli anni Settanta è incaricata dal partito di accompagnare i dirigenti dei partiti comunisti di vari paesi dell'America

Latina e del Vietnam. Conosce e trascorre tre settimane a Roma con Dolores Ibarruri. Collabora con l'*Unità, La Rinascita, Vie Nuove, Nuova società, Cubana. Latinoamerica*. Tra il 1975 e il 1988 dirige il bimestrale di cultura ebraica *Ha Keillah*. Folta è la sua produzione saggistica, dedicata alla storia degli ebrei in Piemonte, al movimento operaio, alla storia delle donne del Pci, al fascismo in America Latina[1].

Ciò che emerge da questa brevissima sintesi è il proliferare di attività anche di scrittura (storica, sociale, politica e memorialistica) nel quale è certamente forte il segno di una personalità e di un'autobiografia, ma dal quale è escluso il racconto organico di un'esperienza centrale come quella dell'esilio boliviano: «Mi chiedevo perché [Giorgina] non avesse mai raccontato compiutamente quell'esperienza – si domanda Filippa –, perché di quegli anni erano restati solo brevi articoli o accenni in interviste. Cassetti pieni di ricordi rimasti chiusi. Ricchezze, segreti, reliquie di gioia e di dolore vi erano nascosti» (Filippa 1990: VIII).

"Trabajo exiliar"

La dimensione emozionale propria dell'esilio, quel "trabajo exiliar" su cui riflettono Teresa Basile e Cecilia González (9-158), emergerà di fatto solo grazie all'intimità conversazionale garantita dal canale affettivo dell'amicizia fra Giorgina e Marcella, che scrive: «Sono stata scelta da Giorgina per ascoltare la sua storia. I due desideri, quello di narrare e quello di ascoltare si sono incontrati, permettendo di realizzare questo libro» (9-158). Un libro che è il risultato dell'intreccio fra le lunghe conversazioni intrattenute dalla primavera all'autunno del 1987 e le abbondanti fonti materiali consultate (lettere, articoli, saggi, documenti d'archivio, fonti iconografiche e letterarie), dal quale emergono i tratti di un lavoro della memoria che modella, riorganizza e narra gli eventi trascorsi. La dialettica fra l'esilio vissuto e l'esilio ricordato che si produce in questa testimonianza a posteriori dell'esperienza consente di integrare il passato col presente: l'esilio non vi appare come una cesura, bensì come una tappa di formazione prodiga in risultati identitari.

«L'inizio del racconto stenta a partire», commenta la redattrice (Filippa 1990: IX). Le ferite si riaprono. Vi sono momenti in cui è forte la tentazione di interrompere l'esercizio della memoria. Tuttavia, il raccontare insieme, il raccontarsi, rende possibile il trascorrere della parola lungo queste ferite. Parola incaricata di porre ordine, di riparare quello «stato discontinuo dell'essere» che è l'esilio

1 Per la bio-bibliografia di Giorgina Levi, cfr. i materiali contenuti negli Archivi del Polo del Novecento e del MuseoTorino.

secondo Saïd (184), di ristabilire i fili interrotti del racconto personale. Ciò che la protagonista non riesce a ordinare, rammendare, ripristinare è ripreso dall'interlocutrice nel trascrivere la lunga testimonianza, punteggiata dalle domande di Filippa che suscitano, provocano il racconto, lavorando con delicatezza i silenzi.

La trascrizione è un'opera d'arte, scrive Willa Baum, «affine alla traduzione anche se con meno spazio di manovra» (6, in Filippa 1990: X). Trascrivere il racconto orale significa levigarlo, pulirlo, accompagnarlo, ma senza che la voce della testimone perda in autorappresentazione. Narratrice e intervistatrice coincidono in un cammino reciproco di rinuncia al potere enunciativo individuale: Giorgina ospita nella sua narrazione la scrittura di Marcella; Marcella accoglie nella propria scrittura una storia altra, "esiliandosi" dalla propria circostanza, sospendendola provvisoriamente per mettersi in gioco dalla distanza del racconto altrui:

> Ricostruire il cammino di una donna che negli Anni Trenta aveva pressappoco la mia età ha voluto dire misurarmi, attraverso la sua storia, con ciò che sono o penso di essere, con le mie aspirazioni, i modelli, i miti, le ambiguità, le contraddizioni. Ha voluto dire mettermi in gioco insieme a lei. Scrivere la storia di una donna per capire me stessa (Filippa 1990: XIII).

Quest'opzione enunciativa mostra la produttività della dinamica dell'esilio, storico in Levi, metaforico in Filippa: l'allontanamento da sé prevede in ambedue i casi un'esperienza dell'affettività che è insieme intimità ed estraniamento, ingresso nella "stanza tutta per sé" del racconto e al tempo stesso sua condivisione. L'esercizio della memoria dell'esilio effettuato in queste circostanze comunicative non teme di affrontare le contraddizioni dei ricordi, sommandole semmai nel quadro articolato e ricco in sfumature della complessità dei negoziati emotivi operati nell'altrove.

Il racconto del "lavoro" delle emozioni in Bolivia tratteggia i contorni di un'esperienza estremamente difficile e tuttavia fondativa della personalità postesilica di Giorgina. Arrivata nel 1939 «all'ultimo paese cui un emigrante poteva pensare» (Filippa 1990: 7), entra nel continente dal porto della Guajira, con i suoi bambini seminudi, quattro baracche, un'impressione di desolazione e tristezza: «Questo è il Sud America?», si chiede (40). Prosegue verso Arica, in Cile: «L'America ci si apriva dinanzi, deserta. Ci siamo sentiti veramente in terra straniera. Capivamo di aver lasciato definitivamente l'Italia» (42). Nel trenino verso la Paz, con trentasei ore di viaggio per superare un dislivello da zero a 4.300 metri, «i primi attacchi cardiaci ai passeggeri: ogni cinque minuti una donna o un uomo sveniva, cadeva, vomitava, gemeva» (43). La prima immagine degli indios è respingente: «Tutte le donne indiane, anche a La Paz, portano in testa un risotto grigio…Non ho mai visto abiti tanto pezzenti e strappati. Si soffiano il naso nella sottana» (44). Nel villaggio minerario di Zudáñez, dove le affidano

una prima elementare, «gli scolari non sapevano assolutamente niente», sono «seminudi, scalzi, pieni di pidocchi, impetigine, rogna» (55). A Sucre sperimenta «l'insufficiente solidarietà dell'emigrazione ebraica. Il pettegolume ci avvelenava e restringeva la nostra mentalità. Ciò che ci sosteneva era la speranza di andarcene al più presto» (65). In una lettera del 30 giugno del 1945, scrive ai genitori:

> Qui fa molto freddo; siamo in pieno inverno e se penso al bel caldo che voi avete ora, con quelle sudate continue, mi aumenta ancora di più la nostalgia. Non potete capire forse come si sente il bisogno, dopo sei anni, di un vero caldo, di un vero freddo all'europea continuo (qui fa freddo ma cambia tutti i momenti), di una nevicata spessa, di un cambio deciso delle stagioni, di acqua fina e cruda, senza pericoli, di pomodori e aranci con il profumo ben conosciuto (qui sono assai insipidi), di biancheria che, lavata, diventa pulita davvero. Le nostre nostalgie sono immense (207).

Il «país personal del origen», che ogni esiliato porta con sé secondo Benedetti (2019: 12), parrebbe ampliare i suoi territori a mano a mano che passano gli anni: «La nostalgia è una malattia» (Filippa 1990: 79) che nei primi tempi attacca il ricordo del proprio quartiere, della via in cui si abitava, poi della città, quindi dell'Italia, diventando infine "struggimento per l'Europa» (79).

E tuttavia Giorgina, nel fare un bilancio dei suoi anni boliviani, li considera «i sette anni fondamentali della mia vita. Sentivo un mutamento, diventavo più coraggiosa, si sviluppava in me una volontà maggiore di prima. Volevo capire la Bolivia» (153). E ancora: «era una vita assolutamente nuova che mi investiva» (222). Oppure: «Sentivo dentro di me una energia straordinaria. Se non fossi stata in Bolivia, oggi sarei un'altra. La Bolivia è metà dell'anima mia. È stato un grande lavoro interiore» (223). L'esilio si fa esperienza performativa (Basile & González 28), che consente l'emersione di un'identità ancora non pienamente esplorata, la scoperta di spazi creativi che istigano la costruzione di uno spazio biografico inedito.

L'autorappresentazione della testimone acquisisce il motivo dell'erranza come produttivamente costitutivo dell'essere ebrea («un'ebrea errante sono rimasta», Filippa 1990: 220), che struttura le sue capacità adattative, l'apertura all'esperienza, il senso di sé: «Fra i compagni ero la comunista e non la donna. Di fronte ai boliviani mi sentivo sicura del mio sapere. Di fronte alle colonie degli ebrei stranieri ero una delle poche donne laureate che avessero una specializzazione» (161).

L'asse intorno al quale si articola la costruzione di un «país personal del exilio» (Benedetti 1985: 41), investito da forme nuove di affettività (la gratitudine, le amicizie, la protezione, le sfide immaginative), ha di fatto un nucleo generatore: la relazione etica e politica di Giorgina Levi con le comunità indigene andine. Una relazione che si costruisce recuperando quella formazione politica e solidale maturata attraverso la sua famiglia: l'esilio implica certamente discontinuità,

perdite, fratture con la vita in Italia, ma anche continuità rispetto al legato valoriale ricevuto eticamente e politicamente durante la sua educazione. Un legato che inizia a mostrarsi, interrompendo il flusso della sola nostalgia, attraverso schegge di immagini, come quelle degli indios di Sucre, «principi misteriosi» e bellissimi anche se luridi (49), del quetchua, lingua difficile, che vorrebbe imparare a parlare bene «perché dev'essere molto bella e dolce» (54), degli squarci su una natura grandiosa, sconfinata, che ridimensiona la persona e della quale le culture indigene sono espressione (77). Poi la lettura di Icaza e Mariátegui, per capire l'urgenza di una lotta emancipatrice, alla quale da un proprio contributo nelle lezioni ai figli dei minatori, coperti solo da una camicia sudicia, fatta con pezzi di sacchi di farina che ancora hanno impressi i marchi di fabbrica, eppure di una «sensibilità straordinaria» (112). Quando le chiedono di raccontare loro l'Europa, Giorgina risponde parlando del loro mondo,

> del loro continente, della loro patria, delle sue enormi ricchezze quasi intatte, della civiltà dei loro antenati indigeni che dovrebbe renderli orgogliosi, della loro cultura che si rivela tuttora nelle danze, nella musica, nei tessuti, nelle anfore e si sforza soprattutto di rompere quel tenace e pericoloso complesso di inferiorità che coopera, esso pure, a frenare lo sviluppo di popoli da secoli oppressi e sfruttati (112).

Il "trabajo exiliar" svolto da Giorgina Levi consiste nell'occupazione proattiva del "fuori", che compensa le iniziali alterazioni delle proprie coordinate spazio-temporali con la costruzione di una nuova "stanza tutta per sé", il cui perimetro non affonda in un nostalgico stato di lontananza, ma – al contrario – in uno stato di vicinanza ritrovato attraverso le reti, le relazioni, l'adesione alla *vie des autres*. Giunta in Bolivia, inaugura di fatto una costante conversazione epistolare con lo zio Mario Montagnana, esule in Messico, operaio e socialista a Torino con Gramsci, Terracini e Togliatti; con l'amica Eva Terracini, figlia di Benvenuto, esiliati a Buenos Aires; con Magdalene Hahn Robischer, cecoslovacca di lingua tedesca, medico, membro del Partito Comunista Ceco, che alla fine della guerra chiede di essere mandata come dentista in Cina, seguendo l'esercito di Mao nella Lunga Marcia; con Giuseppe Berti, direttore di "Stato operaio" a New York; con i membri dell'associazione antifascista in Messico "Giuseppe Garibaldi". Entra in relazione e si incontra con Vicente Lombardo Toledano, segretario generale della "Confederación de Trabajadores de México" (1936-1941), tra i fondatori e primo presidente (1938) della "Confederación de Trabajadores de América Latina" a Buenos Aires; con Roberto Treves a Oruro. Allo stesso tempo, frequenta sartine, parrucchiere, rammendatrici, contadine, casalinghe ebree e indigene.

L'eredità antifascista e socialista ricevuta dalla famiglia troverà in Bolivia la propria ragione applicata:

> La mia vita in Bolivia era una verifica continua di quello che stavo leggendo: assistevo a esempi di comunismo primitivo, vivevo la vita del feudalesimo, i rapporti sociali in un mondo di feudatari, grandi proprietari e servi, e al tempo stesso vivevo la vita dei minatori, degli operai, i rapporti con i grandi trust minerari e i grandi monopoli. Vivevo infine la politica dell'imperialismo americano in un paese semidipendente come la Bolivia. E diventavo, man mano, una comunista convinta, non solo per le letture ma anche per l'osservazione della realtà boliviana (133).

L'osservazione situata determina l'empatia con le comunità indigene e l'indignazione per l'oppressione in cui vivono. Un'indignazione e un'empatia che Giorgina Levi sperimenta sin dal primo giorno a La Paz, quando vede una donna raccogliere dalla strada l'olio nero caduto da un'automobile per ungere le croste sul volto del figlio: «Ho sempre nutrito, nonostante fosse il più abbruttito, una grande rispetto per gli indios» (56), scrive in una lettera ai genitori nel dicembre del 1939. La permanenza in Bolivia sarà dedicata al perfezionamento della propria preparazione politica, teorica e storica.

"Espacio de contranostalgia"

In esilio, Giorgina si sentirà straniera, senza terra. Riconoscerà negli indigeni dei «fratelli di sventura» (166). L'uso del sostantivo di parentela è importante: dalla fraternità prende avvio il processo di riaffiliazione con la Bolivia, ricomponendo una sembianza di famiglia politica dell'esilio. Se per la María Zambrano de *Los bienaventurados* (1990) un forte sentimento di orfanezza è caratteristico degli esiliati nel sentire che la storia del paese che li accoglie non appartiene loro, in Giorgina Levi l'atteggiamento è molto diverso: la storia degli indios le appartiene in quanto emblema del sistema mondiale dello sfruttamento capitalista contro il quale combatte con tutto il fervore della sua militanza. Il giorno dopo il rientro a Torino dalla Bolivia, lei e il marito si iscriveranno al Partito Comunista.

Si può ben parlare, nel caso di Giorgina Levi, della costruzione di un «espacio de contranostalgia» (Benedetti 1985:41) che riveste il luogo dell'esilio con nuove affezioni: la lotta antifascista assume in Bolivia il carattere di una lotta internazionale e al tempo stesso di spazio proprio. Uno spazio in cui una dinamica produttiva di intercambi – sociali, politici, culturali – attiva il protagonismo dell'esiliata come agente fattivo della storia, né sconfitta né profuga senza destino.

L'impegno politico è la dimensione emozionale e intellettuale che trattiene dallo sperdimento. Lo stato di esilio di Giorgina, quantomeno nella sua rammemorazione, non può essere letto come esistenza sospesa né come spaesamento che stordisce e disorienta. Si tratta semmai di un momento di autodefinizione e identificazione che ristabilisce la continuità fra il prima e il dopo, cioè l'eredità

politica familiare e l'evoluzione postesilica. «L'esilio si è rivelato nel tempo una carta vincente», commenta alla fine della sua testimonianza (246). Una carta resa possibile da una formazione alla politica come interazione fra sé e Altri. In *Vita activa*, Hannah Arendt considera l'"azione" come sinonimo di "inaugurazione". Scrive: «L'azione come *initium* non è l'inizio di qualcosa, bensì di qualcuno. Con le parole e l'azione ci iscriviamo nel mondo umano» (128-129). L'azione è perciò iscrizione nella storia. E Giorgina Levi sempre si autorappresenta come donna d'azione, affermativa, presente.

L'iscrizione suscita affiliazione. Se in Bolivia era entrata in relazione con politici, giornalisti, sindacalisti, lavoratori e lavoratrici; se aveva collaborato con testate boliviane (*Noticias, Última hora, El semanario ilustrado*) e montevideani (*Italia libre*); se aveva fondato a La Paz la sezione dell'associazione antifascista "Giuseppe Garibaldi", una volta rientrata in Italia l'impegno politico e affettivo con l'America Latina si mantiene attraverso la promozione di reti di informazione e solidarietà. Nella nave che li riporta in Europa, Giorgina e il marito scriveranno un lungo rapporto dal titolo "Appunti sull'organizzazione e l'attività dei comunisti italiani in Argentina e i loro problemi attuali" (Filippa 1990: 236), che specchia i contatti avuti nel soggiorno argentino nell'aprile del 1946 precedente al rientro. Lo dirigono alla direzione del Pci sperando possa servire per stabilire rapporti fra i due partiti. Togliatti le chiederà un articolo per *La Rinascita*, pubblicato nel dicembre del 1948 col titolo "Imperialismo e nazionalismo nell'America Latina". Con Hugo Saavedra, esiliato a Torino, e altri amici, costituirà un Comitato di Solidarietà con la Resistenza Boliviana che nel 1975 organizzerà una settimana di amicizia con la Bolivia «con un vasto programma che ebbe molto successo» (241).

Il segno identitario lasciato dall'esperienza boliviana resterà impresso in molte delle lotte successive intraprese da Giorgina Levi, attente a farsi carico di alterità più prossime: la questione meridionale, gli immigrati africani, gli emarginati e, più in generale, i problemi internazionali (Filippa 1990: 243). A siglare la centralità dell'esilio nella formazione e progetto vitale di Giorgina Levi restano le sue stesse parole:

> In Bolivia mi avevano spinto a studiare, a politicizzarmi, più che l'antisemitismo, più che l'essere vittima del fascismo, la stessa realtà boliviana e il desiderio di ritornare in un'Italia trasformata in senso socialista. La realtà boliviana mi induceva a dire: «Questo mondo non può durare». Una realtà così feudale bisogna distruggerla. Ma come? (135).

Opere citate

ACC Associazione Consiglieri Comunali Città di Torino (2006-2011): Atti dei Convegni. 1-2. Torino. Recuperato da http://www.comune.torino.it/consiglio/servizi/associazioneconsiglieri/

vol_2_atti_convegni.pdf (Visitato il 3/3/2024).
Archivi del Polo (2024): Giorgina Levi. Recuperato da https://archivi.polodel900.it/entita/Levi%20Arian,%20Giorgina) (Visitato il 15/03/2024).
Arendt, H. (2003): *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.
Basile, T. & González, C. (2024): Cartografiando las narrativas del exilio infantil y adolescente argentino. In T. Basile & C. González (Eds.), *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales* (pp. 9-158). Villa María (Córdoba, Argentina): EDUVIN.
Baum, W.K. (1977*): Transcribing and Editing Oral History.* Nashville: Roman & Littlefield.
Benedetti M. (1985): *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
Benedetti, M. (2019): *Andamios*. Buenos Aires: Planeta.
Filippa, M. (1990): *Avrei capovolto le montagne. Giorgina Levi in Bolivia 1939-1946*. Firenze: Giunti.
Filippa, M. (2018): *Rita Levi Montalcini. La signora delle cellule*. Lucca: Pacini Fazzi.
Filippa, M. (2019): *Tina Anselmi*. Lucca: Pacini Fazzi.
Filippa, M. (2021): *Ursula Hirschman. Come in una giostra*. Fano: Aras.
Filippa, M. (2023): *Anna Bises Vitale. La narratrice*. Fano: Aras.
Levi, G. & Montagnana, M. (2000): *I Montagnana. Una famiglia ebraica piemontese e il movimento operaio (1914-1948).* Firenze: Giuntina.
MuseoTorino (2024): Giorgina Levi. Recuperato da https://www.museotorino.it/view/s/a382c66c072c480b820eff1722d832df (Visitato il 15/03/2024).
Saïd, E. (2013): *Reflexiones sobre el exilio*. Madrid: Debolsillo.
Zambrano, M. (1990): *Los bienaventurados.*Madrid: Siruela.

Recibido: 31/05/2024 – Aceptato: 07/06/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano109

JUAN RODOLFO WILCOCK, UN CASO DE AUTOEXILIO LINGÜÍSTICO EN DOS TIEMPOS[1]

Marisa Martínez Pérsico*

Este artículo se concentra en el estudio de caso de J.R. Wilcock, escritor plurilingüe italoargentino que cambió lengua de expresión literaria, pasando de la materna ambiental (el castellano rioplatense) a la adquirida (el italiano). El de Wilcock es un ejemplo de exilio territorial y lingüístico voluntario, propiciado por sus diferencias con el peronismo y por el deseo de reivindicar sus raíces italianas (familia biológica) y latinas (familia lingüística). Este tránsito de una lengua a la otra, forma de desarraigo territorial y simbólico a la vez, fue progresivo. Identificamos dos fases: la autotraducción consecutiva del castellano al italiano practicada en *Poesie spagnole*, libro publicado en 1963 con una selección poética de los años '40 y '50, y la adopción de la segunda lengua a partir de *Luoghi comuni* (1961). Superada esta ventana temporal, no escribirá más en castellano ni se autotraducirá de la L2 a la L1. Se presentan hipótesis acerca de los motivos del cambio de código ligados al principio de complementariedad lingüística, al rechazo de la transcreación y la desconfianza en la adherencia funcional de toda traducción. La decisión de Wilcock de autotraducirse fue una forma de ejercer un control sobre la fidelidad de los originales en lengua castellana que quería presentar al público italiano sin perder la ocasión de difundir un muestrario representativo de su prehistoria poética argentina y de rendirle tributo, todavía con nostalgia. Más adelante, su exilio voluntario terminará de cumplirse en el idioma, con la mudanza definitiva al italiano de sus antepasados por rama materna. En estas composiciones renunciará a las marcas vernáculas, populares y regionales (tanto italianas como españolas) en un viaje diacrónico de regreso al ideal común de una latinidad perdida. El exilio lingüístico de Wilcock cuestiona la idea de "frontera" entendida como espacio definitorio de la identidad de un sujeto, revelando la capacidad del idioma de construir nuevas identidades personales y literarias a lo largo de la vida.

1 El tema desarrollado en este artículo obedece a los objetivos del proyecto de investigación DILL_RICLIB "Il bilinguismo poetico nel XXI secolo: autotraduzione e sopratraduzione in ambito panispanico" (2021-2025; coordinadora científica: Renata Londero) y del ciclo anual de conferencias "Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo" (Università degli Studi di Udine). El autor estudiado ha sido incluido en la base de datos del grupo de investigación iAuto-T/Self-T – Ricerche sull'autotraduzione (coordinador científico: Fabio Regattin) y su perfil autoral es afín a las líneas de interés del CEIP – Centro Internazionale sul Plurilinguismo (Università degli Studi di Udine) y del CILM – Centro Internazionale Letterature Migranti (Università degli Studi di Udine) del cual la revista *Oltreoceano* es órgano oficial.

* Università di Udine.

