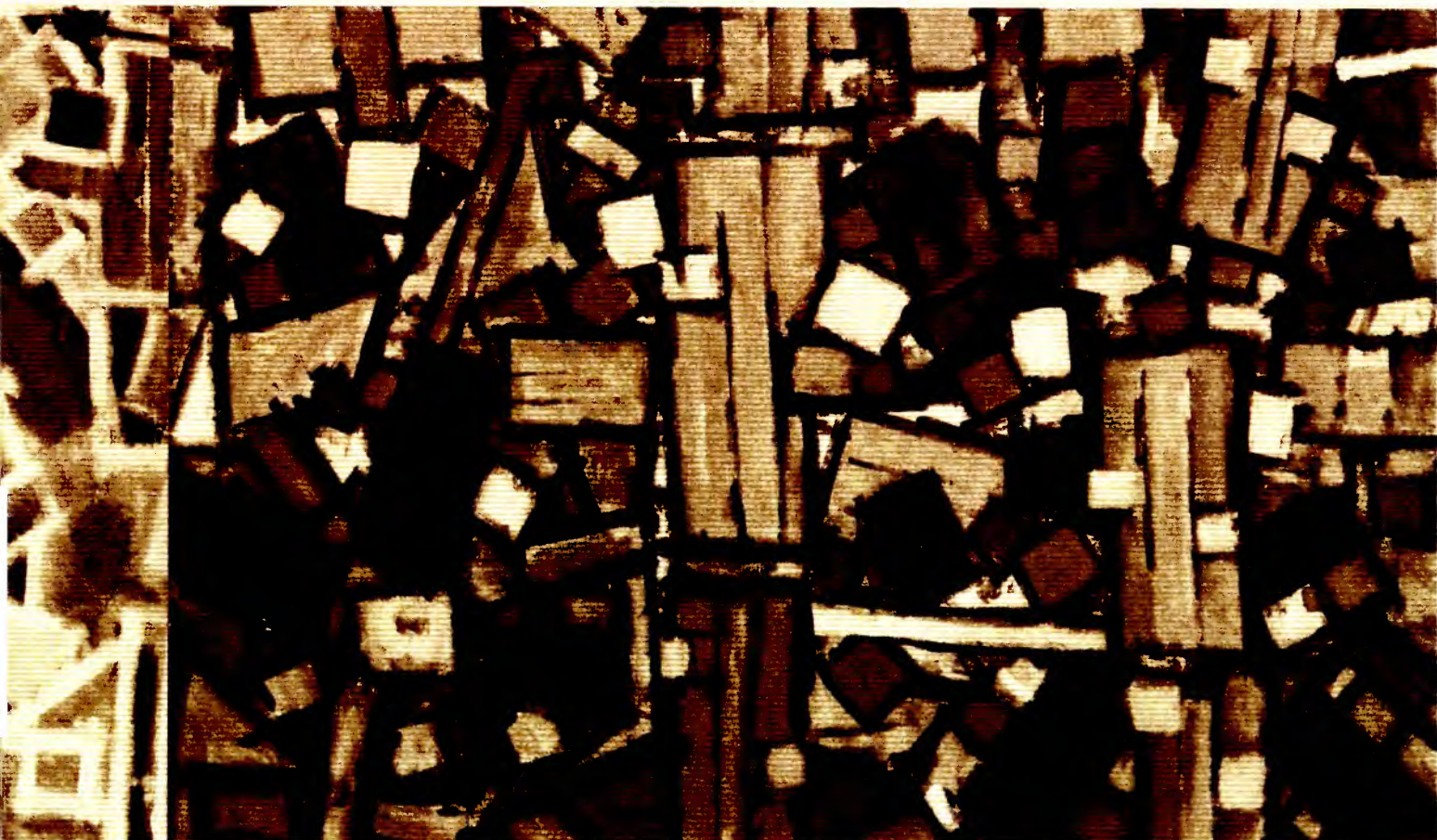


Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature



*Or l'alta fantasia, ch'un sentier solo
non vuol ch'i' segua ognor, quindi mi guida*

Orlando Furioso, XIV, 65

01
02 12

XV, primo e secondo fascicolo – ANNO 2012

STUDIO**LT2** edizioni

STUDIUM
LA NUOVA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

STUDIO**LT2** edizioni

Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle

Nuove Letterature

N. XV, primo e secondo fascicolo –
anno 2012

ISBN 978-88-97928-18-8

Copyright © 2012 – Studio LT2

EDITORE

Studio LT2

Dorsoduro 1214

30123 Venezia

Tel. +39.041.24.15.372

Fax +39.041.24.15.371

studio_lt2@libreriaioletta.it

www.studiolt2.it

COORDINAMENTO EDITORIALE

Lisa Marra

GRAFICA E IMPAGINAZIONE

Denis Pitter

STAMPA

EB.O.D. S.A.S. – Milano

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, fotografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali pendenze riguardanti materiale iconografico con gli aventi diritto che non sia stato possibile identificare o contattare.

REDAZIONE

Direttore:

Giulio Marra

Comitato Scientifico:

Shaul Bassi

Alessandro Costantini

Marco Fazzini

Giulio Marra

Segretaria: *Michela Vanon*

Collaboratore: *Fulvia Ardenghi*

La redazione della rivista ringrazia Giulio Marra e Paolo Bertinetti che hanno promosso questa pubblicazione quale primo stadio di verifica dei risultati di un più ampio progetto di ricerca nazionale (PRIN); ringrazia altresì il Prof. Flavio Gregori che, subentrato nella direzione del gruppo veneziano, sta attivamente aiutando il varo della fase finale del progetto; e Alessandro Costantini, Ilaria Vitali, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo che, da specialisti di letterature francofone e ispano-americane, hanno aiutato e reso possibile la compilazione delle corpose sezioni a loro competenti.