Parole chiave: J. R. Wilcock, exilio lingüístico voluntario, autotraducción horizontal, bilingüismo, poesía italoargentina

Juan Rodolfo Wilcock, a case of linguistic self-exile in two stages
This paper focuses on the case study of J.R. Wilcock, a multilingual Italian-Argentine writer who changed the language of literary expression, going from the native language (River Plate Spanish) to the acquired language (Italian). Wilcock's is an example of voluntary territorial and linguistic exile, brought about by his differences with Peronism and by the desire to return to his Italian (biological family) and Latin (linguistic family) roots. This transition from one language to the other, a way of territorial and symbolic uprooting at the same time, was progressive. We identify two phases: the consecutive self-translation from Spanish to Italian practiced in *Poesie spagnole*, a book published in 1963 with a poetic selection from the 40s and 50s, and the adoption of the second language from *Luoghi comuni* (1961). Then, he will no longer write in Spanish or self-translate from L2 to L1. Hypotheses are presented about the reasons for code switching linked to the principle of linguistic complementarity, the rejection of transcreation and distrust in the functional adherence of any translation. Wilcock's decision to translate himself was a way of exercising control over the fidelity of the Spanish originals that he wanted to present to the Italian public without losing the opportunity to disseminate a representative sample of his Argentine poetic prehistory and to pay tribute to him, still with nostalgia. Later, his voluntary exile would be fulfilled in the language, with the definitive change to Italian of his ancestors on the maternal side. In these compositions he will renounce vernacular, popular and regional brands (both Italian and Spanish) in a diachronic travel back to the common ideal of a lost Latinity. Wilcock's linguistic exile questions the idea of "border" understood as a defining space of a subject's identity, revealing the capacity of language to construct new personal and literary identities throughout life.

Keywords: J. R. Wilcock, Voluntary Linguistic Exile, Horizontal Self-translation, Bilingualism, Italian-Argentine Poetry

Del territorio a la lengua: el exilio lingüístico

Entre los estudios del giro lingüístico del siglo pasado encontramos fértiles aproximaciones filosóficas a la problemática de la dupla territorio-lengua como la propuesta por Hans-Georg Gadamer en su *Heimat und Sprache* (1992), literalmente "patria y lengua", traducido en italiano como *Linguaggio* (Laterza, 2005). Se trata de un volumen que reúne doce ensayos, uno de los cuales nos interesa para analizar el caso de Juan Rodolfo Wilcock, "Ritorno dall'esilio. Sulla lingua materna", cuya conferencia original se tituló "Rückkehr aus dem Exil". La verdadera dimensión del exilio es, para el filósofo alemán, la lengua, y el exilio afectaría, ante todo, a quienes están lejos de su primer idioma, sea que vivan en el extranjero o en su propio país, porque el distanciamiento o extrañamiento lingüístico va más allá de las fronteras territoriales. Gadamer parece dotar de dimensión epistemológica una afirmación de Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego*: «Não tenho sentimento nenhum politico ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriotico. Minha patria é a lingua portuguesa»

(16). Si para Pessoa cambiar de geografía pero seguir escribiendo en portugués significaba no mudar patria, para Wilcock cambiar de latitud implicó mudar lengua, espacio y patria, en un autoexilio lingüístico elegido.

Mientras el exilio forzado alude a la expulsión de personas de su propio país por motivos políticos, económicos y / o ecológicos, el voluntario conlleva la posibilidad del regreso, pero esta opción no significa que no hayan existido motivos íntimos o públicos para emigrar. Daniel Balderston, en un artículo de 1986 titulado "La literatura antiperonista de J.R. Wilcock", en el que se dedica a analizar algunos cuentos de Wilcock, señala que la diáspora latinoamericana de la última mitad de siglo pasado (entendiendo "diáspora" como exilio de grandes masas de personas, migrantes económicos o desplazados políticos) había hecho que muchos intelectuales latinoamericanos se encontraran dispersos por el mundo, en muchos casos integrados a sus nuevos países a la vez que añoraban la patria que tuvieron que dejar, pero que «Wilcock se fue de la Argentina en 1954, para nunca volver. Como muchos escritores argentinos, sufrió profundos disgustos durante el primer peronismo, y su profundo antiperonismo se ve inscrito en su obra de ese momento y de los años siguientes» (573).

Otra modalidad de exilio que, siguiendo la lógica gadameriana, puede englobar la lengua, es el exilio interior o insilio (que se convertiría, entonces, en "insilio lingüístico"). Se trata de situaciones de personas que debieron esconderse en su propio país para salvaguardar sus vidas, atravesando situaciones de exclusión y abandono, de silenciamiento artístico, de anulación política o censura: « En el insilio se lucha contra el olvido (como mecanismo para resistir la erosión que el silencio y el ocultamiento harían del lugar antropológico un sitio amorfo, sin inscripciones del sujeto en el espacio) mientras que en el exilio se lucha contra el recuerdo, para combatir el sentimiento de nostalgia derivado del desarraigo del lugar antropológico» (Martínez Pérsico 24).

Coincidimos con las investigadoras rumanas R. Ciortea & R. A. Vîlceanu en que el exilio lingüístico pone en tela de juicio la misma idea de frontera entendida como espacio definitorio de la identidad de un sujeto: «Al pasar fronteras nacionales y lingüísticas el sujeto exiliado encarna la *sin fronteralidad*, es decir, marca un viaje sin mapas» (65). El de Wilcock fue un caso de exilio voluntario y total que se verificó en dos tiempos, como veremos a continuación.

Biografía lingüística

Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, 1919 - Lubriano, 1978) es un caso de escritor bilingüe que cambió lengua de expresión literaria en la edad adulta, pasando de la materna ambiental (el castellano rioplatense) a la adquirida (el ita-

liano). En este artículo me detengo, específicamente, en analizar su producción poética, porque es allí donde, en mi opinión, aparecen referencias significativas a la patria, el desarraigo, el bilingüismo y la biculturalidad. El paso de una lengua a otra fue progresivo y en él podemos identificar dos fases que se solapan por un breve período de tiempo: 1) fase de la autotraducción consecutiva (cf. Grutman 2011) del castellano al italiano (practicada en *Poesie spagnole*, publicada en 1963 por la editorial Guanda de Parma, que recoge una selección de su producción de los años cuarenta y cincuenta); 2) fase de adopción de la segunda lengua y renuncia a la autotraducción a partir de *Luoghi comuni* (publicado en 1961 en Milán). Superada esta ventana temporal, no escribirá más en castellano ni autotraducirá sus composiciones italianas a su primera lengua, verificándose así lo que para Lorenzo Fabbri es una modificación de la identidad heredada por la tradición: «L'appartenenza ad una comunità linguistica per Gadamer coincide con la potenzialità di rimodellarne il carattere, di produrre delle nuove applicazioni paradigmatiche in grado di rinnovare le regole dei giochi linguistici usuali. Non solo abitiamo una lingua, ma la lingua che abitiamo è anche il contesto in cui modificare l'identità ereditata dalla tradizione» (Fabbri s. p.).

Wilcock había participado de la tendencia neorromántica de la poesía argentina que caracterizó a la Generación del '40, mientras su temporada italiana revela un viraje estilístico hacia la claridad, la precisión, la pérdida de color local y la (auto)ironía[2]. En 1973 el periodista cultural Gastone Favero entrevista a Wilcock para la RAI en su casa de Lubriano. Allí, Favero sugiere un posible motivo del cambio de código, lo ve como una forma de regreso a las raíces, por contraste con la biografía lingüística de Jorge Luis Borges:

> Dice Borges: ma se scrivo di italiani parlo dei miei vicini di casa. In effetti è così. Il fatto che tutti in Buenos Aires sono più o meno italiani mentre io non ho sangue italiano nelle vene,

2 Antes de radicarse en Italia, Wilcock vivió unos años en Londres. A mediados de los años cincuenta empezó a viajar a Roma, donde colaboró con la edición en español de *L'Osservatore Romano*. En 1958 se trasladó definitivamente a Italia. En 1960 publicó su primer volumen en italiano, *Il caos*. Fue asesor de Einaudi, amigo de Alberto Moravia, Elsa Morante, Elio Pecora. Vivió una década en Velletri y más tarde en Lubriano, Viterbo. En 1964 actuó en la película *El Evangelio según San Mateo*, dirigida por Pier Paolo Pasolini, en el papel de Caifás. La añorada ciudadanía italiana le llegó post-mortem, en abril de 1979. Afirman Munaro y Serra Bradford que en la etapa castellana se le nota todavía «Una respiración refinada, donde despliega una suerte de restauración neoclásica. […] su imaginería, la percepción de la duración temporal y el pathos teatral de la expresión de sus versos en castellano, sufren un quiebre hacia mediados de los años cincuenta […] Así, tras cambiar de público, cambió de estilo (lo cual implica nuevos códigos de referencia). Un modo de reinventarse, y a su vez, de renacer lejos de la sombra borgeana. Desde entonces, y hasta su muerte, su vocación parece haber sido la de encumbrarse a través de publicaciones disímiles y perfectas tanto en narrativa como en poesía. […] Eficacia, transparencia y precisión» (18).

> mi fa sentire un argentino a metà, non un autentico argentino. Un po' come uno straniero. Questa frase di Borges ci offre una delle possibili chiavi per comprendere la scelta di Wilcock di scrivere in italiano. Wilcock ha origini italiane (Favero s. p.).

Hijo del empleado ferroviario inglés Charles Wilcock y de la argentina de ascendencia ítalo-suiza Aida Romegialli, en su casa se hablaban varios idiomas –se le llamaba Juanito, Johnny, Rodolfo– y este plurilingüismo doméstico lo convirtió en un hablante precoz del italiano, inglés, francés y alemán. Más adelante tradujo desde estas lenguas al español; sus traducciones de Kafka siguen siendo un referente en ámbito hispánico. Esta direccionalidad traductiva nos revela el dominio de su bilingüismo, puesto que «la competenza è, in altre parole, il sistema linguistico a partire dal quale produce e decodifica gli enunciati. Quantità di scelte linguistiche a partire da un repertorio linguistico» (Piva: 21) aunque en el caso de Wilcock es difícil establecer si fue equilibrado o dominante, porque su madre era descendiente de italianos y le habló, también, en su lengua familiar desde la infancia, con lo que cabría problematizar los alcances de la definición de una lengua materna única. En uno de sus poemas póstumos que la editorial Adelphi publicó en su tomo *Poesie* (1980) leemos:

> Madre vorrei rintracciarti
> nella doppia elica genetica
> che mi ha fatto erede di torri
> e battaglie e bellissime donne
> e insomma dell'intera storia quasi,
> madre ho un brivido quando penso
> che mi hai dato come a tutti i tuoi figli
> una parola al meno in dono, una
> soltanto delle migliaia di basalto
> che furono di Dante Alighieri, […]
> o la professoressa di italiano
> ci recitava mistica A Beatrice
> e l'eco di una lingua di basalto
> batteva nella mente del fanciullo
> che ero, […] (164-165: 1980).

Aquí la figura de la madre se refiere tanto a la biológica (Romegialli) como a la lengua italiana. Coexisten y se identifican la doble hélice genética (una alusión transparente al ADN, puesto que "doble hélice", en la genómica, es un sintagma usado para describir su estructura física) con las batallas y las torres, una alusión al pasado histórico, legendario, medieval, de Italia. En los versos siguientes se habla de una lengua de basalto, es decir, resistente al tiempo, con un comportamiento metonímicamente similar al de esa roca volcánica negra o verdosa muy dura, de estructura prismática. Es un poema que despliega y elabora la polisemia del concepto de "madre" como figura que reúne las ideas de familia,

patria e idioma. Todo parece indicar que, respecto de la edad de adquisición, el de Wilcock fue un bilingüismo consecutivo, circunstancial e individual (es decir, no comunitario o social) y que su modalidad de autotraducción fue exógena y horizontal, practicada entre dos lenguas nacionales que no coexisten como lenguas oficiales a nivel territorial.

Primer paso en el cambio de código: la autotraducción

El corpus de su poesía en lengua castellana de Wilcock está constituido por *Libro de poemas y canciones* (1940), *Ensayos de poesía lírica* (1943), *Los hermosos días* (1942), *Persecución de las musas menores* (1944), *Paseo sentimental* (1951) y *Sexto* (1953). El tomo *Poesie* (1980) publicado por Adelphi en forma póstuma contiene la totalidad de su poesía italiana, entre ellos, un libro de poemas que Wilcock escribió en trece días (del 4 al 16 de Julio de 1973), *Italienisches Liederbuch*, *34 poemas de amor*, publicado en Italia la editorial Rizzoli un año después, más los autotraducidos ya mencionados.

Una clave para entender por qué Wilcock prefirió evitar la instancia de la traducción a la "lingua ospitante", la lengua anfitriona, y escribir directamente en ella, quizás se encuentre en su concepción de la traducción: Wilcock fue un traductor escéptico, que desconfiaba de la validez de esta forma de mediación lingüística por implicar una pérdida de control del original por parte del lector. Es significativa la detallada explicación que ofrece a Favero sobre este tema en la entrevista del setenta y tres. Allí Wilcock califica a las traducciones de «merce avariata» y añade que hay gente que «si accontenta con questo surrogato» (Favero s. p.). El periodista, sorprendido, le pregunta por qué entonces se dedicó durante tantos años a traducir literatura, a lo que Wilcock responde que fue por dinero, para ganarse la vida en el extranjero. Le confiesa que solo lee a los autores cuya lengua domina, que no quiere leer a Ibsen en traducción alemana y que no tiene la voluntad de James Joyce, quien aprendió el noruego para poder leerlo. Por eso, dice, nunca leyó a los rusos, porque no sabe ruso. Sí acepta leer en traducción un libro mediocre, de aventuras o ciencia ficción, «anche se con grande sofferenza» (s. p.), puesto que si el escritor ya es malo en su lengua no puede perderse mucho en la traducción. Y ofrece un ejemplo práctico: con su hijo adoptivo, Livio Bacchi, hicieron una comparación «molto buffa» (s. p.) que fue leer tres traducciones de un diálogo de Ana Karenina. Así comprobaron que en las tres los personajes decían cosas distintas. Por eso, afirma, el lector A leyó un Tolstoi distinto al lector B. Lo mismo sucede con Proust: la absoluta inteligencia de Proust no se puede leer en una traducción, a lo sumo se aprenden cuestiones de la sociedad en la que escribió Proust. Favero le responde que

«allora praticamente quello che Lei considera intraducibile è lo stile» (s. p.).

Es razonable pensar que esta concepción de la opacidad de todo texto traducido pueda haber influenciado la decisión de Wilcock de autotraducirse para ejercer un control sobre los originales en lengua castellana que quería presentar al público italiano, sin perder la ocasión de difundir un muestrario representativo de su prehistoria poética argentina. Su exilio voluntario termina de cumplirse en la lengua. En cierto sentido, la autotraducción pudo ser una estrategia para ofrecerle al lector italiano no una "merce avariata", un producto estropeado, sino poemas que respetaran efectos e intención primigenios con mayor fidelidad. De hecho, previsiblemente, al cotejar las versiones italianas notamos que Wilcock evita la transcreación (es decir, la recreación del original), intentando anular, dentro de lo posible, casi todo rasgo de autonomía entre fuente y traducción. La aproximación entre ambos textos es evidente en el siguiente ejemplo prototípico, extensible al resto de las *Poesie spagnole*:

FEBRERO (de *Los hermosos días*, 1942)

I

Mi ciudad se levanta alrededor tuyo,
oh indiferente!, para que un nombre
la cubra de glicinas. Aquí, la alondra
canta mi amor en las redes luminosas
de la mañana; he mirado hacia el Oeste
a través de un álamo dorado y verde,
hacia quien estará ya siempre
deshojando rosas. Cantar,
enfermo y alejado;
decaído. (Wilcock 1963: 12)

FEBBRAIO (da *I bei giorni*, 1942)

I

La mia città si innalza intorno a te
o indifferente! Perché un nome
la copra di glicini. Qui l'allodola
canta il mio amore nelle reti luminose
del mattino; ho guardato a ovest
attraverso un pioppo dorato e verde,
verso chi ormai starà per sempre
sfogliando le rose. Cantare,
malato e lontano,
decaduto (Wilcock 1963: 13).

Si efectuamos un cotejo, vemos que la traducción es altamente adherente desde el punto de vista semántico, sintáctico y fraseológico, con excepción del sustantivo Oeste / ovest, que en el original en lengua castellana figura con la mayúscula enfática, reverencial, una opción que muchos escritores del grupo nucleado en torno a la revista *Sur* como el propio Wilcock escogieron a la hora de mencionar puntos cardinales: «esa vana costumbre que me inclina / al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina» escribirá Borges en *El otro, el mismo* (232). En casos puntuales de *Poesie spagnole* se verifica la pérdida de una valencia semántica en el caso de las palabras bisémicas y homónimos. Nuevamente, la entrevista con Favero es iluminadora sobre este asunto. Wilcock cita el título de un aguafuerte del pintor español Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, traducida en Italia como *Il sonno della ragione genera mostri*. Aunque acepta que la elección es inevitable porque la equivalencia perfecta es imposible (ningún sustantivo reúne los significados *sonno / sogno* en italiano) se muestra decepcionado con la precariedad de la traducción, alegando que un italiano no enterá lo mismo que un hispanohablante. Si nos focalizamos en sus autotraducciones notaremos algunas inexactitudes derivadas de equivalencias parciales inevitables entre ambas lenguas, algo que a Wilcock le habrá causado algún resquemor: «Llevo un número sobre el corazón, un sello / de quererte» que traduce como «Porto un numero sul cuore, un'impronta / di amarti» (Wilcock 1963: 14-15), donde hay ya dos desvíos: *quererte / amarti* y *sello / impronta*. Otras pequeñas variaciones de léxico y número están dadas por la necesidad métrica, como el mantenimiento del endecasílabo en el poema "La isla": «Llena de madreselvas la enramada» traducido como «Pieni di madreselve gli alti rami» (92-92) o inversiones sintácticas poco innovadoras por razones fónicas, de acentuación interna del verso: «me asombro con una nube» se convierte en «una nuvola mi stupisce» (122-123).

Otra explicación sobre los motivos de apelar a la autotraducción la ofrece el investigador argentino Jeremías Bourbotte. En los textos autotraducidos de Wilcock, dice, hay operaciones destinadas a favorecer la importación de su literatura en Italia: Pierre Bordieu conceptualiza estrategias autorales de "selección" y "marcaje" que Bourbotte aplica al caso de Wilcock, unas operaciones orientadas a configurar una imagen de escritor extranjero vinculada a su escritura italiana. La selección determina la inclusión o exclusión de los textos a editar para conseguir un efecto; el marcaje alude a la configuración material de un libro por parte de un grupo editor (por ejemplo, a través de un prólogo o un epígrafe) con el fin de orientar su circulación entre los lectores y prefigurar su recepción cultural:

> Leer su importación (Romano Sued, S. 2003; Willson, P. 2004) requiere analizar su aceptación dentro de la literatura receptora. Bajo esta perspectiva, Wilcock habría sido un agente (auto) importador que dispuso el procesamiento de sus textos castellanos en el campo editorial y en el campo literario italiano a partir de la década del 60. Tal decisión parece poner de

> manifiesto su voluntad de situarse en un nuevo juego literario y editorial (Bourdieu, P. 2006). En tal sentido, tanto la auto-traducción de sus textos, así como su selección y marcaje constituyen operaciones que procuran un cierto efecto en la cultura de llegada (Bourbotte 47).

Podríamos decir que Wilcock está haciendo un uso dirigido, situado, de su bilingüismo literario[3]. La autotraducción, por el hecho básico de poner en comunicación dos lenguas en un mismo sujeto, revela, todavía, el vaivén entre la lengua materna y la del país de adopción y pone evidencia la continuación de la vivencia del exiliado lingüístico en la órbita de la cultura de origen. Todo ello nos lleva a coincidir con el principio de complementariedad de las lenguas, que se aplica perfectamente al caso de Wilcock. La adopción de la L2 comportaría un objetivo práctico, como explica Grosjean:

> Elizabeth Beaujour ha analizzato le ragioni che indussero questi autori a scrivere adoperando la loro seconda (o terza) lingua. Una prima, ovvia, spiegazione è il desiderio di raggiungere un pubblico più vasto. Se si risiede in un paese che parla una lingua diversa da quella in cui si scrive (se ad esempio si vive in Francia, ma si scrive in russo), per quanto si possa contare su una comunità di emigrati piuttosto ampia (come nel caso di Nabokov o Triolet), il numero di lettori rimane comunque limitato. C'è da aggiungere che gli scrittori bilingui sono spesso insoddisfatti della traduzione dei loro libri nelle altre lingue (è il caso delle opere in russo di Triolet tradotte in francese) e spesso si trovano a rivederle e ad apportare modifiche talmente estese da trasformarsi in una nuova traduzione. […] Una terza ragione per cui alcuni scrittori scelgono di passare dalla prima alla seconda lingua riguarda il principio di complementarità: i bilingui adoperano le lingue per scopi, in contesti di vita e con interlocutori diversi. La vita, nella sua varietà di situazioni, richiede spesso lingue diverse (130-131).

Como conclusión de este apartado, la experiencia de autotraducción de Wilcock (y el sucesivo cambio de lengua, que fue una elección más radical) pudo estar influenciada por su escepticismo sobre la eficacia de la traducción, especialmente cuando la practica quien no es el autor del original, por las dificultades a la hora de reconstruir el estilo y la intención primigenias del texto. Autotraducir, entonces, es un ejercicio de control de los significados con el objetivo de presentar al lector italiano una prehistoria poética fiable. En esta primera fase, la autotraducción implica un tratamiento de la lengua extranjera todavía supeditado a la producción en lengua castellana. El autor trae al presente su historia poética transatlántica. Le rinde tributo. Más tarde, se despide.

---

3 Según Cristina Piva, «poiché la definizione di bilingue in termini di padronanza di una lingua risulta essere problematica, come criterio definitorio molti ricercatori hanno preferito quello dell'*uso* di una lingua, sicché, anche un numero crescente di bilingui ha gradualmente iniziato ad adottarlo per descrivere il proprio bilinguismo. Uriel Weinrich e William Mackey, due importanti studiosi che hanno segnato il campo della ricerca sul bilinguismo nella seconda metà del secolo scorso, propendono in questa direzione» (40).

Cambio de lengua, estilo apátrida: «Ho un debito con Virgilio»

«Wilcock ha origini italiane, e letterariamente, come lui stesso dice, latine. Il latino, come base di purificazione delle nostre lingue» (s. p.) afirma Gastone Favero en la entrevista del setenta y tres. En esa ocasión, el escritor confiesa su deuda con Virgilio, aunque no pueda justificarla con una sola palabra suya, y explica que, cuando leyó a Dante a los once o doce años, quedó marcado para siempre por él, así como más tarde, por la interpretación que Eliot hizo del vate florentino. Este es el linaje en el que se inscribe Wilcock, su voluntaria red de precursores. Bourbotte apela al concepto de "imagen de autor", acuñado por María Teresa Gramuglio para referirse a la construcción de una representación por parte de los escritores en sus diversas intervenciones. Esta sería la imagen de autor que construiría Wilcock:

> apostar por el italiano equivale a afirmar una europeidad que descansa en un ideal de lengua clásica […] el latín es, para Wilcock, una referencia de los textos clásicos y de las convenciones principales de la literatura occidental, así como extraña a los usos vulgares o regionales de la lengua. El latín representa un símbolo de las grandes tradiciones occidentales y es madre de la cultura de Europa […] A este respecto, la tesis de Pablo Gasparini (2014) considera la escritura italiana de Wilcock con relación a la política lingüística del Estado italiano en el 60. Entre las medidas dispuestas, el programa de la alfabetización y la escolarización masivas tuvieron por propósito homogeneizar la lengua frente a la proliferación de las variedades y dialectos que caracterizan a la península (Bourbotte 51-52).

En esta segunda fase italiana, Wilcock cambia estilo, cambia idiolecto, y en su poesía se verifica una pérdida de rasgos marcados, lo que sugiere una necesidad de desasirse de todo lastre histórico y local. Asistimos a la búsqueda de una lengua esencial, rehuyendo al anclaje en un idioma vernáculo, localista. Un puro estilo, un idiolecto neutro y des-localizado. Una poesía "apátrida". Como afirma Marco Carmello:

> Se per lingua intendiamo non solo un sistema linguistico di suoni, significati e strutture sintattiche, ma, riattivando il pensiero di Jakobson, anche una poetica, allora possiamo spingerci fino ad un paradosso – più apparente che reale – e sostenere che, in realtà, Wilcock ha sì cambiato "codice", ma non lingua, poiché la "lingua" di Wilcock, che si esprima secondo il codice "spagnolo" o secondo quello "italiano", resta sempre quella di una stilistica aperta (21).

Ya exiliado lingüístico, Wilcock escribe *Italienisches Liederbuch. 34 poemas de amor* en su lengua de adopción, su nueva patria. Es un libro que podríamos definir como el despliegue del palíndromo Roma / Amor. Escrito en 1973, publicado en 1974 por Rizzoli y traducido en 2010 en Argentina por Guillermo Piro, abundan en él resonancias futuristas, maquínísticas. Lo inaugura un epígrafe con un verso de Michelangelo Buonarroti y el libro presenta una doble destina-

ción enunciativa: un amante y la ciudad de Roma. Esta última se muestra por fuera de los circuitos turísticos habituales –la colina del Testaccio, la Pirámide de Cayo Cestio, Via delle Cave Adreatine, Piazzale dei Partigiani, la estación Ostiense, la Piazza di Porta San Paolo– lo que le confiere a su contenido un tono más intimista, vivencial, personal. Aparecen giros novedosos, de cierto extrañamiento sintáctico, producto, tal vez, de la confluencia de lenguas: «Vieni con me non dico, dico portami» (Wilcock 1980: 112) que Guillermo Piro traduce, normalizando la sintaxis, como «No digo ven conmigo, digo llévame» (Wilcock 2010: 23). Cuando se ha cumplido completamente la mudanza, adoptar la segunda lengua deviene menos relevante, afirma Bourbotte, que la producción de un artefacto verbal ajeno a los registros de uso en una comunidad. Por eso, añado, nunca vemos en su poesía préstamos puros de una lengua en otra, el *code mixing* tan frecuente entre los autores bilingües. La escritura de Wilcock sería, entre otras cosas, un ejercicio de renuncia de la lengua popular, a las voces vernáculas y a las variedades regionales en un viaje diacrónico de regreso al ideal común de una latinidad perdida.

Sus poemas póstumos, última escala de esta aventura creativa en su lengua de adopción, revelan la necesidad del argentino Wilcock de indagar en sus orígenes ancestrales. Es el regreso de la sangre a Europa verificado en "Lago di Ginevra":

> Là sul colle è la lapide di mio nonno,
> un cipresso ha coperto la scritta;
> si chiamava Rodolfo Romegialli,
> e quel cipresso ha la mia età.
> Giù invece è il lago d'acqua senza sale
> dove mia nonna nuotava da ragazza
> distesa e bella come adesso il suo scheletro;
> si chiamava Maria Morgenegg.
> […] sono un altro, più giovane,
> americano tornato al lugo delle origini,
> libero ancora e sano. Non è possibile
> ch'io sia stato lui, sembra impossibile.
> Che sonnifero ho preso, che malattia?
> E ora mi sveglio in un mondo di idioti
> intenti a preparare il losco avvento di un Re.
> […]
> Ho fatto male, nonni, a tornare in Europa?
> Una specie di amore mi attirava:
> venni, bevvi l'amore e persi i sensi.
> Ma quando questo amore sarà speso
> potrò essere anch'io scheletro nel bosco
> che separa il cimitero dal lago (Wilcock 1980: 150-151).

Aquí el yo despliega un monólogo interior lírico ante el paisaje familiar habitado por sus antepasados italianos sin disimular la inquietud, quizás el remordimiento, del exilio voluntario, la duda de haber hecho bien en regresar a Europa, que se traduce en una interrogación e interpelación directa: ¿hice bien, abuelos, en regresar a Europa? En vez de identificarse con sus abuelos, ahora se diferencia. El yo poético se reconoce y afirma "americano". Este poema tematiza el desgarramiento geográfico y existencial, porque la condición de exiliado, ya sea una elección voluntaria o una alternativa dolorosa, implica una crisis de pertenencia desde el momento en que problematiza los límites entre la "otredad" y la "propiedad", que es precisamente lo que se pregunta el personaje poético: este nieto americano de pie ante la tumba de sus abuelos europeos.

Un breve epílogo

El exilio lingüístico, voluntario o no, cuestiona la idea de frontera territorial como espacio definitorio único de la identidad de pertenencia de un sujeto a una patria. A través del análisis de la biculturalidad y bilingüismo de J. R. Wilcock hemos visto que su primera decisión de autotraducirse fue una forma de ejercer un control sobre la fidelidad de los originales en lengua española que deseaba mostrar al público italiano, una ocasión de difundir un muestrario representativo de su prehistoria poética argentina y una forma de rendirle tributo a su lengua / tradición materna, todavía con nostalgia.

En una segunda fase, su exilio terminará de cumplirse en el idioma, con la mudanza definitiva al italiano de sus antepasados por rama materna. En las composiciones de esta época, Wilcock renunciará a las marcas vernáculas, populares y regionales (tanto italianas como españolas) emprendiendo un viaje diacrónico de regreso al ideal común de una latinidad perdida.

En sintonía con planteamientos del giro lingüístico, especialmente gadamerianos, el caso de Wilcock nos permite afirmar que la adopción de una segunda lengua de comunicación o escritura permite construir nuevas identidades personales y literarias a lo largo de la vida, elecciones que no siempre están libres de conflictividad o replanteamientos.

Obras citadas

Balderston, D. (1985): La literatura antiperonista de J.R. Wilcock. *Revista Iberoamericana*, 135-136, pp. 574-581.

Borges, J. L. (2016): *Poesía completa*. Buenos Aires: Emecé.

Bourbotte, J. (2017): Una imagen de Wilcock. Selección y marcaje de sus textos autotraducidos al italiano. *Cuadernos del Hipogrifo*, 7, pp. 46-58.

Carli, A. (2001): *Aspetti linguistici e interculturali del bilinguismo*. Milano: FrancoAngeli.
Carmello, M. (2020): L'altra lingua di J. Rodolfo Wilcock. *Mosaico italiano*, XIII, 192, pp. 21-23.
Ciortea R. & R. A. Vîlceanu (2019): Exilio lingüístico, viaje sin mapas. *Quaestiones romanicae*, VII, pp. 63-68.
Fabbri, L. (2005): H.G. Gadamer, Linguaggio. *Il giornale di filosofia*, 45. Recuperado de http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda_rec.php?id=45#inizio (Visitado el 18/04/2024).
Favero, G. (1973): Un'ora con Rodolfo Wilcock. Recuperato da https://www.youtube.com/watch?v=ua_DQf92oJs (Visitado el 20/04/2024).
Ferrante, F. (2022): *Juan Rodolfo Wilcock critico*. Pisa: ETS.
Gadamer, H.-G. (2005): *Linguaggio*. D. di Cesare (Trad.). Roma: Laterza.
Grosjean, F. (2015): *Bilinguismo. Miti e realtà*. Milano-Udine: Mimesis.
Grutman, R. (2011): Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España). En X. M. Dasilva & H. Tanqueiro (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 69-91). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
Martínez Pérsico, M. (2016): *Formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX. Proyección iberoamericana de Medardo Ángel Silva, Hugo Mayo y Jorge Icaza*. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar.
Munaro, A. & Serra Bradford, M. (2021): Aprovechemos que hay una fuente. *Revista Ñ*, 24 de febrero, p. 18.
Pessoa, F (1982): *Livro do Desassossego*. Lisboa: Ática.
Piva, C. (2007): *Considerazioni preliminari sul bilinguismo*. Cosenza: Erranti.
Wilcock, J. R. (1963): *Poesie spagnole*. Parma: Guanda.
Wilcock, J. R. (1980): *Poesie*. Milano: Adelphi.
Wilcock, J. R. (2010): *Italienisches Liederbuch / 34 poemas de amor*. G. Piro (Ed. bilingüe Selección y Trad.). Madrid -Buenos Aires: Huesos de Jibia.
Wilcock, J. R. (2020): *Aprovechemos que hay una fuente / antología*. G. Piro (Ed. bilingüe Selección y Trad.). Buenos Aires: Huesos de Jibia.

Recibido: 16/05/2024 – Aceptato: 15/06/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano110

ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE *INVISIBLES. VOCES DE UN TROZO INVISIBLE DE ESTE MUNDO* DE JUAN DIEGO BOTTO

Sagrario del Río Zamudio*

El objetivo de este artículo es realizar un análisis pragmático de algunos fragmentos de la obra de Juan Diego Botto, *Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo*, donde el autor se enfrenta a dos temas que muchas personas deben encarar por motivos diferentes: exilio (que él mismo sufrió) y emigración. En nuestro caso, nos detendremos más en el primero y comentaremos los tipos que de este existen, así como algunos vocablos relacionados como destierro, deportación, expatriación, expulsión o extrañamiento, etc. De hecho, aunque en los diccionarios aparecen como sinónimos, no son exactamente lo mismo porque exilio sería la separación de la tierra en que uno vive, mientras que destierro es el resultado de un pena que impone por lo general el Estado cuyo fin es la expulsión de una persona de un lugar o territorio por haber cometido un delito y puede ser temporal o *sine die* (se habla igualmente de extrañamiento y casos conocidos tenemos en las dictaduras militares de Chile y Argentina. Los artífices de estas fueron, en Chile, Augusto Pinochet (1973-1990) y, en Argentina, Jorge Rafael Videla (1976-1983). Otro tipo de separación la ocasionó el fascismo italiano (1922-1943) que confinó a muchos intelectuales en zonas del sur o en islas del Mediterráneo. Hoy día, dos escritores viven bajo escolta fuera de sus respectivos países: Salman Rushdie y Roberto Saviano. Por otro lado, un pueblo que ha vivido la expulsión, el éxodo y la diáspora es el judío. La expulsión, durante el reinado de los Reyes Católicos (1475-1504); el éxodo, tras la Segunda guerra mundial (1939-1945) y la diáspora cuando se disgregó voluntariamente, en distintos momentos de la historia, fuera de las fronteras de Palestina. En cuanto a la Pragmática, examinaremos la fuerza ilocutiva de algunos fragmentos, las máximas de Grice u otras de sus líneas de investigación como los actos de habla de Austin, entre otros.

Palabras clave: exilio, emigración, Pragmática, análisis, Juan Diego Botto

The aim of this article is to carry out a pragmatic analysis of some fragments of Juan Diego Botto's play *Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo*, in which the author confronts two themes that many people must face for different reasons: exile (which he himself suffered) and emigration. In our case, we will focus more on the former and comment on the types of exile that exist, as well as some related words such as exile, deportation, expatriation, expulsion, or estrangement, etc. In fact, although in dictionaries they appear as synonyms, but they are not exactly the same because exile is the separation from the land where one lives, while banishment is the result of a penalty imposed, usually by the State, and whose purpose is the expulsion of a person

* Università di Udine.

from a place or territory for having committed a crime, it can be temporary or *sine die* (there is also talk of expulsion and there are well-known cases in the military dictatorships Chile and Argentina. The architects of these were, in Chile, Augusto Pinochet (1973-1990) and, in Argentina, Jorge Rafael Videla (1976-1983). Another type of separation was caused by Italian fascism (1922-1943), which confined many intellectuals to live in other areas of the south or on Mediterranean islands. Today, two writers live under escort outside their respective countries: Salman Rushdie and Roberto Saviano. On the other hand, one people that has experienced expulsion, exodus and diaspora is the Jewish people. The expulsion, during the reign of the Catholic Monarchs (1475-1504); the exodus, after the Second World War (1939-1945) and the diaspora when it voluntarily disintegrated, at different times in history, outside the borders of Palestine. Methodologically, with a Pragmatic approach, we will examine the illocutionary force of some fragments, paying special attention to the satisfactory respect of Grice's maxims or other of his lines of research such as Austin's speech acts, etc.

Keywords: exile, emigration, Pragmatics, analysis, Juan Diego Botto

Introducción

El exilio está presente en la historia de la humanidad desde tiempos remotos y un ejemplo de ello se puede leer en el *Antiguo Testamento* de la *Biblia*, concretamente en las *Lamentaciones*, atribuidas a Jeremías. Los diferentes tipos de exilio y el desexilio –término utilizado por el escritor uruguayo Mario Benedetti o por el antropólogo español Claudio Esteva Fabregat consiste en readaptarse tras el regreso de este– son palabras que tendremos en cuenta en el estudio.

Ahora bien, el objetivo principal del artículo es el análisis de algunos fragmentos de la obra de no ficción *Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo* (2013) de Juan Diego Botto[1] llevada al teatro, en coproducción entre el Teatro Español de Madrid con Producciones Cristina Rota, con el nombre de *Un trozo invisible de este mundo* (2012), dirigida por el actor y director Sergio Peris-Mencheta, que obtuvo los *Premios Max de las Artes Escénica* en las categorías de mejor espectáculo teatral, autor revelación y dirección de escena. La obra recoge a «Cinco personajes en una pieza que aborda con ironía, humor y

1 Juan Diego Botto (1975) nace en Buenos Aires, Argentina. Es hijo de la actriz y profesora de interpretación Cristina Rota y del actor Diego Botto (desaparecido durante la dictadura argentina), es hermano de las actrices María Botto (1974) y Nur Levi (1979). En 1978, su madre embarazada de su nueva pareja se exilia en España, donde la familia fija su residencia y obtiene la doble nacionalidad. Estudia interpretación con su madre en Madrid y después en Nueva York con Uta Hagen. Con ocho años actuó por primera vez en el cine, actividad que combina con el teatro (es coordinador del teatro Sala Mirador, Madrid). Del cine, destaca por varias nominaciones a los Premios Goya; del teatro, por la obtención del Premio Fotograma de Plata (mejor actor, 2008), dos premios Max, un Premio Cosmopolitan y el Premio Nacional de Teatro (2021). En 2022 estrena su primer largometraje como director, *En los márgenes*.

drama dos temas que se tocan, que se confunden y rozan: el exilio y la inmigración» (Institución Naves Matadero). El citado análisis será de tipo pragmático y se examinarán, fundamentalmente, la fuerza ilocutiva, el respeto de las máximas de Grice, los actos de habla de Austin o, por otra parte, la *teoria degli scopi* di Castelfranchi, que en psicología se sitúa dentro del *cognotivismo*. Asimismo, se tendrán en cuenta algunos análisis basados en obras teatrales.

En cuanto a los fragmentos seleccionados, el primero, aborda el tema de la inmigración, cuestión que no deja de ser actual y que Europa, protagonista durante muchos años de esta, parece haber olvidado; el segundo, retrata a los políticos actuales que, lamentablemente, se dejan influir por el populismo y lo que este conlleva; el tercero, une los dos temas principales de la obra: exilio e inmigración desde las propias vivencias del autor; el cuarto, trata del delicado tema de la delación por parte de algunos torturados y el quinto, mezcla de nuevo exilio e inmigración, pero aquí relata la experiencia de una persona que añora su país, que cuando vuelve se desilusiona porque nada es como antes y, por otro lado, en el país / países que lo han hospedado / hospedan tampoco acababa / acaba de adaptarse.

Tipos de exilio

Hablar sobre el exilio puede hacernos pensar que se trata, como nos señala el *Diccionario de la lengua española* (DLE), de una expatriación o separación de la tierra en que uno vive, generalmente, por motivos políticos. No obstante, gracias a la abundante literatura sobre el tema[2], podemos notar que existen otros tipos: como rehabilitación espiritual, en el sentido de categoría antropológica o bien como condición esencial de la literatura, amén del autoexilio, del cultural, del infantil o de los niños evacuados, del interior o interno, del externo, del confinado, etc. A tenor de lo anterior, la diáspora es la dispersión de los judíos exiliados de su país e, igualmente, el refugiado o desplazado que a causa de una guerra, revolución o persecución política o religiosa busca amparo fuera de su país.

En el exilio como rehabilitación espiritual, la persona se sumerge en la soledad para conocerse a sí misma y no verse afectada por las tribulaciones que le presenta la vida.

En el exilio como categoría antropológica se define la existencia humana y el impacto que este tiene en la identidad nacional; son ejemplos, el que se produjo después de la Guerra civil española (1936-1939); el gobierno en el exilio

2 El portal *Dialnet* de la Universidad de la Rioja, especializado en ciencias humanas y sociales, recoge más de18.000 artículos sobre el tema, todos ellos pertenecientes a la producción científica hispana.

del Tíbet (1950) o la deportación forzosa y genocidio de armenios (1915-1923).

En el exilio como condición esencial de la literatura el tema es recurrente y, al hilo de esto, la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* contiene la *Biblioteca del Exilio* cuyo propósito es reunir un fondo especializado, sobre todo del republicano de 1939, al alcance de todos aquellos que estén interesados.

En el autoexilio o exilio voluntario se representa una forma de protesta; puede ser por diferentes motivos o simplemente para poder dedicarse a algo en particular.

En el exilio cultural se abandona voluntariamente el lugar de origen, debido a la fascinación que puede provocar el alto nivel de civilización de otros países.

En el exilio infantil (o de niños evacuados), los protagonistas fueron miles de españoles (1937-1938) que viajaron hacia Europa o México para alejarlos de la guerra. De hecho, «todos ellos esperaban que fuesen estancias temporales y retornar cuando acabase la contienda, pero el desenlace de esta y la falta de reconocimiento de la dictadura franquista impidió el retorno» (Garrido Caballero 422). Además, la acogida no fue igual en todos los países e incluso hubo algunas polémicas; en México los medios conservadores cuestionaron no sólo el modo en que se había realizado el envío de estos niños, sino que acusaron al gobierno republicano español de instrumentalizar su sufrimiento como medio de propaganda y al gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) de ser cómplices.

En el exilio interior o interno está el forzado emplazamiento en el lugar de residencia o el ver coartada la posibilidad de actuar mediante el desarrollo de actividades o de manifestar la disensión hacia el régimen en el poder; puede provocar desánimo entre los afectados. El término puede emplearse también para grupos (étnicos o nacionales), o para un gobierno.

En el exilio externo las personas viven fuera del lugar de residencia.

Por último, Brenda Canelo habla de "exilio confinado" refiriéndose al que sintieron los latinoamericanos que decidieron ir a vivir a Suecia durante las dictaduras de Pinochet y Videla (103).

Por lo que se refiere al desexilio Esteva Fabregat explica que consistía en convivir con la realidad política del franquismo que contemplaba, por una parte, una gran variedad de matices ideológicos entre las personas de la segunda generación y, por otra, una homogeneidad en los discursos políticos de obediencia institucional de los adeptos al franquismo. En paralelo con lo anterior, la oposición, débil y fragmentada, empezaba, a través de sus experiencias tácticas, a forjar sus posturas, por lo que «el desexilio no consistía en suprimir de la memoria el exilio, sino en crear otra experiencia, la del mundo propio de la realidad social que se vivía todos los días» (59).

Para terminar, los sinónimos de exilio son muy numerosos como acogida, aislamiento, apartado, asilado, clandestinidad, confinamiento, deportación, des-

arraigo, desplazamiento, destierro, diseminación, dispersión, éxodo, expatriación, expulsión, extrañamiento, marcha, ostracismo, separación, etc. De todos estos términos, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) aclara los conceptos de exilio y destierro. El primero, es la separación de tu tierra por diferentes motivos; el segundo, es cuando te expulsan de ella. Los demás términos, aunque se pueden considerar sinónimos, no son totales, sino más bien conceptuales.

Napoleón fue desterrado (desde 1815 hasta su muerte en 1821), así como Unamuno (1924, durante la dictadura de Primo de Rivera) y otros personajes históricos. En cambio, Mussolini dispuso el confinamiento en el Real Decreto 1848 / 1926, de 6 de noviembre, aplicable a cualquier persona considerada una "amenaza para el orden estatal o público". Los confinados de la Italia fascista (1922-1943) fueron más de quince mil, entre los que destacan Giuseppe Di Vittorio, Natalia y Leone Ginzburg, Antonio Gramsci, Ferruccio Parri, Cesare Pavese, Altiero Spinelli o Carlo Levi, cuya novela *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) está basada en su propia experiencia en el sur de Italia.

Análisis

Llegados a este punto, analizaremos desde la Pragmática algunos fragmentos de la obra de Juan Diego Botto[3] y, cuando sea pertinente, analizaremos algunos aspectos gramaticales, en especial, las variedades del español de argentina y el peninsular. A pesar de ser una obra de teatro, este artículo no nace con la intención de realizar un análisis pragmático teatral (vuelvo a remitir tanto a la

3 La obra de no ficción: *Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo* la componen dos partes: la primera, *De memoria, maletas y viajes* subdividida en "El latido de la desigualdad", "Sarcasmo de un discurso imposible… Espero (*Arquímedes*)", "De locutorios y sueños (*Locutorio*)", "Sobre aquellos años. Sobre padres, amor y lucha (*Turquito*)" y "Diez está tan lejos de infinito como dos (*El privilegio de ser perro*) son las cinco historias inspiradas en personas y experiencias reales que conforman la pieza teatral, evidenciadas tipográficamente entre paréntesis y en cursiva; la segunda es *Un trozo invisible de este mundo*, obra de teatro formada por cinco textos *Arquímedes*, *Locutorio*, *Mujer*, *Turquito* y *El privilegio de ser perro* que se pueden resumir del siguiente modo: el primero muestra las reflexiones de un policía que no concibe el porqué de la emigración. En el segundo, un inmigrante que ha perdido el trabajo precario conseguido llama a su mujer, a la que no le cuenta la verdad para no preocuparla, y durante la conversación se producen una cadena de malentendidos y desencuentros con un trasfondo tragicómico. En el tercero, una mujer subsahariana le cuenta a su hijo la cantidad de obstáculos que tuvo que afrontar en Europa. En el cuarto, un joven cuenta su experiencia en un centro de tortura durante la dictadura argentina y lo que les pasaba por no colaborar con los militares. En el último, otro joven con gran sarcasmo cuenta su experiencia como exiliado y lo que supone perderlo todo. De hecho, preferiría ser un perro porque, en ocasiones, tienen mayores privilegios que los humanos.

Biblioteca Virtual Cervantes como a Dialnet). Si bien se es consciente de la amplia bibliografía sobre la Pragmática, el manual de referencia escogido para este artículo es el de María Victoria Escandell porque es posterior al texto de Julio Calvo Pérez (1994), de Graciela Reyes (1995) u otros, que retoman lo recopilado por Escandell.

EJEMPLO 1 (EL LATIDO DE LA DESIGUALDAD: 37-38)

> El primer derecho humano que se les niega a los inmigrantes es el derecho a no tener que emigrar, el derecho a un trabajo digno, a una vivienda digna, a no tener que abandonar una familia y una cultura. Nunca ha dejado de sorprenderme la facilidad con la que alguna gente trata de estigmatizar a los inmigrantes colocándolos en una especie de estatus de élite. En una doble victimización de los pobres, se llega a acusar a los inmigrantes de ser ricos *clandestinos*, de disimular su bienestar para aprovecharse de los beneficios de las ayudas sociales y la solidaridad: «Esos que vienen y lo tiene todo tan fácil, esos que no tienen que pelear como nosotros, esos que vienen y reciben subvenciones y plazas de guardería, y ayudas médicas, esos que vienen a operarse, esos que en suma nos quitan lo nuestro», lo que en realidad quiere decir «me quitan lo mío».

En este ejemplo se intenta recomponer la dañada imagen de los inmigrantes, culpables de todos los males de la sociedad actual. Según Grice, se rompe la máxima de modo porque hay ambigüedad y vemos que la fuerza proposicional e ilocutiva no coinciden, siendo en este caso la intención y la explicatura totalmente diferentes. Las frases enunciativas afirmativas consiguen criticar mediante actos de tipo constatativos considerados infelices y falsos. En cuanto al significado natural y el no natural, ambos en la base de la filosofía del lenguaje de Grice, podemos decir que en este fragmento hay intencionalidad, una creencia que genera el hablante en su interlocutor, mientras que en el significado natural no existe tal intencionalidad. Por último, lo indicado entre comillas angulares es un acto indirecto porque el aspecto locutivo e ilocutivo no coinciden, dado que su finalidad es distinta a lo que se expresa directamente. Sin embargo, se trata de un acto rético porque lo emitido tiene un sentido determinado. El fragmento es persuasivo y argumenta sus ideas, pero no manipula.

Por lo concerniente a las figuras retóricas 'ricos clandestinos' puede interpretarse como ironía, en el sentido de burla o como un oxímoron.

EJEMPLO 2 (SARCASMO DE UN DISCURSO IMPOSIBLE… ESPERO (*ARQUÍMEDES*): 66-67)

> (4) José Ignacio Wert, ministro de Educación, Cultura y Deporte: «Técnicamente nadie puede decir si un cuaderno (u otro producto de la lista) lo va a usar un niño de sexto de Primaria o un arquitecto que tiene su estudio».
> (5) Mariano Rajoy, presidente del Gobierno: «Se reducirán las ayudas al desempleo para incentivar la búsqueda activa de trabajo».

(6) Alberto Ruiz Gallardón, ministro de Justicia: «Las tasas son un primer paso que van a garantizar más la justicia gratuita».
(7) Cristóbal Montoro, ministro de Hacienda y Administraciones Públicas, tras recortar 1.557 millones de euros en políticas activas de empleo: «Políticas activas de empleo es buen nombre, pero no se puede seguir financiando servicios porque tengan un buen nombre».
(8) Mariano Rajoy, presidente del Gobierno: «A veces estamos pensando siempre en lo material y al final los seres humanos somos sobre todo personas con alma con sentimientos y esto es muy bonito, me reconforta mucho».

En estas cuatro citas los políticos hacen uso del sarcasmo y la ironía, que emplean, en realidad, para ofender a los ciudadanos; se trata de actos de habla indirectos porque el sentido literal no coincide con la fuerza ilocutiva y para Grice no cumplen con la máxima de calidad porque expresan lo contrario de lo que piensan. Por otro lado, carecen de empatía y la imagen del "yo" se integra en un grupo en el que los españoles se sienten hostigados frente a la inactividad de estos, que, a su vez, realizan una operación de autoimagen en la que anteponen la suya a la del colectivo (Fuentes 12). Por tanto, hay que llevar a cabo una serie de implicaturas para entender los mensajes de los actos de habla indirectos, que son eufemísticos y no aportan las condiciones de sinceridad necesarias. Igualmente, al ser políticos, su discurso posee mayor relevancia e influye negativamente en el modo de pensar del pueblo; de hecho, por su posición jerárquica, dicho discurso suele tener mayor peso en la sociedad.

EJEMPLO 3 DIEZ ESTÁ TAN LEJOS DE INFINITO COMO DOS (*EL PRIVILEGIO DE SER PERRO*): 124)

Prácticamente llegué a este mundo desde la parte baja de la tabla, siendo algo borrable, omitible, incómodo. Era el hijo de unos luchadores contra la dictadura a quienes los militares querían matar, para pasar a ser un exiliado de la mano de mi madre y ser percibido por mi entorno como un inmigrante con escasos recursos económicos en un país extraño. Era uno de abajo y desde ahí vi siempre el mundo.

Nos hallamos ante un ejemplo de Teoría de la argumentación, que contrapone dos ideas para crear un argumento discursivo que sirva para definir las diferencias entre ambos grupos. Brenda Canelo cita a María Luján Leiva porque esta distingue claramente a los inmigrantes de los exiliados políticos ya que los primeros, conservan su cultura y valoran sólo lo positivo eliminando lo negativo, mientras que, los segundos, interpretan todo a través de la política y luchan por mantener viva la cultura amenazada y no aprueban que las dictaduras sigan triunfando (127). En cuanto a lo referido por el autor, no solo hay una contraposición entre exiliados e inmigrantes, sino también entre el hemisferio norte y sur, fundamentalmente, por motivos económicos, pero sirven una serie de implicaturas para descodificarlo correctamente. Por otro lado, no impone

su imagen al interlocutor, todo lo contrario, proyecta una imagen negativa de sí mismo (máxima de modestia para Leech), que no pretende causar pena, sino que se reflexione sobre lo narrado.

EJEMPLO 4 (*TURQUITO*): 183-185

> —Che, Turquito, ¿y a esta, la conocés?
> […] —Dale, Turquito, esta es la cuenta, ahora no estamos jugando.
> […] —Turquito, no se meta en líos, necesitamos saber si sos amigo o no —dijo el militar a mi derecha.

En la primera frase, el policía utiliza la interjección 'che' seguida del apodo 'turquito' para proyectar una imagen amable de sí mismo con el fin de ser cortés y atenuar la petición que le va a hacer a continuación y poder conseguir su objetivo (Fuentes 13). Pero se produce un desequilibrio entre este enunciado y el posterior porque aquí es cortés e intenta acercarse a su interlocutor, no obstante marca las distancias y pasa del 'tú' al 'usted' y viceversa.

En la segunda frase, repite el esquema anterior con la interjección 'dale' + apodo, si bien hace una aseveración: 'esta es la cuenta' y la refuerza con 'ahora no estamos jugando', para Austin serían actos locutivos y, concretamente, actos réticos porque han sido emitidos con un sentido determinado (que el interlocutor reaccione). Para Searle sería un acto expresivo porque su intención ilocutiva es la de expresar su condición de sinceridad, al margen de que sea un acto sincero o insincero (Escandell 70). Asimismo, podría interpretarse como un reproche "ahora no estamos jugando" que se podría inferir como falta de cortesía pero, en el último enunciado, todo vuelve a la normalidad y el policía realiza un acto perlocutivo para Austin porque intenta avisar al interlocutor y emite lo que, para Searle, sería un acto indirecto: en "No se meta en líos" la intención no es dar una orden (literalmente no coincide con la fuerza ilocutiva o intención), sino prevenirlo y lo corrobora con la proposición asertiva "necesitamos saber si sos amigo o no", acto locutivo, que indica un acto de habla representativo.

En conclusión, nos encontramos ante una cortesía total ya que el policía intenta mitigar los daños causados por su manera de comportarse (máxima de tacto y generosidad para Leech).

La necesidad social de ser aceptados nos lleva a atenuar cualquier acción que pueda poner en riesgo nuestra imagen social. Es más, la reacción de este respeta los pares adyacentes, que exigen de las estas reacciones indeseadas una excusa o disculpa. Desde el punto de vista argumentativo: "ahora no estamos jugando" es una explicación de carácter discursivo, que depende del interlocutor el inferir su correcta descodificación, al no ser un enunciado único de tipo lógico.

Desde el punto de vista gramatical, se ha de destacar: a) la presencia de la perífrasis de presente "estar + gerundio" de aspecto progresivo, que permite ver sólo los sectores temporales internos de algún estado de cosas, por lo que la situación se presenta iniciada, pero no concluida dado que el término natural del proceso queda oculto, y se sugiere o se manifiesta que no ha sido alcanzado; b) el voseo pronominal-verbal.

EJEMPLO 5 (*EL PRIVILEGIO DE SER PERRO*): 199-200

> He vivido en tres países además del mío. He trabajado vendiendo pegatinas, vendiendo pendientes, pelando patatas y cebollas, paseando perros, limpiando retretes en una estación de autobuses, construyendo casas, jamás he podido volver al lugar donde nací. Bueno, miento, una vez lo intenté. Pasé dos semanas allá para darme cuenta de que toda la gente que yo conocía estaba muerta o exiliada. Cada vez que me encontraba con alguien no podía evitar pensar: este habrá sido colaborador, habrá denunciado gente, se implicó de alguna manera o fue uno de tantos que decidió no ver y no escuchar. ¿Qué queda aquí del lugar que conocí e intenté cambiar? Al final te das cuenta de que ya no queda nada de vos ahí. La gente ya no te conoce, las calles ya no te conocen, ese quiosco, ese bar, ese colegio que guardaban secretos de tu juventud parecen cambiados y parece que esos lugares y esa historia que recordabas ya solo existen en tu cabeza, como sombras de un pasado sin testigos. Así que a las dos semanas me di cuenta de que aquel lugar ya no era mi lugar. Que estaba tan fuera de sitio allá como en el rincón de mi destierro. Decidí regresar y no pisar mi patria nunca más para al menos no ensuciar los recuerdos de la única época feliz de mi vida.

En este largo monólogo no se respetan ni la máxima de cantidad, ni la de modo o manera de Grice. Ofrece más información de la necesaria (cantidad) no es breve (modo). Por otro lado, se pueden realizar una serie de implicaturas que hacen ver lo dura que ha sido la vida de esta persona y su deseo de volver a su cotidianeidad. Deseo que pudiese romper su imagen porque se puede interpretar como un fracaso, pero según la Teoría de la autoimagen no se rompe puesto que tiene excepciones y, el haber decidido de este modo, aumenta la persistencia decisional del sujeto (Paglieri & Castelfranchi 768). Por otro lado, tiene una imagen social de sus paisanos muy negativa y generaliza a partir de los topoi o lugares comunes que ha adquirido. Para Leech se trataría de un acto conflictivo, desde el punto de vista de la cortesía. El significado, según Grice, es no natural porque hay intencionalidad.

Si se tiene en cuenta la variedad del español empleado, notamos que está contaminado porque emplea el adverbio "allá" en lugar de "allí" o el voseo pronominal (variedad argentina), pero asimismo usa "vendiendo pendientes" o "pelando patatas" (variedad europea) en lugar de "vendiendo aros" o "pelando papas". En cuanto a las figuras retóricas destaca la personificación en: «las calles ya no te conocen, ese quiosco, ese bar, ese colegio que guardaban secretos de tu juventud parecen cambiados» (200).

Conclusiones

Al enfrentarnos al volumen en estudio, las lecturas y posibilidades de análisis son numerosas porque el autor nos introduce en el mundo de la emigración y del exilio, donde nos encontramos un variopinto grupo de personas como los perseguidos y los excluidos que él consigue rescatar de su condición de invisibles. Él ha tenido una relación con la sociedad española y con otros colectivos migrantes o refugiados diferente a la de su madre y a la de su hermana pequeña, nació en España y no ha tenido que emprender algunas luchas como él y su otra hermana (la neutralización del acento…). Por otro lado, su posición de exiliado le brinda la oportunidad de analizar la sociedad española en profundidad y, de este modo, poder comprender por qué la Transición española no se hizo como se hubiera debido, por culpa de la Ley de amnistía de 1977 y, mientras que en Argentina ha habido juicios de lesa humanidad, en España no y, por ello, ha sido interpelada por las Naciones Unidas para que anule dicha Ley y se repare a las víctimas ya que esto es superior al derecho de los políticos a ser amnistiados.

En relación con el objetivo de analizar desde la Pragmática algunas frases, se ha cumplido y se han visto distintos de sus aspectos, así como los gramaticales más relevantes.

Para finalizar, un posible trabajo sería el análisis pragmático desde el punto de vista del teatro, profundizar en los ejemplos dados y en otros que, por falta de espacio aquí no ha sido posible. Asimismo, indagar más sobre la *teoria degli scopi* que Castelfranchi examina.

Obras citadas

ACNUR (2024): Exilio y destierro ¿qué significan? Recuperado de https://eacnur.org/es/exilio-y-destierro-que-significan (Visitado el 02/05/2024).

Botto, J.D. (2013): *Invisibles. Voces de un trozo invisible de este mundo*. Madrid: Espasa.

Canelo, B. (2007): Cuando el exilio fue confinamiento. Argentinos en Suecia. En P. Yankelevich & S. Jensen (Eds.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar* (pp. 103-137). Buenos Aires: El Zorzal.

CVC (2024): Biblioteca del Exilio. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_del_exilio/ (Visitado el 02 y 03/05/2024).

Escandell, M. V. (2006): *Introducción a la Pragmática*, 1996. Barcelona: Ariel Lingüística.

Esteva Fabregat, C. (2018): Exilio y desexilio: experiencia de una antropología. México-Madrid-Barcelona. *Scripta Nova. Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 19, pp. 25-79.

Fuentes Rodríguez, C. (2010): *La gramática de la cortesía en español/LE*. Madrid: Arco/Libros.

Garrido Caballero, M. (2022): El exilio infantil de la Guerra civil española en la URSS y México. Ayuda internacional, experiencias de vida y legados. *El Futuro del Pasado*, 13, pp. 421-450.

Institución Naves Matadero (2014): Programación de *Un trozo invisible de este mundo*. Recuperado de https://www.mataderomadrid.org/programacion/un-trozo-invisible-de-este-mundo (Visitado el 02/05/2024).

Levi, C. (1945): *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.

Nácar-Colunga (1966): Lamentaciones de Jeremías. *Sagrada Biblia* (pp. 1000-1005). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)

Paglieri F. & Castelfranchi, C. (2008): Decidere il futuro: scelta intertemporale e teoria degli scopi. *Giornale italiano di psicologia*, XXXV, 4, pp. 739-771.

RAE (Actualización 2023): *Diccionario de la lengua española (DLE)*. Recuperado de https://dle.rae.es/ (Visitado en diferentes ocasiones).

Universidad de la Rioja (2024): Base de datos bibliográfica. *Dialnet*. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querysDismax.DOCUMENTAL_TODO=exilio (Visitado en diferentes ocasiones).

Recibido: 14/05/2024 – Aceptato: 20/05/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano111

EL VIEJO SOLDADO DE HÉCTOR TIZÓN. LA OTREDAD COMO FORMA DE ENCONTRAR LA IDENTIDAD

M. Carmen Domínguez Gutiérrez*

El escritor argentino Héctor Tizón (1929-2012) escribió en 1981, durante su exilio madrileño, la novela *El viejo soldado*. Es un texto de fuertes tintes autobiográficos, que permaneció inédito hasta 2002 por propio deseo del autor. La novela, como sostiene Ana Príncipi (2002-2003), plantea el problema de la preservación de una subjetividad en una situación de exilio. Raúl es un joven argentino que, tras el golpe militar en su país, se exilia en España. Para sobrevivir y mantener a su familia, se emplea como escritor a sueldo de un viejo franquista decidido a publicar sus memorias. A la experiencia del exilio, ya de por sí traumática, Raúl habrá de sumar la humillación de prestar su pluma a quien representa los mismos valores que le han llevado a esa situación. Pero es, sobre todo, la convivencia con su antagonista lo que provoca hondas fisuras en el relato que ha construido de su propia vida. Según Paul Ricœur (2006), el hombre, para comprenderse, debe narrar su propia historia. Solo este relato de sí mismo otorga identidad al sujeto. Ahora bien, esta «identidad narrativa» (Ricœur 997) es un proceso dinámico en el que, desde el presente, el sujeto elije los acontecimientos, las experiencias y las interacciones con los demás que nutren y dan sentido a la trama de su relato y que lo ayudan a comprenderse y ser comprendido. Es un eterno proceso de resignificación del propio yo a través del tiempo.Desde su presente en el exilio y de la confrontación con el viejo soldado, para Raúl su vida presente y pasada adquiere otra lectura. Esa resignificación de su propia identidad lo conducirá a una decisión extrema: la de asesinar al anciano porque su existencia le recuerda su fracaso, pero, sobre todo, para acabar con aquello de "el otro" que descubrió en él mismo.

Palabras clave: exilio, dictadura militar argentina; memoria, identidad narrativa

The Argentine writer Héctor Tizón (1929-2012) wrote the novel *El viejo soldado* in 1981, during his exile in Madrid. It is a text with strong autobiographical overtones, which remained unpublished until 2002 at the author's own wish. The novel, as Ana Príncipi maintains, raises the problem of the preservation of a subjectivity in a situation of exile. Raúl is a young Argentine who, after the military coup in his country, goes into exile in Spain. To survive and support his family, he works as a writer in the pay of an old Francoist determined to publish his memoirs. To the experience of exile, already traumatic, Raúl will have to add the humiliation of lending his pen to someone who represents the same values that have led him to that situation. But it is, above all, his coexistence with his antagonist that causes deep fissures in the story that he has constructed of his own life. According to Paul Ricœur (2006), man, to understand himself, must narrate his own story. Only this account of oneself grants identity to the subject. Now, this «narrative identity» (Ricœur 997)

* Università di Padova.

is a dynamic process in which, from the present, the subject chooses the events, experiences and interactions with others that nourish and give meaning to the plot of his story and that help him to understand himself and be understood. It is an eternal process of resignification of one's own self over time. From his present in exile and the confrontation with the old soldier, for Raúl his present and past life acquires another reading. This resignification of his own identity will lead him to an extreme decision: that of murdering the old man because his existence reminds him of his failure, but, above all, to end at the part of "the other" that he discovered in himself.

Keywords: Exile, Argentine military Dictatorship, Memory, Narrative identity

La vida: un relato ontológico

La filosofía cartesiana concibe al sujeto como inmutable, como un ser que ordena el mundo y se define por la actividad individual de pensar. Para la hermenéutica contemporánea, en cambio, el sujeto es histórico, un ser mutable sujeto a la temporalidad que se construye en su propio devenir. El sujeto interpreta la realidad (sujeto pensante) en función de su experiencia (sujeto actuante) y de lo que siente (sujeto sintiente). Pero para comprenderse, el hombre debe narrar su propia historia porque solo el relato permite la mediación entre el tiempo cíclico del cosmos y el cambiante de la experiencia humana. Esta narración que otorga identidad al sujeto –que Paul Ricœur llama «identidad narrativa» (997)– es la visión de sí mismo, en la interacción con los otros, que solo puede ser alcanzada a través del lenguaje. Pero esta cifra no es solo semiótica puesto que el lenguaje es histórico, se produce en un espacio y un tiempo determinado y es sensible a los factores culturales y sociales. En otras palabras: el sujeto es el relato que es capaz de narrar. Un proceso dinámico en el que, desde el presente, elige los acontecimientos, las experiencias y las interacciones con los demás que nutren y dan sentido a la trama narrativa –la selección implica, necesariamente, también la exclusión–. Su identidad narrativa, que lo ayuda a comprenderse y ser comprendido, a reconocerse y ser reconocido, es un proceso dinámico en el que se reinterpreta a sí mismo. Ahora bien, la narración solo recibe su significado a través del tiempo, por lo que es fundamental considerar la simultaneidad de ambos fenómenos. Esto implica atender al juego de relaciones entre presente, pasado y futuro en el plano de la temporalidad. Porque desde el presente se resignifica el pasado, pero también se modifican las posibilidades de mantener esa identidad narrativa en el futuro.

Según Ricœur, en la narración el tiempo se reconfigura, se hace asequible a su propia constitución, gracias a tres conectores: los calendarios, la sucesión de generaciones y las huellas. El calendario es un «puente tendido» (784) entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico. Un tiempo intermedio que une a través de la representación histórica. Un sistema de representaciones en unidades de medida

(días, semanas, meses y años) que manifiesta la necesidad de «objetivar el tiempo» de cualquier cultura para poder «presentarlo» (Gilardi 105) como un continuo susceptible de ser medido y dividido en unidades precisas. El calendario, construido sobre la idea de una temporalidad secuencial y causal, es expresión de un tiempo socializado y compartido, expresa el ritmo de la actividad colectiva y garantiza su regularidad (Ricœur 787). Presupone, tras un acontecimiento fundador, una sucesión ordenada, una serie en la que se pueden medir, localizar y prever ciertos eventos que guardan entre sí determinada relación.

El "aquí" y el "allá": la dicotomía del exilio

El escritor argentino Héctor Tizón (1929-2012) durante sus años de exilio madrileño (1976-1982) escribió dos novelas: *La casa y el viento* y *El viejo soldado*. La primera se publicó en Buenos Aires en 1984, tras el regreso del autor a su país. *El viejo soldado*, aunque escrita con anterioridad, en 1981, quedó, en cambio, inédita hasta 2002. El propio autor explicó los motivos en la «Advertencia» incluida en la primera edición:

> estas páginas se escribieron, casi de un tirón, en poco tiempo –quizá menos del necesario– y en días que no quiero recordar […] Por entonces, en un ataque de insensatez y confusión, creí haber perdido mi país para siempre; así el impulso que me ató largas horas a la máquina de escribir estuvo compuesto por la nostalgia y el furor, estímulos indecorosos que deben confesarse. Éste es, tal vez, el menos querido de mis libros, si ello fuese posible […] pero, en contra de la opinión de quienes más quiero, he consentido en que se publique porque creo que no debo escamotear este fruto amargo y balbuciente de una época en que todos fuimos víctimas –a manos de los verdugos de siempre– de la crueldad, la estupidez, la falta de grandeza (2002: 9-10).

Ambos textos abordan el exilio y tienen un alto contenido autobiográfico. *La casa y el viento* es una recreación de los lugares que el protagonista se ve condenado a abandonar. Un canto de despedida a "su lugar en el mundo", ante la incertidumbre de no volver. En cambio, *El viejo soldado*, plantea el problema de la preservación de una subjetividad sometida a la traumática situación del exilio (Príncipi 3). Raúl, su protagonista, es un joven argentino obligado a salir de su país y vivir en Madrid con su mujer y su hijo pequeño. Sobrevive con trabajos pasajeros y mal pagados, por lo que decide poner un anuncio en un periódico ofreciendo sus servicios como escritor a sueldo y corrector de estilo. Un viejo soldado franquista lo contrata para escribir sus memorias. Aceptar el trabajo le permite sostenerse económicamente, pero sume a Raúl en un conflicto moral por dar su voz a un militar cuya ideología es aquella por la que él se ha visto despojado de su vida. En una entrevista tras la publicación de la novela, Tizón reconoció que en esas páginas seguía «viendo al hombre en carne viva que fui»

(Abdala s. p.). Él, como el protagonista de su libro, en Madrid fue «un negro de la literatura» y «obligado, presté mi pluma a otros que ni siquiera pensaban como yo, y eso es tremendamente humillante» (Abdala s. p.). Esta «situación ética difícil de dirimir» (Mancini 171) se resuelve con una decisión extrema: Raúl asesina a quemarropa al viejo soldado.

En *El viejo soldado*, narrada en tercera persona –«con intervenciones de una voz de referencialidad incierta que podríamos atribuir a la intrusión del pensamiento del propio autor» (Mancini 173)–, el texto es fragmentario, y la linealidad del relato de la vida de Raúl en Madrid se ve salpicada de idas y venidas del pasado al presente a través de sus recuerdos. El texto resuelve las comparaciones del protagonista entre un lugar y otro, entre una temporalidad y otra, con la intrusión de un recuerdo pasado en medio de la descripción de un evento del presente, gracias al uso de términos típicos de cada una de las variantes (argentina y peninsular) del castellano y de los tiempos verbales. Estas marcas del lenguaje (por ejemplo, el "allá" para referirse al espacio argentino con el "aquí" para lo español) permiten esa simultaneidad entre tiempo y narración que se sostiene en un momento axial: el exilio, evento fundacional en torno al que se organizan los recuerdos con los que Raúl construye su identidad narrativa.

En el "aquí" de Madrid, Raúl compra diariamente los periódicos en busca de ofertas de empleo, empeña en el Monte de Piedad su reloj de oro (2002: 17), vende diccionarios ilustrados, realiza encuestas de champú, busca trabajo en el mercado central, y deambula como un fantasma por la ciudad sin una meta clara. Con la certeza de que «nada sería como había sido» (60) y la preocupación de que «las huellas de los pasos empezaban a borrarse; los recuerdos seguían presentes, pero ya tenían una cierta distancia y alguna vaguedad, aunque muchas veces surgieran algunos, tenaces y deslumbrantes, para recordarle que el pasado no estaba muerto, sino escondido» (23-24). Raúl, que «no quería olvidar ni que lo olvidasen» (2002: 61) elige entonces «la soledad y el silencio para preservarse» (60). Una soledad traicionera en la que por momentos añora una rutina que lo mantenga a flote y que le devuelva «la sensación de ser como otros, de compartir una forma de vida reconocible entre los demás» (26) y que otras, en cambio, lo rebela porque siente que empieza «a encarnarse en la vida de este lugar […] como un arbusto trasplantado que luchara por no morir, por crecer, secretamente, sin importante dónde» (61). En su exilio, Raúl toma conciencia de que, aunque ya había tenido trato con la muerte, este había sido en su forma heroica pero la muerte «también puede ser humilde como un hecho natural» (61) y eso lo asusta.

El calendario, en cambio, lo señalan no tanto los días –que no eran iguales «pero casi todos terminaban de modo parecido» (15)– como el sucederse de las estaciones y los cambios climatológicos que van modificando cíclicamente

el paisaje urbano y permiten la objetivación del tiempo cósmico. Al iniciar la novela «era otoño, y en el parque lo era aún más» (13) pero en el momento de la publicación del anuncio en el periódico ya se asiste a la «primera nevada de este invierno» con la que Raúl «recuerda las primeras nieves del invierno pasado. ¿Ha transcurrido verdaderamente un año desde aquella vez?» (64). Esto permite al lector tener conciencia del tiempo cíclico y deducir que el protagonista lleva, al menos, un año exiliado en España. Las alusiones del paso de las estaciones siguen presentes durante el relato de los encuentros entre Raúl y su biografiado y, acompañando el desenlace de la trama, llega la estación estiva y con ella el calor que empuja al viejo soldado a proponerle que se trasladen con él a Cercedilla, una localidad serrana cercana a la capital. Es a partir de estas circunstancias, finalizando la novela, en la que aparecen las únicas referencias a los días y meses correspondientes al verano madrileño, cuando una discusión con el anciano provoca la marcha de la familia a finales de la estación. Abandonan la casa, a la que Raúl volverá solo, días después.

La novela no está dividida en capítulos, pero el anuncio de trabajo que publica Raúl en el periódico –«Escritor profesional, se ofrece para escribir o corregir manuscritos de carácter literario, autobiográficos o técnicos» (71)–, fractura la narración. Hasta ese momento la piedra angular de su identidad narrativa se construye sobre su condición de exiliado. Aceptar el trabajo y convertirse «en el escriba de un viejo fascista» (88), reconocerse paulatinamente en él resignificará su relato.

En las primeras setenta páginas de la novela, antes de la publicación de ese anuncio que lo cambiará definitivamente, se configura un personaje en cuya vida de exiliado, predominan las imágenes de un derrotado tal como él se ve en un reflejo en los cristales de un tren en movimiento que le devuelve su propia imagen como «la caricatura de sus viejos sueños, de sus ilusiones perdidas junto a todo lo demás» (18). El relato mezcla imágenes y recuerdos de su pasado con la cotidianeidad desesperanzada de su presente. Así en el "allá" Raúl inicia su relato con su trabajo en la redacción de un periódico, el noviazgo con Matilde –con la que se casará un año después «ayudados por los hechos consumados»– y la convicción «en todo aquello que después lo llevaría a la pasión ciega, la guerra y el exilio» (20). Recuerda un viaje a Múnich con ella, antes de que naciera el niño (36); una visita al sanatorio en el que vivía su padre, poco antes de que muriese; el primer viernes de cada mes en que sus padres iban a visitarlo al colegio en el que estaba internado, un lugar en el que «el ambiente era tenso y ansioso» (49) y en el que aflora la primera fisura de su resignificación que lo lleva a reconocer que en esa época solo aprendió a «odiar y a esperar» (48). A estos recuerdos se suman los inmediatos de la clandestinidad y resistencia a la dictadura militar: una manifestación callejera con Polaco, compañero de colegio y hermano de

Matilde –«Hoy Polaco es uno más de aquellos tragados por el oleaje, desaparecido y olvidado, porque el olvido es la gran defensa contra la propia muerte» (57)–; o cuando es detenido y conducido a un centro de detención clandestina y después torturado:

> Cuando, allá aquella tarde llegaron para apresarlo, parecían cordiales, no le pusieron esposas en las muñecas, ni lo amarraron. Sentado entre esos dos en traje de paisano, en el asiento trasero del coche, temblaba. Luego, adentro, en el edificio de aspecto descuidado y casi desierto se calmó. Aunque tal vez no fuese calma, sino abandono; se había apoderado de él ese oscuro sentimiento de tristeza que produce la convicción de la derrota. El momento tan temido en sus fantasías entonces lo dejó indiferente y hasta lo defraudó. Los golpes de los dos hombres, antes de que empezaran a aplicarle la corriente eléctrica, tampoco lo conmovieron demasiado, sólo el sabor dulzón y pegajoso de la sangre en la boca le causó asombro. Nunca supo cuánto tiempo estuvo allí y sólo recuerda ahora las voces tranquilas de sus torturadores que lo injuriaban sin énfasis, como un murmullo, no muy distintas de las de los médicos en el quirófano. A los dos les vio las caras, pero nunca más las recordó; tampoco recordaba ningún detalle de la habitación. Apenas volvían a él confusamente, las voces de aquellos hombres. *¿Torturar, asesinar, puede convertirse en un modo de vida? Para aceptarlo quizá sólo baste con cambiar de perspectiva*. Era la guerra y todos debieron saberlo; al menos, ellos lo sabían; no se habrían formulado demasiadas preguntas. *Ellos no torturaban o asesinaban a consecuencia de una reflexión sobre la guerra; no mataban por no morir. Ni siquiera por odio; no lo hacían por nada que fuera meras palabras. Les bastaba el desprecio* (24-25. Cursivo mío).

Y, por último, la huida, primero en el vapor hacia Uruguay con un pasaporte falso y después en avión a Madrid. Raúl recuerda no haber sentido miedo porque había conseguido racionalizarlo «convenciéndose de que lo que hacía era en beneficio de todos, de aquello por lo cual mataban y morían, sin pensar en su suerte personal; y así, por no haber hecho de sí mismo la razón de su propia existencia no le importaba la muerte» (54). A su llegada al aeropuerto de Barajas, lo esperaban entre la muchedumbre Matilde y el niño, que habían llegado un par de días antes. Esa imagen allí «aún le causa una sensación semejante al desamparo y la derrota» (54).

El "otro soy yo". Una identidad agazapada

Aceptar el trabajo que se le ofrece tras la publicación del anuncio, como ha sido apuntado, supone un antes y un después en el relato del personaje exiliado por su ideología. El destino lo enfrenta con Luis Somoza y Alurralde, teniente coronel de Infantería y alférez profesional, un combatiente franquista, que le ofrece una oportunidad bien remunerada como escritor a sueldo. Prestar su pluma al viejo soldado para que escriba sus memorias, pero también su trato diario con él, provocan al protagonista una sensación de fuerte rechazo hacia el viejo soldado, pero también de sí mismo, desencadenándole una serie de recuerdos, actitudes,

experiencias e interacciones que, al ser interpretados desde el momento de la experiencia presente, alteran el sentido de los recuerdos pasados y lo resignifican, así como también modifican su identidad narrativa. Estas «huellas» (Ricœur 807) ya no solo se relacionan con la violencia de la dictadura militar argentina, sino que se extienden a la violencia franquista durante la guerra y la dictadura españolas descritas por el soldado e incluyen la violencia padecida (y sufrida) en la vida del personaje.

En el "aquí" de esta segunda parte de la novela inician de manera casi paralela la relación amorosa entre Raúl e Inés, mujer de su amigo Pablo, y la relación entre el protagonista y el viejo soldado. Mientras la primera acaba, cuando Inés y Pablo se trasladan a Argelia unos meses después, la segunda se hará cada vez más intensa y se prolongará hasta el desenlace de la novela.

Cuando Raúl acude a la primera cita con el soldado, nada más traspasar el umbral de la casa de este se enfrenta a una suerte de museo franquista, pero se siente «atrapado» porque «era mucho más de lo que él y Matilde juntos habían podido ganar en todo el tiempo que llevaban de exilio, en tareas eventuales y desalentadoras» (2002: 87). Raúl está ocupado, de manera rutinaria, buena parte de las horas del día: «Pero en las tardes recuperaba su libertad […] un trozo vacío de sus días que él trataba en vano de llenar caminando sin rumbo por la ciudad» (116). Lentamente va encontrando puntos de contacto entre su pertenencia y ese otro al que sirve con su escritura: la casa del franquista le recuerda la de sus abuelos; surge el recuerdo de un padre distante, severo e incluso violento (78-79); el de una madre que jamás habla en presencia del padre y a quien odia; el de una relación adolescente con la hija de unos vecinos que acaba con un aborto; un episodio con la hija pequeña de su antigua ama de leche a la que intenta ayudar porque se ha caído, pero a la que termina golpeando y aterrorizando:

> ya no gritaba, pero todo su cuerpo palpitaba en sollozos hondos, apagados, convulsivos, mientras lo miraba con los ojos sobresaltados por el terror y la súplica. Él, a su vez, la observaba fascinado, sintiendo su lengua seca en la boca semiabierta, acorralándola con la mirada, jugando a un juego que se hacía implacable a medida que se iba alimentando con la indefensión de su víctima, que generaba piedad y rencor al mismo tiempo […] *Golpear, maltratar, destruir por piedad. Estaba aterrado por su descubrimiento. Había querido ser bondadoso y sólo consiguió regodearse en la crueldad* (159. Cursivo mío).

O el día que convenció a Polaco para que asesinase a un policía para quedarse con su arma:

> Fue en los primeros tiempos. Polaco ya había ingresado en la universidad, pero su aspecto era aún el de un chico […] el grupo de combatientes había cumplido acciones importantes, sin embargo, era necesario todavía un trabajo de captación mayor, y entrenar y probar a más gente. Polaco ingresó con su aval y al poco tiempo era veterano de acciones menores: correo, distribución de propaganda, apoyo callejero. El día en que llamó a su puerta lloviznaba. De-

> bía dar cuenta de un policía para hacerse con su pistola […] cuando todo estuvo preparado Polaco salió con su arma oculta en la chaqueta y luego entró en un bar de la esquina. Este hecho fue una flagrante violación de las instrucciones que se le habían dado: tratar de no ser visto por nadie en aquel barrio, pero él no había resistido la tentación de tomar un trago. […] El policía se movió y él hizo fuego a quemarropa. Nunca recordaría si escuchó el estampido; el policía comenzó a caer lentamente y él lo sostuvo arrastrándolo un par de pasos hasta el portal de la casa a oscuras. […]
> –¡Yo lo maté, lo maté! –seguía diciendo Polaco. Lloraba.
> –Sí, está bien. No había más remedio –dijo él.
> –Cuando estuvo en el suelo, busqué entre su ropa y en el bolsillo del abrigo encontré un sándwich, de queso –dijo–. Era su almuerzo.
> Al día siguiente, en un basural vecino, aparecieron los cadáveres mutilados de cuatro jóvenes, tres hombres y una mujer, que un tiempo atrás habían sido secuestrados por una banda parapolicial. La mujer estaba embarazada (81-82).

La relación del exiliado con el soldado, dado el contenido de esa biografía que debe escribir, desencadena en el protagonista reflexiones que lo atormentan por la creciente incapacidad por acomodarse. En cambio, Matilde, su mujer, logra «instalarse como si fuese para siempre hasta en los lugares de paso» mientras él siempre ha tenido «la necesidad de desplazarse, de huir, de dispersarse, de esperar impacientemente algo o alguien» (106), lo que le provoca un perenne malestar, «unas ganas furiosas de ser de otra manera, de hablar y decir las cosa que suelen decir los demás, de ser como todos […] ¿por qué buscaba perder, ya por entonces? ¿cuál era la oscura culpa que lo llevaba a luchar para perder?» (106-107). Pero, sobre todo, lo acecha la mala conciencia de haber superado, al aceptar el trabajo, todo límite ético. A pesar del sentimiento de rencor que alberga por su situación, por el viejo, en su fuero interno se justifica diciendo que el viejo paga y él lo desprecia: «ese es todo el negocio entre ellos. Él sigue sintiéndose solo, y quiere estarlo porque sabe también que mientras su soledad, el desgarramiento por su soledad perdure, su vida tendrá sentido» (2002: 118). Pero el desprecio por sí mismo, la mala conciencia, retumba en su cabeza: y aunque su nombre no figure en sus escritos, aunque nadie sepa que ha sido él quien ha puesto en escritura esa vida, «igualmente era llenarse las manos de mierda» (136).

Raúl empieza a percibir un paralelismo entre su padre y el viejo soldado, pues, en su opinión, ambos pretenden imponerse como una imagen de fuerza, de seguridad sin fisuras consiguiendo solo ser patéticos o ridículos. Queda atónito cuando el viejo franquista le dice: «al cabo de estos meses ya nos vamos conociendo. Usted es igual que yo. Siente aversión por la dicha» (138). Ricœur, menciona la importancia del concepto de generación en la reconfiguración del tiempo por parte de la historia. La noción de generación supera la idea biológica que se comprende con dicho término porque ser parte de una generación

no significa única y primordialmente compartir una misma edad sino un modo de estar en el mundo (793-794).

A lo largo de toda la novela, pero especialmente hasta que Raúl conoce al viejo soldado, en su relato las personas a las que evoca son sus coetáneos. Polaco y Matilde, Pablo e Inés, una pareja de argentinos con los que «lograron huir de allá, casi juntos, en realidad con menos de una semana de diferencia, un año atrás» (16) y otro compatriota exiliado, Muñoz, quien, a pesar del peligro que corre volverá a Argentina al saber que su tía ha caído presa y morirá a manos de los militares. En la segunda parte de la novela, en cambio, los amigos se marchan. Su única compañía es el viejo soldado. A su lado sigue Matilde, pero cada vez queda más difuminada en el relato. Es una mera comparsa. Raúl y su familia conviven diariamente con el anciano en el verano al mudarse a su casa de la sierra madrileña. La convivencia estrecha los lazos entre Matilde y el viejo. Aumenta, en cambio, el odio de Raúl por el soldado. El viejo, por su parte, siempre se demuestra afectuoso con todos. Esto provoca la ira del protagonista, que no puede soportar la buena relación que mantienen entre sí los demás. Grita a Matilde en presencia del viejo para que le confiese cómo fue violada por los militares. Cómo todo fue «hecho por patriotas que daban una lección a una puta subversiva» y dirigiéndose al viejo le pregunta «¿con qué grandes palabras narraríamos eso, mi querido coronel?» (182). Pero lo que más provoca su ira y que confiesa en los momentos finales de la novela, es que a pesar de que su relación solo ha durado un año, se han identificado el uno con el otro. Escuchar al viejo soldado para escribir sus memorias le impone comprender el odio, único sentimiento que lo sostiene y une al pasado (Néspolo 61). Como afirma Adriana Mancini: «lentamente se van borroneando los límites de dos agonistas, aunque enfrenten ideas, posturas, ilusiones y años de dos generaciones que han vivido en épocas de contiendas irreconciliables» (Mancini 173). Raúl es consciente de que el soldado era «un verdadero intruso que se había metido arteramente en su vida creándole un conflicto insoportable» (2002: 184). Más de lo que está dispuesto a admitir, él y el soldado, independientemente de la diferencia de edad, de sus distintas procedencias, de las diferencias políticas, comparten ese modo de estar en el mundo al que se refiere Ricœur. Porque Raúl ahora ya no se puede presentar exclusivamente tras la máscara de un cándido o un idealista, lo delata haber crecido en un ambiente opresor y violento, dentro de las costumbres típicas de la clase burguesa conservadora que apoyó en parte el golpe militar en la Argentina de 1976. Él mismo reconoce que «el hombre –lo quiera o no– siempre es fiel a su pasado» y poco a poco ha ido descubriendo que el suyo es contradictorio. Aún así, reprocha al viejo su obsesión por conservar todos sus recuerdos fascistas, alegando que está todo muerto. El soldado le corrige: «tal vez sólo hemos muerto nosotros. Estos ideales no mueren. Reaparecerán en otros» (178).

A modo de cierre

En definitiva, la experiencia del exilio condiciona el relato de Raúl. Su huida a España le permite sobrevivir, pero lo convierte en un derrotado. En alguien desarraigado y vencido que, conscientemente, decide convertirse en memoria de lo ocurrido. En lugarteniente del pasado que no ceja en el recuerdo. Pero la vida en otro lugar lo condiciona, económica y sentimentalmente. La convivencia con el viejo soldado lo coloca ante sus propias contradicciones, aunque él pretenda preservarse en soledad. Y eso genera vivencias y recuerdos que transforman su propio relato, modificando su identidad narrativa. Apenas se descuida, su memoria olvida y el sentimiento de culpa termina por aflorar porque, como él mismo se plantea: «¿de qué serviría vivir si lo olvidáramos todo apenas sucedido?» (176). La culpa pesa hasta el punto de cambiar su trayectoria vital. Porque, como sostiene al final del relato:

> Inés [su amante fugaz] tenía razón: la separación es peor que la muerte porque es una capitulación, una rendición ante la muerte. Aceptan la separación sin morir los que están dispuestos a olvidar, es decir, a mutilarse, a destruir algo, quizá lo más hermoso de sí mismos. "Con mi olvido mato en mí a quien me amó". ¿Dónde o a quién había oído decir eso? No es posible olvidar y nadie puede desaparecer de la vida de los demás impunemente (185).

Raúl sabe que parte del conflicto que le ha generado la convivencia con el viejo es que este pretende desaparecer impunemente «llevándose una parte de él [Raúl] mismo» (184). Al mismo tiempo es consciente de que él también se ha comportado así: «¿Acaso, cuando más solo se había sentido, no tuvo más necesidad de desprenderse de los otros?» (184). Tras esta reflexión, viaja a Cercedilla para asesinar al soldado, toma la justicia por su mano para matar no solo a quien le recuerda su fracaso –porque lo odiaba «como se odia y teme lo que nos humilla» (137)–, sino, o, sobre todo, para acabar con aquello de "el otro" que descubrió en él.

Obras citadas

Abdala, Verónica (2002): *La sociedad argentina, nosotros, tenemos la culpa de lo que pasa*. Recuperado de Página/12 :: Espectáculos :: "La sociedad argentina, nosotros, tenemos la culpa de lo que pasa" (pagina12.com.ar) (Visitado el 21/08/2023).

Descartes, R (2010): *El discurso del método*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gilardi, P. (2011): La reconfiguración del tiempo en la narración historiográfica según Paul Ricœur. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 41, pp. 103-115.

Mancini, A. (2017): Héctor Tizón: la escritura y los avatares del exilio. *Ars&Humanitas*, 11, 2, pp.168-176.

Néspolo, J. (2017): Justicia poética. Entrevista a Tizón. *Boca de sapo*, XVIII, pp. 65-67.

Príncipi, A.S. (2002-2003): Derroteros de la escritura sobre *La casa y el viento* y *El viejo solda-*

do de Héctor Tizón. *Orbis Tertius*, 8-9. Recuperado de Derroteros de la escritura sobre La casa y el viento y El viejo soldado de Héctor Tizón | Orbis Tertius (unlp.edu.ar) (Visitado el 20/09/2023).

Ricœur, P (1996): *Tiempo y narración, III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.

Tizón, H. (1984): *La casa y el viento*. Buenos Aires: Alfaguara.

Tizón, H. (2002): *El viejo soldado*. Buenos Aires: Alfaguara.

Recibido: 13/05/2024 – Aceptado: 18/05/2024
DOI. 10.53154/Oltreoceano112

PÉRDIDAS Y ABANDONOS EN *UNA CASA LEJOS DE CASA. LA ESCRITURA EXTRANJERA* DE CLARA OBLIGADO

Susanna Regazzoni*

El presente artículo aborda el motivo del exilio en el texto de Clara Obligado, *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020). Escritora argentina radicada en España, en esta obra la autora reflexiona sobre una existencia en tránsito, sin ubicación precisa. Argentina y España son dos países que comparten un mismo idioma pero que, a su vez, manifiestan registros y expresiones diferentes. El aprendizaje del uso de una lengua cuya raíz es común a la lengua materna pero se torna extraña en giros, locuciones o en la dicción y modalidad de uso es el desafío que enfrenta Obligado en este ensayo en el que configura un espacio incierto, ambiguo pero que no desestima posturas políticas sustentadas en la discriminación. España fue el país elegido por muchos argentinos y argentinas que dejaron su tierra durante estos últimos 45 años. Varias fueron las razones; la lengua en común, las facilidades de acceso, los antepasados españoles de los jóvenes acechados por sus ideas políticas. Entre las muchas dificultades que implica radicarse en otra tierra, hay que destacar el trabajo que conlleva el deseo de evitar la contaminación de la lengua o, como suele suceder, aceptar un resultado mixto que termina por no ser ni español ni argentino o por ser los dos a la vez. Esta nueva literatura surgida en España desde décadas, fruto del exilio y de la diáspora de muchos artistas no españoles de nacimiento, se la define de muchas formas; para unos críticos presenta características híbridas (Canclini 1990), transculturales (González Dopazo 2009), extraterritoriales (Noguerol 2008), o se trata de una literatura desterritorializada (Guerrero 2012), de la frontera (Noguerol 2019) o del exilio y migrante (Romero Morales 2024). Distintas etiquetas que indican características diversas que señalan un panorama literario en movimiento que desestabiliza las categorías clásicas.

Palabras clave: Clara Obligado, destierros, precariedad, escritura

Losses and Abandonments in Clara Obligado's Una casa lejos de casa. La escritura extranjera
This article studies the theme of exile in the book of the Argentine writer based in Spain, Clara Obligado, *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020). The written reflects on life in transit, without a precise location. Argentina and Spain are two countries that share the same language that can be, at the same time, very different. Learning to use two similar and, at the same time, dissimilar languages is the challenge faced by the author whose existence takes place in a kind of non-place, in a precarious condition. The essay recounts this problematic space, in a clear challenge to political positions that are nourished by discrimination. Spain was the country chosen by many Argentinians who left their land during the last 45 years. There were several reasons; the common language, the ease of access, the Spanish ancestors of the young people stalked by their political ideas. Among the many difficulties involved in settling in another land, we must highlight the work involved in the desire to avoid contamination of the language or, as often

* Università Ca' Foscari Venezia.

Oltreoceano, 23. Esili a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, 2025.

happens, accepting a mixed result that ends up being neither Spanish nor Argentine or being the two at a time. This new literature that has emerged in Spain for decades, the result of the exile and diaspora of many non-Spanish artists by birth, is defined in many ways; For some critics, it presents hybrid characteristics (Canclini 1990), transcultural (González Dopazo 2009), extraterritorial (Noguerol 2008), or it is a deterritorialized literature (Guerrero 2012), of the border (Noguerol 2019) or exile and migrant (Romero Morales 2024). Different labels that indicate diverse characteristics that point to a literary panorama in motion that destabilizes classic categories.

Keywords: Clara Obligado, Exiles, Precarioussness, Writing

Escritores (as) fronterizos

Desde los comienzos de la narrativa argentina, la representación del destierro fue motivo recurrente entre autores que se agrupan bajo el nombre de "Los proscriptos", nacidos en los albores de la Revolución de Mayo de 1810, primer paso para la independencia de España. Esteban Echeverría (1805-1851) fue el autor de *El matadero* (1838/1840-1871), un texto precursor del cuento hispanoamericano. El exilio y la proscripción fueron constantes a lo largo de la historia argentina desde las cruentas luchas intestinas del siglo XIX hasta las autocracias y dictaduras militares del siglo XX causantes de diásporas por razones políticas o incluso las emigraciones por cuestiones económicas consecuencia de las repetidas crisis financieras sobrellevadas por el país que continúan hasta hoy[1].

Las mujeres padecieron una proscripción que iba más allá de la política. Debieron luchar a brazo partido cuando quisieron salir del estrecho ámbito doméstico que se les asignaba y que, por ejemplo, dificultó el acceso a la educación, a la vida laboral y política; aquellas que lograban superar los escollos soportaban intimidaciones de alumnos y profesores. Eran las últimas décadas del siglo XIX. En el siglo XX durante la última dictadura militar, las mujeres sufrieron situaciones extremas, puesto que, por un lado, fueron las que desde el principio denunciaban la desaparición de los jóvenes acompañando a las Madres de Plaza de Mayo y, por otro, fueron blanco de represión por los esbirros integrantes del más fragante y violento Terrorismo de estado que padeció la Argentina (Romero 2013). La violencia ejercida sobre sus cuerpos, no solo las hizo desaparecer junto a sus compañeros de lucha, sino que también las privaron de conocer a sus bebes nacidos en las cárceles, quienes fueron raptados

1 La dictadura que se instaló el 24 de marzo de 1976 prohibió toda actividad política y desencadenó exilios de gente que buscaba salvar su vida. Sería luego, en 1983, con el fin de la guerra de las Malvinas (1982) cuando se inició el proceso de la apertura democrática. A partir de fecha otra historia comenzaría.

y entregados en adopción.

España fue el país elegido por muchos argentinos y argentinas que dejaron su tierra durante estos últimos 45 años. Varias fueron las razones; la lengua en común, las facilidades de acceso, los antepasados españoles de los jóvenes acechados por sus ideas políticas. Muchos de ellos hoy reconocidos escritores como Andrés Neuman que, a los catorce años, viajó con sus padres que se marchaban de Argentina como consecuencia de la situación política que generó la dictadura; otros eligieron España para poder ampliar sus estudios como Patricio Pron (1975) quien viajó para acceder a un doctorado europeo, y otros decidieron emigrar para salir de la periferia del país de origen y poder alcanzar un mercado editorial más amplio como, por ejemplo, Rodrigo Fresán (1963) quien se trasladó a Barcelona en 1999 y pronto adquirió la nacionalidad española. Clara Obligado, fue una de las que escaparon del terror instaurado durante la última dictadura, conocida como Proceso de Reorganización Nacional. Junto a ella habría que mencionar a Susana Constante (Buenos Aires, 1944-Sitges, 1993) que llegó a España en 1976 y que ganó el Primer Premio de Literatura Erótica "La sonrisa vertical" con *La educación sentimental de la señorita Sonia*, en 1979. Hay que recordar también a Griselda Gambaro, exiliada en Barcelona entre 1977 – 1980, junto con Héctor Tizón, David Viñas o Daniel Moyano, autores que regresaron al país de origen una vez terminada la dictadura. Se trata de diferentes escritores / as argentinos / as que, por distintas razones, se han radicado en España –temporal o definitivamente–, para poder continuar con la escritura, en un país de habla castellana. Ellos y ellas atestiguan la dificultad de mantener la identidad de escritor argentino, en un país con semejanzas, pero al mismo tiempo diferente, junto a la insistente necesidad de volver a narrar sobre la tierra abandonada de joven desde un lugar donde pasará la mayor parte de su existencia. Entre las muchas dificultades que implica radicarse en otra tierra, hay que destacar el trabajo que conlleva el deseo de evitar la contaminación de la lengua o, como suele suceder, aceptar un resultado mixto que termina por no ser ni español ni argentino o por ser los dos a la vez.

Esta nueva literatura surgida en España desde décadas, fruto del exilio y de la diáspora de muchos artistas no españoles de nacimiento, se la define de muchas formas; para unos críticos presenta características híbridas (Canclini 1990), transculturales (González Dopazo 2009), extraterritoriales (Noguerol 2008), o se trata de una literatura desterritorializada (Guerrero 2012), de la frontera (Noguerol 2019) o del exilio y migrante (Romero Morales 2024). Distintas etiquetas que indican características diversas que señalan un panorama literario en movimiento que desestabiliza las categorías clásicas.

Un relato del exilio

Clara Obligado (1950) nació en Buenos Aires. Exiliada política de la dictadura militar, desde 1976 vive en España. Es licenciada en Literatura, y ha dirigido los primeros talleres de Escritura creativa que se organizaron en España, actividad que ha llevado a cabo para numerosas universidades y diversas instituciones y que realiza de forma independiente[2]. De familia de clase alta y conservadora, muy rígida, la escritora creció con cinco hermanos rodeados de niñeras y con unos padres ausentes. Como ha declarado en varias ocasiones, no tiene un buen recuerdo de su infancia. Faltaba cariño, cuidado, cercanía, sin embargo, había una enorme biblioteca que fue elemento central en su infancia:

> Provengo de una familia dedicada a la literatura porque mi bisabuelo era Rafael Obligado así que me crié entre libros, ya que teníamos parte de su biblioteca. Como alguien ama la madera porque proviene de una familia de carpinteros, pero a la vez la considera normal, yo amaba los libros. Para mí leer es como respirar, como comer, no me recuerdo lejos de los libros. En casa todo el mundo leía. Mi padre con más solemnidad, su padre había sido fundador de la Academia de las Letras, y hacía de esta tradición parte de su identidad. Mi madre, en cambio, devoraba lo que le caía en las manos, sin orden ni concierto. Creo que de ella saqué la idea de que leer es un placer, de mi padre, que los libros son algo importante (En Ferrero184).

El hecho que marca su juventud y su existencia es el exilio, destino que comparte con muchos jóvenes de su generación y por esto, según lo que declara, varios escritores de su edad "desaparecieron" como consecuencia de la violencia que les tocó vivir, además –señala la autora–, hay pocos escritores de su época, puesto que a menudo no lograron seguir con la escritura en el exilio. Se la considera una generación difícil y parte de la violencia que sufrieron reside precisamente en esta falta de visibilidad, puesto que en definitiva no pertenecen ni a la literatura argentina ni a la española. En este sentido, Clara Obligado comenta: «En España, nadie me considera una escritora española y en mi país tampoco me ven como una autora argentina. Es una situación que tiene su lado positivo, porque el "estar fuera" es un buen lugar para escribir y para cuestionar

2 En 1996 recibió el premio Femenino Lumen por su novela *La hija de Marx,* en 2012 ganó el Premio Setenil con su libro de cuentos *El libro de los viajes equivocados* (2011) y en 2015 el premio de novela breve Juan March Cencillo por *Petrarca para viajeros* (2016). Según Juan Casamayor, editor de Páginas de Espuma (editorial especializada en el género), Clara Obligado fue la introductora del microrrelato en España. Ha publicado las antologías *Por favor, sea breve* 1 y 2, señeras en la implantación del género en España, y los siguientes volúmenes: *Si un hombre te hace llorar* (1998), *No le digas que lo quieres* (2002), *Salsa* (2002), *Las otras vidas* (2006), *La muerte juega a los dados* (2015) y *La biblioteca de agua* (2019), *Todo lo que crece* (2021). Tiene numerosos libros de ensayo. Es colaboradora en medios periodísticos y su obra ha sido traducida a diferentes idiomas.

lo establecido. […] Por esto se piensa en una "generación transparente" puesto que están, pero no se ven y se los excluye de la historia literaria nacional» (Ferrero 187).

Con respecto a la palabra exilio la escritora necesita explicar y profundizar el significado y añade que «Se fantasea mucho sobre el exilio, en este sentido me temo que la ideología de la Junta Militar triunfó. La gente dice livianamente "me exilié" cuando en realidad viajaron porque su pareja tenía otros planes, porque consiguieron un trabajo o una beca, o por lo que sea. Creo que el término "exilio" tiene una carga de violencia política peculiar y que hay que utilizar la palabra específica porque, de lo contrario, borramos la memoria» (Ferrero 190). Además de reafirmar la dificultad que implica la necesidad de cambiar de país dejándolo todo, la autora afirma la exigencia de dar a las cosas su nombre porque irse siempre es duro, y siempre es difícil, por esto es oportuno utilizar palabras específicas. Finalmente, el exilio supone la imposibilidad de regresar al territorio natal porque la propia vida está en riesgo.

El viaje repentino que la obligó a dejarlo todo para huir y llegar a un país extranjero para empezar de nuevo una existencia cargada de dificultades junto con los muchos trabajos que tuvo que ejercer para poder seguir adelante nunca silenciaron la voluntad de Clara Obligado de ser escritora. Sus relatos están llenos de vidas, aventuras, sensaciones, historia. A lo largo de su obra el tema del viaje y del destierro resultan ser constantes y como escribió en 2019 al introducir *El libro de los viajes equivocados*, «Este ir y venir, esta espiral, es la historia de mis cuentos» (Obligado 2011: 13).

El tema del exilio vuelve una y otra vez a lo largo de su escritura como en *Las otras vidas*, colección de relatos o en el libro La *muerte juega a los dados* (2015) donde recurre a la escritura para entender a su familia y su clase social. Esta es una obra que se coloca –una vez más– en un cruce de géneros y trata el tema de la inmigración de una manera más abarcadora, considerando continuos viajes entre los dos continentes a lo largo del tiempo. Sin embargo, a pesar de la búsqueda de un armonioso balance situado en las lindes de diferentes realidades culturales el abordaje resulta dificultoso. Gran parte de su obra se configura en un presente sostenido que resalta los motivos del desarraigo y la nostalgia. Los relatos compilados en *Las otras vidas* son muestra de este principio constructivo del estilo narrativo de Obligado. A las marcas de la extranjería, la escritora inserta la reflexión sobre la frontera entre las variantes de los dos idiomas castizos; el de España con sus incidencias regionales y el rioplatense caracterizado por la influencia multilingüe aportada por inmigrantes que llegaron y siguen llegando a la Argentina desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.

Una mirada irónica, no falta de humor, acompaña sus textos sin desmedro de la intensidad de las situaciones desplegadas en ellos. Sea el caso de la protago-

nista de *El grito y el silencio*, un relato de *Las otras vidas*. Una argentina afincada en Madrid define su identidad como «argueñola» (33), sin poder decidir si se siente argentina o española. El hecho de haber nacido fuera de las fronteras del país de acogida condiciona sus conversaciones y su día a día, ya que se da cuenta de que hay temas de los que ella, por ser de afuera, no debería opinar, porque siempre cuando critica España alguien la hace notar que es extranjera y que en un país en el que no se ha nacido uno debe comportarse, eternamente, como persona agradecida (32). Esta temática es retomada en otro cuento, "Lenguas vivas", en el que la protagonista observa que desde que ha llegado de Buenos Aires a España vive en dos planos, dos niveles: «Tuvo que aprender que aparcar era estacionar, prolijo quería decir detallado, un grifo no era un monstruo mitológico sino una canilla, pararse no era ponerse de pie sino detenerse, estar constipado no tenía nada que ver con los intestinos sino más bien con los pulmones» (104). Al final constata que a los argentinos y a los españoles todo los une, menos el idioma (105).

Luego, la lengua materna, que forja el primer universo que se habita, es una seña identitaria que colapsa con otras realidades en el momento que se accede a un espacio con un habla distinta a la propia. Traducir nuestro pensamiento es desmontarlo, restructurarlo (Alarcón Salazar). Cuando esto ocurre con dos variantes de la misma lengua, adquiere un matiz particular. En las palabras de Obligado: «Al variar el registro del castellano, quienes escribimos en la península nos vemos obligados a borrar nuestro castellano natal» (Obligado 2020: 67). En consecuencia, el extranjero adquiere especial consciencia de la mutabilidad del lenguaje y, por tanto, de la inestabilidad del mundo. El ultimo cuento de la misma compilación, titulado "Exilio", explora las posibilidades vitales de un exiliado y la importancia del destino y la casualidad en su camino. Este desplazamiento forzado, no se considera como un camino que conduce a una meta, sino que este camino siempre desemboca en otro camino, el del exilio, ya que «el exilio no se termina nunca. Ni siquiera si se regresa al país» (Obligado 2005: 130), al exiliado siempre le acompaña la sensación de estar encerrado fuera[3]. Asimismo, la protagonista del último cuento de *La muerte juega a los dados* titulado "Verano", pone en escena las dificultades que las lenguas y sus paradigmas traen consigo, justificando la intersección de las diversas variantes del castellano indicando que los castellanos se solapan y que es imposible encontrar una lengua que lo abarque todo (Obligado 2015: 213).

3 Como escribe Juan José Saer en *En el extranjero* «…y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal» (148).

Una casa lejos de casa. Una vida en tránsito

Todos los cuentos de Obligado tienen indicios autobiográficos, sin embargo, la escritora deja pasar unos treinta años de su vida para escribir y publicar *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera.* Un ensayo narrativo, en primera persona acerca de la experiencia de una argentina trasplantada en España. Se trata de un texto cuyo género oscila entre el ensayo y la autobiografía, dividido en dos partes por una página de color negro –*En casa* y *Lejos de casa*–, dualidad que refiere a los espacios respectivos de Buenos Aires y Madrid. A su vez, cada uno de ellos se corresponden con dos temporalidades: desde el nacimiento hasta el exilio en 1976 en la capital porteña y la segunda enfrentada a la experiencia personal de su exilio en Madrid a causa de la persecución política al comienzo de la toma del poder de la dictadura militar en Argentina, hasta el presente.

El libro se completa con los agradecimientos, donde aparecen nombres de la comunidad internacional de investigadores de literaturas hispanoamericanas del lado de allá y de acá, y las fuentes.

Lo que sobresale a lo largo las páginas de este texto es el concepto de exiliarse –en el sentido de abandonar el propio país, en general, por razones políticas o económicas– junto a la preminencia de un sistema binario en el que se niega la posibilidad de coexistir con un "otro"; parte necesaria y esencial de cualquier pensamiento restrictivo. Dentro de esta regla, la verdadera amenaza es lo inclasificable, es decir las situaciones que no se ubican ni en un lugar ni en otro, que no se dejan atrapar en una definición absoluta. *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* da testimonio de esta situación desde una temática concreta: reflexiona sobre la vida en tránsito, sin ubicación precisa. Como escribe Alarcón «En un mundo donde la xenofobia es un discurso oficializado, el verdadero miedo del sistema es que las nacionalidades se disuelvan. La existencia de una persona que vive en una suerte de no-lugar, y de un libro que visibiliza ese espacio problemático, es un claro desafío a los posicionamientos políticos que se nutren de la discriminación» s. p.).

La estrategia de la autora subraya una de las paradojas propias de este tipo de escritura; el empleo del género ensayístico que siempre presenta una zona ambigüa, puesto que por un lado el yo que enuncia parece identificarse con la autora y, al mismo tiempo, no deja de tener la distancia constitutiva entre el que escribe y su escritura. Sobre este particular la autora afirma: «Mis ficciones también, de una manera pudorosa y secreta, son diarios» (Obligado 2020: 95). Más allá de resultar una biografía novelada o un ensayo narrativo, en estas páginas se asiste a confesiones, o «historias de vida» (49) en palabras de la voz autoral. Análoga a la narradora de una novela, Clara Obligado indaga la situación paradójica de escribir un ensayo explícitamente autobiográfico. Su vida es la materia que

sustenta las ideas expresadas, lo que les otorga un matiz específico. La enunciadora presenta reflexiones que son el resultado de un pensamiento fruto de años pasados fuera del país de nacimiento a través del cual el sujeto difícilmente encontrará el famoso "cuarto propio". Se percibe una distancia, natural en ese yo –sea ficcional o no– que narra y se piensa y que apela a cualquier lector / a. En consecuencia, la prosa es libre, se permite explorar distintas formas para ahondar en los problemas que aborda: desde una argumentación tradicional hasta la construcción de imágenes liricas. (Burgos Ballester 76).

Lejana de su Argentina natal, Obligado se plantea cuál es y cuál debe ser la labor del escritor exiliado, para quien la representación de la realidad se convierte en un problema estético y moral. Surgen así las eternas preguntas ya presentes en los escritores españoles exiliados después de la Guerra civil en Latinoamérica y las que han perseguido y continúan asediando a todo intelectual desde ese espacio ajeno del destierro, es decir para qué contar, qué contar, cómo contar, y a quién contar, preguntas y respuestas que son, en este caso, particularmente arduas (Obligado 2020: 49). Obligado escribe en su doble exilio como mujer y como desterrada, como persona desplazada, situada en los márgenes de un campo intelectual y literario dominado por los criterios de distinción y segregación masculinos. Ante tales injusticias, la autora –como exiliada y feminista– adopta el compromiso social de recuperar a las escritoras olvidadas y de leerse «a través de ellas» (34), aun con siglos de diferencia. Por esto, más allá de resultar una biografía novelada o un ensayo narrativo, en estas páginas se asiste a unas confesiones, o «historias de vida» (49), como afirma la propia voz autoral.

Este es un ensayo metaliterario que va desde el lugar paradójico que habita el yo ensayístico hasta la aproximación autorreflexiva a la escritura extranjera. Sin dudas hay además una carga política que solapadamente denuncia una forma de xenofobia, evidente e inconsciente –la más peligrosa–. Sin embargo, se distancia de definiciones simplistas: se entiende que la vida está siempre envuelta por fuerzas que nos confrontan e interpelan. El ensayo de Clara Obligado da testimonio de cómo se pueden subvertir las imposiciones y su propuesta literaria sugiere una liminalidad que la sitúa en un tercer espacio que supera los parámetros identitarios impuestos por la sociedad, tanto la de origen como la de destino (Romero Morales 161).

Una casa lejos de casa es el resultado de reflexiones maduradas tras años de una existencia en una tierra que siempre resultará ajena, donde el yo que narra encuentra su espacio con dificultad. Sin embargo, a partir de la nota final del libro «Escribo la última línea de este libro en los arduos días del coronavirus cuando, en la abrumadora inmovilidad de las calles, el silencio está formado por mil silencios y la frontera es el umbral. Encuentro una etimología antigua y curiosa: "Epidemia, de *epi-demos*, residir en un lugar en calidad de extranjeros"»

(119), se reafirma la condición universal del exiliado; aunque, en una sociedad alienada, todos llegamos, en algún momento, a sentirnos fuera de lugar.

Obras citadas

Alarcón, J. I. & Salazar, A. I. (2020): Una escritora extranjera. Entrevista a Clara Obligado. Recuperado de https://revistacontrapunto.com/una-escritora-extranjera-entrevista-a-clara-obligado/ (Visitado el 30/03/2024).

Burgos Ballester, L. (2021): Obligado, Clara. *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera. Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 17, pp. 573-577.

Ferrero, A. (2016): Entrevista con Clara Obligado. *Confluencia*, 31, 2, pp. 184-194.

García Canclini, N. (2001): *Culturas hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

González Dopazo, O. (2009): La expresión de la identidad cultural en las obras de los escritores italo-quebequeses. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 5, pp. 164-181.

Guerrero, G. (2012): Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, pp. 73-81.

Mendoza, A. (2015): *La argentina Clara Obligado juega al mestizaje de géneros en su nuevo libro*. Recuperado de http://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-argentina-clara-obligado-juega-al-mestizaje-de-generos-en-su-nuevo-libro/10005-2545152 (Visitado el 10/02/2024).

Noguerol Jiménez, F. (2008): Narrar sin fronteras. En J. Montoya Suárez, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 19-33). Madrid: Iberoamericana.

Noguerol Jiménez, F. (2019): Últimas tendencias y promociones. En T. Barrera López, *Historia de la literatura hispanoamericana III* (pp. 167-179). Madrid: Cátedra.

Obligado, C. (2005): *Las otras vidas*. Madrid: Páginas de Espuma.

Obligado, C. (2011): *El libro de los viajes equivocados*. Madrid: Páginas de Espuma.

Obligado, C. (2015): *La muerte juega a los dados*. Madrid: Páginas de Espuma.

Obligado, C. (2020): *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*. Valencia: Contrabando.

Ortuño Martínez, B (2020): La historia pendiente: exiliadas argentinas de los setenta. Una aproximación a través de las cartas. *Anuario de Estudios Americanos*, 77, 1, pp. 113-135.

Romero, L. A. (2012): El proceso 1976-1983. En *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916-1010* (pp.294-338). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero Morales, Y. (2023). El exilio habitado de Clara Obligado en *Una Casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020): extranjería, lengua y gastronomía. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 49, pp. 145-163.

Saer, J. J (1982): *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Zovko, M. (2017): En la otra orilla: reflexiones en torno a experiencias migratorias en España en la narrativa de los últimos años. En E. Bou y J. Zarco, *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo* (pp. 57-68). Venezia: Ca' Foscari.

Ricevuto: 05/10/2024 - Accettato: 07/10/2024
DOI: 10.53154/Oltreoceano113

ESILIO E MIGRAZIONI NELL'ARCHIVIO DELL'APCLAI

Rocío Luque*

Questo lavoro presenta il materiale cinematografico che, all'interno dell'Archivio "Centro Audiovisivo Latino Americano" (CALA) dell'Associazione per la Promozione della Cultura Latino Americana in Italia (APCLAI), è incentrato sull'esilio e sulle altre forme di migrazione, con l'obiettivo di offrire una visione d'insieme sull'ampia varietà di rotte migratorie che interessano la Regione Latinoamericana: la Grande migrazione italiana verso le Americhe iniziata negli ultimi decenni del XIX secolo e proseguita fino alla Prima guerra mondiale; la fuga degli ebrei dai pogrom durante il quarantennio compreso tra il 1881 e il 1921; gli spostamenti in seguito alle persecuzioni politiche da parte dei regimi autoritari che si diffusero in Europa dopo la Prima Guerra mondiale; il *destierro* di migliaia di spagnoli durante la guerra civile e dopo l'instaurazione del regime franchista; la fuga degli ebrei vittime del nazismo; la Migrazione Europea tra la fine della Seconda guerra mondiale e gli anni Settanta del XX secolo; l'esilio dei latinoamericani verso gli Stati Uniti o l'Europa, spinti dai diversi regimi che si sono susseguiti nella seconda metà del XX secolo; l'attraversamento della "Grande Frontera Norte" tra il Messico e gli Stati Uniti e, per chi proviene dal Centroamerica, anche della frontiera meridionale, altrettanto crudele, dello Stato messicano. L'obiettivo, partendo da questo quadro generale, è quello di capire quale sia lo sguardo che ci restituisce la cinematografia latinoamericana sul tema della migrazione e, nello specifico, su quella forma di migrazione obbligata che costituisce l'esilio, dando al contempo visibilità a questo mezzo artistico di estremo valore che deve ancora avere il giusto riconoscimento, al pari della letteratura dell'America Latina.

Parole chiave: APCLAI, archivio, cinema, esilio, migrazione

Exile and Migration in the APCLAI Archive
This work presents the film material from the "Centro Audiovisivo Latino Americano" (CALA) Archive of the "Associazione per la Promozione della Cultura Latino Americana in Italia" (APCLAI) that focuses on exile and other forms of migration, with the aim of offering an overview of the wide variety of migratory routes affecting the Latin American region: the Great Italian migration to the Americas that began in the last decades of the 19th century and continued until the First World War; the flight of Jews from the pogroms during the forty years between 1881 and 1921; the displacements as a result of political persecution by authoritarian regimes that spread across Europe after the First World War; the *destierro* of thousands of Spaniards during the Civil War and after the establishment of the Franco regime; the flight of Jewish victims of Nazism; the European migration between the end of the Second World War and the 1970s; the exile of Latin Americans to the United States or Europe, driven by the different regimes that followed in the second half of the 20th century; and the crossing of the "Grande Frontera Norte" between Mexico and the United States and, for those from Central America, the equally cruel southern

* Università di Trieste.

border of the Mexican State. The aim, starting from this general framework, is to understand the view that Latin American cinematography gives us on the theme of migration and, specifically, on that form of forced migration that constitutes exile, while giving visibility to this extremely valuable artistic medium that has yet to receive due recognition, on a par with Latin American literature.

Keywords: APCLAI, Archive, Cinema, Exile, Migration

Introduzione e obiettivi

Il "Centro Audiovisivo Latino Americano" (CALA) dell'Associazione per la Promozione della Cultura Latino Americana in Italia (APCLAI)[1] è un archivio che raccoglie migliaia di opere cinematografiche e documentaristiche latinoamericane in lingua originale riguardanti svariati argomenti. Sono state presentate al pubblico durante il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste, giunto ormai alla sua XXXIX edizione, seguendo criteri concorsuali[2] e, al loro interno, criteri principalmente geografici e tematici[3], con uno spazio per omaggi e retrospettive dedicate a registi e ad autori[4].

Nel 2019 ho avuto la possibilità di creare una banca dati[5], suddivisa in due sezioni e composta da ca. 500 schede, che privilegia, da un lato, le trasposizioni

1 L'APCLAI è un'associazione senza fini di lucro nata nel 1990, attualmente presieduta da Rodrigo Díaz, che organizza il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste, oltre a manifestazioni culturali quali repliche del Festival in altre città, pubblicazioni, mostre fotografiche e conferenze, tutte iniziative volte alla diffusione della cultura latinoamericana in Italia e di quella italiana in America Latina.

2 Si vedano le sezioni "Concorso", "Contemporanea concorso", "Contemporanea fuori concorso", "Eventi speciali" e "Premio Malvinas".

3 Da ricordare le aree geografiche incluse nelle sezioni: "Omaggio al Cinema Argentino", "Il ritorno del Brasile", "Cile di ieri e oggi", "Colombia racconta Colombia", "Cuba: qualche film negli anni del muro", "Que Viva México", "Panoramica Venezuela", "Omaggio al video uruguayano" e "Vetrina Paraguay"; e tra le diverse tematiche trattate, "Conquistadores y conquistados", "Mondo cattolico e società civile", "Shalom: i sentieri ebrei in America Latina", "La presenza italiana in America Latina", "Ernesto Ché Guevara siempre", "Allende venti anni dopo", "30 años 30 film 30mil desaparecidos", "Bicentenario dell'Indipendenza", "I Latinos negli Stati Uniti", "I chicanos negli USA", "La letteratura nel cinema latino americano" e "La Memoria nel cinema".

4 Si vedano gli omaggi a Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Birri, Leo Brower, Román Chalbaud, Gabriel García Márquez, Raymundo Gleyzer, Raúl Ruiz, ecc.; e le retrospettive di Ignacio Agüero, Damián Alcázar, Luis Buñuel, Felipe Cazals, Nicolás Echevarría, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Juan Carlos Rulfo, Leopoldo Torre Nilsson, Roberto Triana, ecc.

5 Mi riferisco all'assegno di ricerca "Trasposizioni letterarie e migrazioni nel cinema latinoamericano: ordinamento, analisi e sottotitolaggio di materiale audiovisivo conservato nell'archivio dell'APCLAI", di cui è stata responsabile la prof.ssa Federica Rocco del Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società (DILL) dell'Università degli Studi di Udine.

filmiche di opere letterarie o importanti *reportage* sulla vita e la produzione di scrittori, e, dall'altro, il tema migratorio. Il riordino del materiale secondo queste chiavi di lettura permette non solo di ampliare le prospettive di ricerca dell'area di Lingua e Letterature Ispano Americane e del Centro Internazionale di Letterature Migranti (CILM) dell'Università di Udine, il primo Centro di studi in Italia a promuovere le indagini letterarie, linguistiche e culturali per lo studio e per l'osservazione delle comunità italiane d'Oltreoceano. Permette anche di sottolineare l'attenzione che la Regione FVG riserva sia alle varie letterature nazionali dell'America Latina, come dimostra l'importante evento annuale di Pordenone Legge, sia al fenomeno migratorio, essendo stata coinvolta in prima linea in tutte le sue fasi: dalla "Grande Emigrazione" a cavallo tra il XIX e il XX secolo, all'emigrazione forzata e alle deportazioni imposte dalle leggi razziali del 1938 e dal conflitto mondiale, all'emigrazione europea che ebbe inizio negli anni Cinquanta fino alle più recenti trasformazioni dei flussi migratori.

Tutto questo materiale, che rappresenta una risorsa preziosa per il territorio, contribuisce a dare visibilità a una cinematografia, quella latinoamericana, di estremo valore. Come affermava già Gabriel García Márquez all'inizio degli anni Novanta, essa deve ancora avere il giusto riconoscimento, al pari della sua letteratura:

> Uno scrittore inglese ha detto: "Ero famoso da molto tempo, ma nessuno se n'era mai accorto!". Si potrebbe affermare lo stesso per il cinema dell'America Latina che, pur essendo già caratterizzato da una produzione annuale consistente, da una qualità significativa e da una propria identità, è ancora soltanto apprezzato da un'élite di specialisti. Circa vent'anni fa capitava lo stesso per i nostri romanzi – argentini, brasiliani, colombiani, messicani – che finivano per consumarsi nelle illusioni dei paesi d'origine che li avevano ispirati, quando nessuno pareva dare loro fiducia, fino a quando, integrati e diffusi per tutto il continente latinoamericano, hanno successivamente rappresentato altrettanti successi a livello internazionale (32).

In questa sede, è importante comprendere quale sia lo sguardo che ci restituisce la cinematografia latinoamericana sul tema della migrazione e, nello specifico, su quella forma di migrazione obbligata che costituisce l'esilio[6].

Migrazione europea verso l'America Latina

La sezione "Cinema ed emigrazione" della banca dati comprende circa 220 schede di film e documentari ricoprenti un'ampia varietà di rotte migratorie che interessano l'America Latina. In *primis*, riscontriamo prodotti cinemato-

6 Per ragioni di spazio, è mia priorità fornire una visione d'insieme, il più completa possibile, del materiale esistente, senza soffermarci eccessivamente su tutti gli argomenti, per i quali rimandiamo in nota a specifiche indicazioni bibliografiche.

grafici che documentano quella che è nota come la Grande migrazione italiana sia verso i Paesi europei sia verso le Americhe. Iniziata negli ultimi decenni del XIX secolo e proseguita fino alla Prima guerra mondiale, il fenomeno testimonia l'incapacità del sistema economico italiano di offrire lavoro a centinaia di migliaia di persone costrette ogni anno a emigrare, anche quando l'Italia iniziò il suo decollo economico a partire dalla fine dell'Ottocento[7]. In alcuni documentari emerge l'estrazione sociale dei migranti, che erano fondamentalmente contadini, come in *Storie di emigranti italiane. Da Segusino a Chipilo* (Italia, 1994) di Giovanna Cossia e Marco De Poli. Infatti, contadine erano le 500 persone che nel 1882 partirono per il Messico da Segusino (in provincia di Treviso) per fondare la colonia agricola modello di Chipilo, tuttora una straordinaria oasi etnica e linguistica (IX)[8]. Ed ancora i *Diari di viaç - Colonia Caroya* (Italia, 1999) di Carlo Delved e Luca Peresson, documentario sui 120 anni di vita della comunità friulana di Colonia Caroya in Argentina[9], ricostruiti attraverso un abile montaggio di interviste in cui parlano direttamente i discendenti dei primi migranti friulani, che spiegano continuità e rotture con la loro tradizione e lingua d'origine (XV).

In altri casi, invece, gli italiani riuscirono a diventare degli abili commercianti, come testimonia *Emporios* (Cile, 2017) di Magdalena Gissi, in cui viene riscattata la memoria storica degli immigrati italiani di origine genovese che, dal XIX secolo, hanno contribuito allo sviluppo economico di Valparaíso e di altre zone centrali del Cile, integrandosi nel tessuto sociale grazie all'apertura di spacci denominati *emporios* (XXXII). Costituiscono, altresì, delle belle testimonianze le biografie di migranti che riuscirono a emergere nei Paesi d'arrivo, come quella della friulana Tina Modotti la quale, dopo aver lavorato da bambina in una filanda, emigrò prima negli Stati Uniti nel 1913, intraprendendo una carriera a Hollywood, e poi in Messico nel 1923 assieme al famoso fotografo americano Edward Weston. Entrò nel circolo di artisti d'avanguardia che includeva Diego Rivera, emergendo come fotografa, e seppe coniugare arte e lotta contro l'ingiustizia sociale, come documenta Brenda Longfellow in *Tina in Mexico* (Messico/ Canada, 2002) (XIX).

7 Per una ricostruzione del contesto di una sterminata produzione di studi sull'emigrazione italiana, si vedano i due volumi di *Storia dell'emigrazione italiana* a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina.

8 Vengono segnalati in numeri romani l'edizione del Festival del Cinema Latino Americano in cui i film sono stati presentati.

9 L'Argentina costituì fin da subito una delle mete predilette per il richiamo lanciato nel "Preámbulo de la Constitución Nacional de la República Argentina" del 1° maggio del 1853, in cui la nuova nazione apriva i suoi confini a tutti coloro che avessero voluto popolare il territorio argentino.

Sempre in riferimento a questo periodo, e in particolare al quarantennio compreso tra il 1881 e il 1921, va menzionata, oltre a quella italiana, la migrazione degli ebrei verso l'America Latina in fuga dai *pogrom*. Con tale termine si designano i violenti massacri e i saccheggi che i popoli della Russia zarista e di altre regioni dell'Europa orientale, con la connivenza delle autorità, perpetravano contro le comunità ebraiche sotto la spinta di motivazioni economiche mascherate da motivi religiosi. Significativo è il documentario *Un pogrom en Buenos Aires* (Argentina, 2007) di Herman Szwarcbart, sul *pogrom* posto in essere nel 1919 a Buenos Aires, durante il conflitto operaio noto come Settimana Tragica (XXII). Il triste episodio ci ricorda in che modo i migranti siano stati sovente vittime di persecuzione anche nei luoghi che credevano essere oasi di salvezza.

Completamente diverso fu il quadro successivo alla fine della Prima guerra mondiale. Se fino ad allora gli spostamenti di lavoratori erano stati relativamente liberi sia verso l'Europa che verso le Americhe, ora gli Stati Uniti, una delle tradizionali mete dell'emigrazione italiana nel periodo precedente, introducevano leggi, come l'*Immigration Act* del 1917 culminata poi nel *National Origine Act* del 1924. Entrambe limitavano i flussi migratori in entrata − restrizioni che vennero ulteriormente accentuate dopo la Grande Depressione del '29 −, discriminando, inoltre, tra i lavoratori di origine anglosassone e quelli provenienti dall'Europa del Sud e dell'Est, che si orientarono quindi verso l'America Latina. A provocare gli spostamenti della popolazione, però, non erano solo la ricerca di lavoro, ma anche le tensioni e le persecuzioni politiche da parte dei regimi autoritari che si diffusero dopo il crollo dei quattro imperi (russo, ottomano, austro-ungarico e tedesco)[10] a causa della guerra, con la ridefinizione di molti confini europei. Ecco, quindi, che troviamo *Los modernos* (Argentina, 2019) di Guillermo De Carli, documentario che ricostruisce la storia di Gino Germani, un immigrato italiano, in fuga da Mussolini e dal Fascismo che soggiogò l'Italia tra il 1922 e il 1943, il quale riuscì a fondare la Facoltà di Sociologia dell'Università di Buenos Aires, un'istituzione divenuta fondamentale nello sviluppo della vita culturale e politica argentina della seconda metà del XX secolo (XXXV).

Rilevante fu, altresì, il *destierro* di migliaia di spagnoli durante la guerra civile e dopo l'instaurazione del regime franchista, come rivela *Un exilio: película familiar* (Messico, 2017), il cui regista, Juan Francisco Urrusti, riporta lunghe interviste fatte ai suoi nonni, degli spagnoli rifugiati in Messico durante la guerra civile, così come fecero più di 20.000 connazionali (XXXII). In mezzo alle migliaia di esuli repubblicani, sono da ricordare anche gli intellettuali imprigionati o uccisi dai *nacionales* sin dall'assassinio emblematico di García Lorca all'inizio del

10 Per una ricostruzione completa di quella che fu l'emigrazione europea, si veda il volume *Migranti, coloni, rifugiati. Dalla migrazione di massa alla fortezza d'Europa* di Saskia Sassen.

conflitto[11]. Si segnala pertanto *Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri* (Italia, 1983) di Fernando Birri, in cui Alberti racconta la sua adolescenza, la generazione del '27, la guerra civile spagnola, l'esilio in Argentina e in Italia e il suo ritorno in Spagna nel 1977 dopo la morte di Franco (VII).

Vittima principale del nazismo fu nuovamente la minoranza ebrea, marchiata visivamente dalla stella di Davide o dal numero tatuato nei campi di concentramento, infamia che ci restituisce *Cartas* (Argentina, 2018) di Mario Bomheker. Il protagonista ritrova delle lettere scritte in *yiddish* e delle foto inviate a suo padre da parenti, dei quali non aveva mai voluto parlare perché rimasti a Varsavia, da dove egli era emigrato negli anni Trenta prima dei tragici eventi della Shoah (XXXV).

Il secondo periodo di forte migrazione, conosciuto come Migrazione Europea, è avvenuto tra la fine della Seconda guerra mondiale e gli anni Settanta del XX secolo. Dopo il conflitto, crescono le economie occidentali, ma anche il tasso di natalità, che culmina nel Baby Boom degli anni Sessanta. L'incremento della popolazione ha alimentato in diverse nazioni, tra cui l'Italia, nuovi flussi migratori, che alleggeriscono le tensioni sul mercato del lavoro, e favorisce la circolazione di rimesse che contribuiscono allo sviluppo economico dei Paesi di origine. Interessanti sono i documentari di Camila Loboguerrero – *Inmmigrantes italianos en Colombia* (Colombia, 1994) e *Inmigrantes italianos* (Colombia, 1995) – sulle condizioni di miseria dei migranti italiani giunti in Colombia dopo il 1945, mettendoli a confronto con quelli che arrivarono dopo la Prima guerra mondiale.

Migrazione latinoamericana verso l'Europa e gli Stati Uniti

Oltre alla migrazione europea verso l'America Latina, è da considerare quella latinoamericana verso l'Europa o gli Stati Uniti, sollecitata dai diversi regimi che, nella seconda metà del XX secolo, si sono susseguiti[12].

11 Per un approfondimento, si vedano i volumi *El sol de los desterrados: literatura y exilio* di Claudio Guillén e *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil* di María Zambrano.

12 Si potrebbe includere anche il regime di Fidel Castro, figura molto discussa a metà tra il liberatore dalla dittatura di Fulgencio Batista e il presidente autoritario e intransigente contro gli oppositori che dal 1959 al 2008 provocò l'esilio di moltissimi cubani, soprattutto verso la Florida, in condizioni di pericolo estremo, come rappresentano i film *En fin…, el mar* (Argentina/Cuba, 2003) di Jorge Dyszel, su Tony, un ragazzo cubano che vive negli Stati Uniti, e Mariana, una connazionale che tutti credono annegata durante il viaggio fra Cuba e gli Stati Uniti e che poi scoprono essere ancora viva nell'isola (XVIII); e *Los que se quedaron* (Spagna, 1993) di Benito Zambrano, su una madre cubana che riflette sulla vita, a partire dalla partenza violenta e definiti-

Molti scelsero di emigrare in Spagna, per la comunanza linguistica e culturale, con drammatiche separazioni familiari, come narrano *Bienvenido a tu familia* (Ecuador/ Spagna, 2010) di Diego Ortuño, documentario su tre ecuadoregni emigrati in Spagna che, dopo una lunga lontananza, riescono a far arrivare anche le rispettive famiglie e, finalmente, a ricongiungersi (XXVI); e *Madres 0,15 al minuto* (Spagna, 2011) di Marina Sereseky, documentario sulle donne che viaggiano per migliaia di chilometri, cercando di dare un futuro migliore ai loro figli, e raccontano come vivono la realtà di essere madri attraverso un telefono o un computer (XXVI). Altri, soprattutto coloro che hanno origini italiane, preferirono l'Italia per la possibilità di ottenerne la cittadinanza, come narra *Mate y moneda* (Italia, 2005) di Luca Bellino, documentario sulla crisi economica argentina scoppiata alla fine del 2001 e la conseguente decisione di quasi due milioni di argentini di ripercorrere, nel 2002, al contrario il viaggio effettuato dai propri nonni tra il 1875 e il 1955, e di arrivare in Europa (XXI).

Altri ancora raggiunsero zone diverse dell'Europa e, ritornati in patria dopo lunghi anni d'esilio, raccontano i tragici momenti trascorsi. Seguendo un ordine cronologico, si trova un lungometraggio, *El portón de los sueños* (Paraguay, 1998) di Hugo Gamarra, il cui sfondo è la dittatura militare di Alfredo Stroessner, che scosse il Paraguay dal 1954 al 1989, incentrandosi sulla figura dello scrittore Augusto Roa Bastos. Ritornato dall'esilio in Francia egli ripercorre i luoghi della sua gioventù, alla ricerca dei personaggi e degli scenari naturali che trasferì ai suoi racconti (XIV). *Terra estrangeira* (Brasile, 1995), di Walter Salles e Daniela Thomas, invece, ruota intorno alla decisione di Fernando Collor, il primo presidente regolarmente eletto dopo i trent'anni della dittatura militare, di confiscare, nel 1990, come misura economica i risparmi della popolazione. Ciò scatenò il caos nel Paese e fece sì che più di 800.000 giovani fuggissero all'estero in cerca di quella sicurezza che veniva loro negata in patria (XII).

Tus padres volverán (Uruguay, 2015), di Pablo Martínez Pessi, è incentrato su un gruppo di 154 bambini che nel 1983 volarono dall'Europa fino a Montevideo senza i loro genitori, esiliati politici dall'Uruguay a seguito del colpo di Stato del 1973 e della dittatura di Juan María Bordaberry (durata fino al 1985), affinché conoscessero le rispettive famiglie e la loro nazione d'origine (XXXI).

Sempre nel 1973 ci sarà un altro colpo di Stato, quello di Augusto Pinochet, con la conseguente istaurazione di una dittatura militare fino al 1990, che spinse circa 1,6 milioni di cileni ad abbandonare il Paese. Rappresentative sono le storie dei registi che hanno vissuto in prima persona l'esperienza migratoria, come Miguel Littin, già figlio di migranti, i quali agli inizi del XX secolo giunsero in Cile

va del figlio per gli Stati Uniti (VIII e XXI).

in fuga da una Palestina in crisi. Salvatosi dal *golpe* del Settantatré, egli decide di documentare quel momento storico e torna in patria clandestinamente con tre *troupe* per intervistare sostenitori e oppositori di Pinochet, e familiari di *desaparecidos* e di persone imprigionate e uccise. Eloquenti sono i documentari *El color del camaleón* (Cile/ Belgio, 2017), dove il regista Andrés Lübbert ricostruisce la storia del padre, Jorge Lübbert, riuscito a scappare dalle mani dei servizi segreti cileni e a rifugiarsi in Belgio; *La realidad* (Cile, 2009) (XXIV) e *Búsqueda en el silencio* (Belgio/ Cile, 2007) (XXIII). Entrambe le opere narrano la storia degli esiliati cileni, le cui esperienze traumatiche si sono riversate anche sui figli nati all'estero, compreso egli stesso.

Tre anni dopo, nel 1976, tocca all'Argentina, con il colpo di Stato che portò al potere la Giunta Militare, durata fino al 1981. Anche in questo caso, è significativo il documentario *Mi viejo rebelde* (Argentina, 2018), in cui la regista, Ana Bayer, tratteggia la figura di suo padre, Osvaldo Bayer, storico e giornalista argentino che andò in esilio a Berlino e che lottò contro l'indifferenza del governo tedesco nei confronti dei crimini commessi in quegli anni da parte dell'esercito argentino (XXXIII).

Alla stregua degli intellettuali spagnoli che lasciarono la Spagna dopo la sconfitta del fronte popolare, vi è l'esilio degli scrittori cileni e argentini: perseguitati dai regimi dittatoriali, essi lasciarono i rispettivi Paesi o, addirittura, subirono torture, sequestri o sparizioni. Tra i primi, figurano, per esempio, Volodia Teitelboim che, esiliato a Mosca, organizzò il programma radiofonico "Escucha Chile", a cui è dedicato il documentario *Escucha Chile* (Cile, 2003) di Luciano César (XXIII); Isabel Allende, la quale lasciò il Cile nel 1975 dopo la sanguinosa destituzione e uccisione dello zio, il presidente Salvador Allende, esperienza che influì profondamente sul suo lavoro, come presenta Claire Holland (XXII) in *Isabel Allende and my country* (Cile/ Inghilterra, 2007); Roberto Bolaño, che, dopo un breve arresto, abbandonò il Cile per la Spagna per non farvi più ritorno se non venticinque anni più tardi: la travagliata esperienza è analizzata in *Roberto Bolaño. La batalla futura I* (Cile/ Messico/ Spagna, 2016) di Ricardo House (XXXIII); e Raúl Zurita, a cui è dedicato *Zurita, verás no ver* (Cile/ Germania, 2018) di Enrique Stindt (XXXIV). Dopo essere stato imprigionato e torturato, Zurita mise in scena delle azioni artistiche di protesta, usando il corpo come mezzo di espressione: tentò di auto accecarsi con un ferro rovente e si bruciò il volto versandosi dell'acido, per denunciare le torture e le ingiustizie subite dagli oppositori del regime dittatoriale cileno e per sostenere i diritti delle minoranze del mondo.

Tra gli intellettuali argentini sono da ricordare, ad esempio, Rodolfo Walsh, che redasse la *Carta abierta de un escritor a la junta militar* con la denuncia dei crimini della dittatura militare nel primo anniversario del colpo di Stato e che

scomparve per volontà del regime, come si evince da *Operación Walsh* (Argentina, 2000) di Gustavo E. Gordillo (XV) e da *Rodolfo Walsh, escritor* (Argentina, 2001) di Cristian Jure (XVI); Juan Gelman, esiliato durante la dittatura, subì il sequestro e la sparizione dei suoi figli e riuscì a rientrare in Argentina nel 1988, come racconta *Juan Gelman y otras cuestiones* (Argentina/ Messico, 2005) di Iván L. Argüello e Jorge Denti (XXIV); Haroldo Conti divenuto, per il suo impegno per la difesa dei diritti civili e l'attiva militanza politica nella sinistra, un pericolo per la dittatura, che lo sequestrò e lo fece sparire nel Settantasei, come documenta *Haroldo Conti, homo viator* (Argentina, 2008) di Miguel Mato (XXIV); Octavio Prenz, il quale nel 1975 fu costretto a lasciare il Paese e a rifugiarsi in esilio in Italia, come si narra in *Le mie radici che volano. Ritratto senza accenti di Juan Octavio Prenz* (Italia, 2009) di Massimiliano Cocozza (XXIV); e Julio Cortázar, esiliato in Francia, che creò assieme a Soriano il giornale *Sin Censura* per contrastare la campagna di disinformazione delle dittature militari sparse per l'America Latina negli anni Settanta, ben visibile in *SC recortes de prensa* (Argentina, 2014) di Nicolás Martínez Zemborain e Oriana Castro (XXX).

Un capitolo a parte, nella triste storia della migrazione latinoamericana, è quella della rotta Messico-Stati Uniti attraverso uno dei passaggi più drammatici del mondo per i migranti irregolari, la "Grande Frontera Norte", più volte spostatasi nello spazio e nell'immaginario, costituendo a tutti gli effetti una ferita aperta (Anzaldúa 3). Questo fenomeno migratorio ha suscitato l'attenzione di così tanti registi che, secondo la critica, si può parlare di un vero e proprio genere cinematografico – il *border film* – e, addirittura, di un sottogenere cinematografico: i «Central American/Mexican/US migration films» (Shaw 229). I film di questo filone si suddividono poi in tre gruppi, che corrispondono ai diversi momenti della fase migratoria: «the premigration context that triggers the decisions to departs one homeland; the journey or crossing; and the life of the immigrant in the new land» (Deveny IX).

I prodotti dell'Archivio CALA rientranti nella prima categoria sono, ad esempio, *El Chogui* (Nicaragua/ Messico/ Svizzera, 2001) di Félix Zurita, il quale racconta la storia di un sogno, quella di un ragazzo messicano emigrato clandestinamente negli Stati Uniti con la speranza di arrivare a trionfare nel mondo del pugilato professionista (XVII); o *El Paso* (Messico, 2016) di Everardo Gonzáles (XXXII), incentrato sui giornalisti messicani che, minacciati, sono costretti a vivere in esilio in cerca di asilo politico e quindi in una sorta di limbo migratorio.

Nella seconda categoria sono compresi i film come *Una vida mejor* (Messico, 2008) di Luis Fernández Reneo, la storia vera di tre bambini messicani che si persero nel deserto di Sonora cercando di passare la frontiera con gli Stati Uniti, alimentando una delle attività più redditizie del Messico: il traffico illegale degli

emigranti (XXIV). In senso opposto, vi è *El infierno* (Messico, 2010) di Luis Estrada, la storia di Benjamín García, deportato dagli Stati Uniti: ritornando al proprio Paese, non avendo altra via per aiutare la propria famiglia ad andare avanti, egli entra nel narcotraffico (XXVII). L'indagine studia uno dei grandi problemi che devastano il Messico alimentando quello che è diventato un altro sottogenere, ossia il "narcocinema".

All'interno della terza categoria vi sono quei film che mettono in risalto una delle contraddizioni più stridenti del mondo contemporaneo, ovvero la frontiera. Tra i più rigidi sistemi di controllo frontaliero del mondo essa rappresenta, al contempo, uno spazio culturalmente poroso, transnazionale e multilingue (Tedeschi 127). Ne è la dimostrazione *Spanglish* (USA, 1994), di Andrés Tapia-Urzua, sul nuovo concetto identitario, non solo linguistico, che comprende e incrocia sia la cultura anglosassone sia quella ispanica (X). Si tratta, dunque, di processi identitari; nonostante gli intenti di inferiorizzazione da parte della cultura anglosassone, essi assumono una forza sempre maggiore, soprattutto per il numero crescente di membri che arricchiscono la comunità latina[13] e il loro ruolo nella società statunitense. Significativo, difatti, è il film *Un día sin mexicanos* (Messico/ Spagna/ USA, 2004) di Sergio Arau, dove, in un gioco d'ipotesi, il regista immagina un risveglio in California senza quattordici milioni di ispanici, un terzo della popolazione, con le conseguenti implicazioni economiche, politiche e sociali (XXXII).

Trattando del Messico, è doveroso fare riferimento alla migrazione centroamericana, diretta sempre negli Stati Uniti, costretta ad attraversare anche una seconda frontiera, quella meridionale dello Stato messicano. Spicca su tutti *Llévate mis amores* (Messico, 2014) di Arturo González Villaseñor, un documentario su "Las Patronas", un gruppo di donne messicane originarie di Veracruz: dal 1995, tutti i giorni, esse preparano cibo e lo distribuiscono ai migranti clandestini che viaggiano sul treno "La Bestia" con destinazione Nord, fornendo, in mezzo a tante storie di miseria, un bell'esempio di amore e di solidarietà (XXX).

Conclusione

La creazione della banca dati, comprensiva della sezione "Cinema ed Emigrazione", sul materiale cinematografico latinoamericano presente nell'Archivio dell'APCLAI si è rivelata un lavoro estremamente utile all'interno di un panorama che vanta già numerosi prodotti cinematografici e studi in questo senso. Sono molte, per esempio, le ricerche realizzate dai membri afferenti al CILM,

13 Nel 2019 la BBC calcolava che il 18% della popolazione statunitense fosse di origine latina.

che abbiamo citato nell'introduzione, nella cui rivista, *Oltreoceano*, figurano, tra gli altri, importanti contributi di studiosi nazionali e internazionali. Si aggiungono e completano i lavori svolti da Amando Gnisci dell'Università La Sapienza di Roma con la Banca dati degli scrittori immigrati di lingua italiana (BASILI), dall'Istituto di Ricerca di Genova con il Centro Internazionale sull'Emigrazione Italiana (CISEI), dall'Audioarchivio delle migrazioni tra Europa e America Latina (AREIA), dall'Istituto Italo Latino Americano (IILA) di Roma, dall'Associazione Italiana Studi Iberoamericani (AISI)[14] e dall'Archivio di Scritture Scrittrici Migranti, dell'Università Ca' Foscari Venezia. Si tratta, però, di un ambito in forte espansione e in cui c'è ancora molto da indagare perché il cinema, una delle forme di narrazione più amate, non potrà fare a meno di documentare in modo più o meno finzionale le diverse rotte migratorie e di esilio che rispondono alle esigenze dell'umanità.

Con questo studio, centrato sulla categoria dell'esiliato e del migrante in generale, come indicato inizialmente, oltre a un'importante visione d'insieme sono emerse letture molto significative: la marginalizzazione culturale dei migranti italiani giunti in America latina o dei latinoamericani giunti negli Stati Uniti e in Europa in cerca di lavoro; la persecuzione politica attuata nei confronti degli intellettuali spagnoli repubblicani e, complessivamente, degli intellettuali fuggiti dalle molte dittature che hanno martoriato l'America Latina; e la persecuzione religiosa inflitta agli ebrei. È stato possibile osservare anche le reazioni positive alle condizioni vissute dagli emigrati. Tra le prime emerge l'integrazione nel tessuto economico dei Paesi d'arrivo, iniziando a svolgere lavori umili ma fondamentali, e conquistando in qualche caso il successo; la costruzione di monumenti commemorativi o di istituzioni dialoganti; la denuncia dei sistemi totalitari attraverso i propri scritti o la propria voce; la conservazione e la rivendicazione delle rispettive tradizioni come forma di resistenza; la creazione di una nuova identità multiculturale e transnazionale quale risposta alle frontiere.

E, cosa più importante, questi film lasciano traccia di tali processi, contribuendo alla costruzione di una memoria collettiva perché, come segnala Mariela Besuievsky, il cinema latinoamericano mostra particolare attenzione ai movimenti culturali e socio-politici che ne fanno una delle forme più democratiche dell'espressione audiovisiva, capace di riflettere le eterogenee testimonianze provenienti dalle diverse identità nazionali del Continente (54).

14 Studi a cui vanno aggiunte importanti pubblicazioni di riferimento quali *I migranti nel cinema italiano* (2009) e *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano* (2012) di Sonia Cincinelli e *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni* (2013) di Andrea Corrado e Igor Mariottini.

Opere citate

Anzaldúa, G. (1987): *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Book Company.
APCLAI (2024): APCLAI Subtitles. Recuperato da https://www.cinelatinotrieste.org/apclai-subtitles (Visitato il 03/10/2024).
BBC News Mundo (2019): Latinos en Estados Unidos: las 10 ciudades en las que viven más hispanos. Recuperato da https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47036609 (Visitato il 03/10/2024).
Besuievsky, M. (1990): Omaggio al video uruguayano. *V Festival del Cinema Latinoamericano* [catalogo]. Trieste: ACCE APCLAI.
Bevilacqua, P., De Clementi, A. & Franzina, E. (Eds.) (2009): *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma: Donzelli.
CILM (2024): Pubblicazioni. Recuperato da https://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm (Visitato il 03/10/2024).
Cincinelli, S. (2012): *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano*. Bologna: Kappa.
Cincinelli, S. (2009): *I migranti nel cinema italiano*. Bologna: Kappa.
Corrado, A. & Mariottini, I. (2013): *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Roma: Ediesse.
Deveny, T. G. (2012): *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste (2024): 39° Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste. Recuperato da https://www.cinelatinotrieste.org/festival2024/ (Visitato il 03/10/2024).
García Márquez, G. (1990): Serie Amores difíciles. *V Festival del Cinema Latinoamericano* [catalogo]. Trieste: ACCE APCLAI.
Guillén, C. (1995): *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
Sassen, S. (1999): *Migranti, coloni, rifugiati. Dalla migrazione di massa alla fortezza d'Europa*. Milano: Feltrinelli.
Shaw, D. (2012): Migrant Identities in Film: Migrations from México and Central America to the United States. *Crossings: Journal of Migration and Culture*, 3, 2, pp. 227-240.
Tedeschi, S. (2015): Paesaggi e figure della frontiera tra Messico e Stati Uniti. Un itinerario tra cinema e letteratura. *Oltreoceano*, 9, pp. 119-129.
Zambrano, M. (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Madrid: Trotta.

AUTHORS

Bruna Bianchi has taught History of Women and History of Contemporary Political Thought at the Ca' Foscari University of Venice. A feminist, pacifist and scholar of the Great War, she has written on Emma Goldman and the uprooting of communities of foreign nationals of enemy nationality in wartime. Since 2004, she has been the director of the academic journal *DEP. Deportees, Exiles, Refugees. Studies on Women's Memory*.
bbianchi@unive.it.
https://www.unive.it/pag/31776

Franca Broccaioli Masiero has passionately dedicated her research to English and German Languages and Literatures for several decades. She was a member of the Italian-German Cultural Association of Mestre-Venice from its establishment until 1995 and participated in all of its initiatives. She is still in contact with its members. She also contributes to the daily online newspaper *Il Popolo Veneto.*
francabroc@hotmail.it

Antonio D'Alfonso is a Poet, Novelist, Essayist, and Translator. He has published more than 40 books and articles and has made three feature films. He founded and directed Guernica Editions for thirty-three years before passing it on to new owners in 2010. He won the Trillium Award and the Bressani Award for his writing, as well as the New York Independent Film Award for his film, *Bruco*. He holds a PhD from the University of Toronto. In 2016, he received an Honorary Doctorate from Athabasca University.
antoniodalfonso@sympatico.ca

Maria Luisa Daniele Toffanin is a Poet from Padua - Italy. She promotes cultural events and educational guidance for the Levi-Montalcini Association. She has published in several literary journals and has participated in numerous conferences and cultural events. Many of her collections have been awarded prestigious prizes and are critically acclaimed. Among them are: *Dell'azzurro ed altro* (1998, 2000), *A Tindari* (2000, 2001 – Sorrentinum Prize), *Dell'amicizia-my red hair* (2004, 2006 – Venafro Prize), *Iter ligure* (2006 – Il Portone Prize), *Fragmenta* (2006), *Da traghetto a traghetto per non morire* (2011), *Sottovoce a te madre* (2015), *La stanza alta dell'attesa tra mito e storia* (2019), and *Diario pandemico al vento dei fiori* (2023).
matoffa@alice.it
www.marialuisadanieletoffanin.it

María del Carmen Domínguez Gutiérrez is a Researcher of Spanish Language and Translation at the University of Padua. She holds a PhD from Ca' Foscari University of Venice and one from the Sorbonne Université Paris. She also has a degree in Latin American Languages and Literatures from Ca' Foscari University of Venice' and another in Modern and Contemporary History from the Universidad Autónoma Madrid (UAM) where she also obtained a PhD in Modern History. She is the author of several publications in journals and collective volumes, and of the monograph *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)* (2022). Her areas of re-

search are the political use of the literary language in its Spanish varieties, the Latin American literary avant-garde, and the literature of the Spanish republican exile in Latin America.
carmen.dominguez@unipd.it

Gregory Dowling is an Associate Professor of North-American Language and Literature at Ca' Foscari University Venice. His research and publications are divided between American and British poetry of the 20th and 21st century (with a special interest in Robert Frost and in W.H. Auden) and Romantic literature (in particular, Byron and Shelley). He is a member of the Scientific Committee for the Lord Byron Museum to be opened in Palazzo Guiccioli in Ravenna. He has authored six thrillers, two of which are set in 18th-century Venice.
dowling@unive.it

Ileana Neli Eiben is Assistant Professor of French at the Department of Modern Languages and Literatures of the Faculty of Letters, History and Theology at the West University of Timişoara in Romania. Since 2020, she has been the head of the UVT's Romance Languages Department, as well as editor-in-chief of the journal *Dialogues francophones* and a member of the editorial board of the journal *Translationes*. Her main lines of research concern self-translation, Quebec studies, migrant literature, and women's writing. She is the author of the book *Sur une visibilité de l'autotraducteur: Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* and she has published some fifty articles and reviews in national and international journals.
ileana.eiben@e-uvt.ro

Alessandra Ferraro is Full Professor of French and Francophone Literatures at the University of Udine. She has focused her research on women's writing and autobiography. She received a Fellowship from of the Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (2015), of the Maison des Sciences de l'Homme in Paris (2017), and was Visiting Professor at the Université de Tours in 2019. She has been the director of the Centre for Canadian Culture of the University of Udine. She has been a member of the Board of the Italian Association of Canadian Studies since December 2017; she is also a member of the editorial board of *Ponti* and of *Italian Canadiana*. With É. Nardout-Lafarge she co-directs the series "Littérature québécoise" (Bibliothèque francophone) at the Classiques Garnier editions in Paris.
alessandra.ferraro@uniud.it

Simone Francescato is Associate Professor of Anglo-American Literature at the Ca' Foscari University of Venice. He has authored essays on late nineteenth- and early twentieth-century US literature. He has recently co-edited *Henry James's The Aspern Papers and Other Tales* (Cambridge University Press, 2022) with Rosella Mamoli Zorzi, and translated and edited *Racconti creoli* (Linea Edizioni, 2023), a selection of tales by George Washington Cable.
simone.francescato@unive.it

Siegfried Gerhardt is a German Painter who was born in Mühltroff – Vogland in 1931 and studied at the Dresden Academy of Fine Arts between 1951 and 1957. Since then, he has worked as a freelance painter-graphic designer in East Berlin, where he collaborates with various state institutions (i.e., museums, youth theatres and news agencies). His numerous solo and group exhibitions include: Sophia (1957), Berlin (1958), Wiesbaden and Gallerie Mohring (1966), Singen (1973), Freiburg (1982), and The Eagle (1989).
si.gerhardt@t-online.de

Rocío Luque Rocío Luque is Associate Professor of Spanish Language, Translation and Linguistics at the University of Trieste and cooperates with the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) and Escuela Internacional de Doctorado (EIDUNED), both in Madrid. Her research interests include the Spanish language, contrastive linguistics, translation studies and the style of translated authors. She has published two monographs, several articles and translations, and she has co-edited a dictionary.
rluque@units.it

Petr Kyloušek is Full Professor of Romance Literature at Masaryk University in Brn, CZ. He has published and edited monographs and articles, mainly on French and Quebec literature: *Histoire de la littérature québécoise* (2005), *Imaginaire du roman québécois contemporain* (2006), *Nous-eux-moi: la quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadien* (2009), *Milan Kundera, ou Que peut la littérature* (2012). He is working on *Centers and Peripheries in Romance Literatures of the Americas and Africa* (Brill).
kylousek@phil.muni.cz

Valeria Marino holds a PhD in French Literature and is a postdoctoral fellow in the Department of Humanities at the University of Turin. In her book, *Atene sulla Senna* (2022), she studies the journey and reception of French-speaking Greek authors in France in the twentieth century. Her work is strongly inspired by the methods of the sociology of literature and it focuses on contemporary French-language production and the links between literature and plurilingualism as well as on the aesthetics of reception. Her most recent articles are devoted to Vassilis Alexakis, Jacques Poulin, Nicolas Calas, André Kédros, Gisèle Prassinos, Katalin Molnar and Theresa Hak Kyung Cha.
valeria.marino@unito.it

Marisa Martínez Pérsico is an Argentine Writer and Researcher who has been living in Italy since 2010. She holds a PhD in Spanish and Latin American Literature from the University of Salamanca and a graduate degree in Letters from the University of Buenos Aires. She is a professor of Spanish Language and Translation at the University of Udine. Her fields of research covers the following areas: the critical edition of contemporary literary texts (theatre and poetry), sectoral languages (political language), the practice of poetry translation, and self-translation. She has published monographs and numerous articles in international journals.
marisamarp@gmail.com

†Liana Nissim has been Full Professor of French Literature and Francophone Literatures at the University of Milan. She is the founder of the journal *Ponti / Ponts*, Officer in the Order of Academic Palms and Doctor Honoris Causa of the Blaise Pascal University of Clermont-Ferrand. Her areas of expertise include: French literature of the second half of the nineteenth century and, in particular, Flaubert and symbolism; Quebecois literature and twentieth-century African literature, which she has helped to disseminate in Italy. She has recently published several articles in this field in prestigious national and international journals.
liana.nissim@unimi.it

Nicola Paladin is a Researcher of North American literature at "G. D'Annunzio University" at Chieti-Pescara. He holds a PhD in "Textual Sciences" from the Sapienza University of Rome with a dissertation on the relationship between the literature of the American Revolution and the nineteenth-century narratives on Independence War. He was a visiting scholar at Northeas-

tern University. His main research interests include nineteenth-century American literature, war literature, and comics studies. In 2022 he published an Italian critical edition of *A Narrative of Ethan Allen's Captivity*.
nicolapaladin1989@gmail.com

V. Penelope Pelizzon is a Poet and Essayist, and she is a Professor of English at the University of Connecticut. Her first poetry collection, *Nostos* (2000), won the Hollis Summers Prize and the Poetry Society of America's Norma Farber First Book Award. Her second poetry collection, *Whose Flesh Is Flame, Whose Bone Is Time* (2014), was a finalist for the Anthony Hecht Poetry Prize. She is also co-author of *Tabloid, Inc.* (2010), a critical study of film, photography, and crime narratives.
penelope.pelizzon@uconn.edu

Emilia Perassi is a Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Turin. The focus of her current research interests is testimonial and migration literature. Together with Marilisa D'Amico and Maurizio Ambrosini, she edited the volume *Confini, migrazioni e diritti umani* (Milano University Press, 2023) and with Silvia Cattoni the monographic issue of the journal *Artifara. Revista de lenguas y literatura ibéricas y latinoamericanas* dedicated to *Memorias en movimiento. Objetos y literatura de la migración ítalo-argentina (1960-2020)*.
emila.perassi@unito.it

Susanna Regazzoni has been a Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the Ca' Foscari University of Venice, where she directs the Archive of Migrant Writers' Writings (Archivio Scritture Scrittrici Migranti) and the *Diaspore* Research Notebooks series. She is a member of the scientific committees of multiple journals and series. She is the author of numerous publications relating to cultural relations between Europe and Latin America with special attention to the Caribbean area and the transculturation phenomena of the nineteenth-twentieth centuries.
regazzon@unive.it

María Sagrario del Río Zamudio is a Senior Lecturer in Spanish Language and Translation at the University of Udine. She hold a European Doctorate from the Complutense University of Madrid. Her research activity covers language didactics, pragmalinguistics, languages for special purposes, the theory and practice of literary and specialized translation in the Italian-Spanish field, as well as the Argentine variety of the Spanish language.
maria.zamudio@uniud.it

Cettina Rizzo is Full Professor of French Literature at the University of Catania; her research focuses on comparative approaches between art and literature in the nineteenth century, on the theories and practices of the translation of literary texts, as well as on the Francophone literatures of the Maghreb, sub-Saharan Africa and the Near and Middle East. She coordinates a project with many Mediterranean Universities. Among her many publications in the French-speaking field there are: *Oralità e scrittura nella narrativa di Tahar Ben Jelloun*, (2013) and "Amin Maalouf et les maisons abandonnées: parcourir l'Histoire du Proche et Moyen Orient à travers la cartographie familiale" (*Comparatistica*, 2023).
cettinarizzo@libero.it

Silvana Serafin has been Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at the University of Udine where she covered numerous institutional positions. Her field of research

covers the following areas: chronicles of the Indies, nineteenth- and twentieth-century literature, contemporary literature, gender and migration studies. She also contributes to the daily online newspaper *Il Popolo Veneto.* She was conferred honorary membership of the Academia Hondureña de la Lengua Tegucigalpa, Honduras.
silvanaserafin849@gmail.com

Giacomo Traina teaches North American literature at the University of Trieste. He holds a PhD in "Literatures in English cultures, language and translation" from "Sapienza" University of Rome - Italy and the University of Silesia in Katowice - Poland. His research interests include the memory of the Vietnam War, through the works of contemporary Vietnamese American authors, and the narrative works of Herman Melville. He is currently working on his first monograph on the fiction of Viet Thanh Nguyen.
giacomo.traina@units.it

ISSUES OF *OLTREOCEANO*

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 e Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, 2022
20. Catherine Douzou et Valeria Sperti (Eds.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteures contemporaines,* 2022
21. Amandine Bonesso, Rocío Luque e Nicola Paladin (Eds.), *The Isthmus and the American Continent: Literatures, Cultures and Histories / L'isthme du continent américain: littératures, cultures et histoires / El istmo del continente americano: literaturas, culturas e historias*, 2023

22. Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Deborah Saidero, Silvana Serafin (Eds.), *Acqua e migrazioni / Water and Migrations / Eau et migrations / Agua y migraciones,* 2024
23. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza (Eds.), *Esili / Exiles / Exiles / Exilios*, 2025