© I singoli autori per gli scritti creativi: Chris Mann; Stephen Gray; Meena Alexander; Douglas Dunn; Anthony Phelps; Antonio D'Alfonso; Giusy Cutrì.

© I singoli autori per i saggi delle tre sezioni di anglofonia, francofonia e iberistica: Donatella Abbate Badin; Stephen Gray; David Newbold; Tomasz Skocki; Paola Quazzo; Carmen Concilio; Roberta Cimarosti; Maria Chiara Gnocchi; Ilaria Vitali; Daniele Tuan; Francesca Tumia; Susanna Regazzoni; Rocío Luque; Ilaria Magnani; Irina Bajini; Silvana Serafin; Margherita Cannavacciuolo; Emilia Perassi; Alessandra Ferraro; Alessandro Costantini.

La redazione inoltre ringrazia i seguenti artisti che hanno fornito le splendide immagini che commentano e completano le pagine di questo numero della rivista:

© Paolo Annibali, *Ritratto di Derek Walcott*; Nicola Nannini, *Ritratto di Douglas Dunn*; Dorian Scazzosi, *Ritratto di Meena Alexander*; Mark Fisch, *A Solitary Road, Sunset on the Bush, Riva degli Schiavoni e Gondolas*; Guido Villa per il ritratto di Anthony Phelps e Maria Chiara Gnocchi per la foto di Anthony Phelps a Venezia con Alessandro Costantini; Isabella Rizzato per le due foto di Buenos Aires.

Si ricorda ai collaboratori che i contributi devono essere sempre inviati ai responsabili della sezione pertinente. I contributi inviati saranno accettati per la pubblicazione previo *referee* anonimo. La redazione si riserva pertanto di richiedere eventuali modifiche necessarie e di respingere i contributi non consoni con le linee di ricerca de "Il Tolomeo".

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Linguistici

e Culturali Comparati

Università "Ca' Foscari" di Venezia

D.D. 1405 – 30123 Venezia

Tel. 041.2347869

E-mail:

Shaul Bassi – bassi@unive.it

Alessandro Costantini –

costalex@unive.it

Marco Fazzini – mfazzini@unive.it

Giulio Marra – marra@unive.it

INDICE

INTRODUZIONE

- 7 CARMEN CONCILIO E MARCO FAZZINI,
L'Italia vista da altrove

LETTERATURE ANGLOFONE

- 10 DONATELLA ABBATE BADIN, Cola di Rienzi, an
Irish Hero? Some Notes on the Significance of
Italy for Ireland
- 18 STEPHEN GRAY, Croce del Sud: Prisoners and
Other Writers of Africa
- 24 DAVID NEWBOLD, Wales, English, and the
Bracchi Factor
- 30 TOMASZ SKOCKI, L'italiano come Altro
- 37 PAOLA QUAZZO, Real and Unreal Cities in Italy
and South Africa
- 46 CARMEN CONCILIO, Nadine Gordimer's
Mondovi: Two Short Stories
- 51 ROBERTA CIMAROSTI, Derek Walcott e la città
banale

INTRODUZIONE

- 59 ILARIA VITALI, Un'Italia-palinsesto: sguardi
francofoni sul nostro Paese

LETTERATURE FRANCOFONE

- 62 MARIA CHIARA GNOCCHI, Quelle Italie?
À propos de Rue des Italiens de Girolamo
Santocono
- 69 ILARIA VITALI, "Telepatia sentimentale": l'Italia
di Milan Kundera
- 77 DANIELE TUAN, L'Italie d'Emmanuel Roblès
- 86 FRANCESCA TUMIA, Le facteur des Abruzzes:
une Italie "Autre" à travers la plume de Vénus
Khoury-Ghata

INTRODUZIONE

- 93 SUSANNA REGAZZONI, La presenza dell'Italia
nel mondo latinoamericano

LETTERATURE ISPANO-AMERICANE

- 96 ROCÍO LUQUE, Quando gli italianismi
diventano immagini dell'italianità nello
spagnolo d'America
- 103 ILARIA MAGNANI, Italia e italiani in Argentina
fra ammirazione e pregiudizio
- 111 IRINA BAJINI, Italia e italiani nelle telenovelas
latinoamericane
- 119 SILVANA SERAFIN, Syria Poletti e l'Italia
- 127 MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, Venezia,
Roma e Pompei nella poesia di José Emilio
Pacheco: verso una fenomenologia del tempo
- 135 EMILIA PERASSI, Paesaggi della memoria:
l'Italia di Antonio dal Masetto e Mempo
Giardinelli

CONTRIBUTI CREATIVI

- 147 CHRIS MANN, The Landscape and the Guide
- 153 STEPHEN GRAY, Translating Montale
- 156 MEENA ALEXANDER, Venice and Me
- 160 DOUGLAS DUNN, Bon Voyage
- 162 ANTHONY PHELPS, Le roman inédit d'Anthony
Phelps: 'Chiffonniers de l'Exil ou Quand des
nouvelles jouent au roman'. Extraits. Con una
nota di ALESSANDRO COSTANTINI, Un 'Phelps
in progress': une réécriture duré trente ans
- 171 ANTONIO D'ALFONSO, Et moi parmi vous.
Con una nota di ALESSANDRA FERRARO, La
scrittura italica di Antonio D'Alfonso
- 179 GIUSY CUTRÌ, La mia Calabria: Geneviève
Makaping e le diverse declinazioni
dell'appartenenza

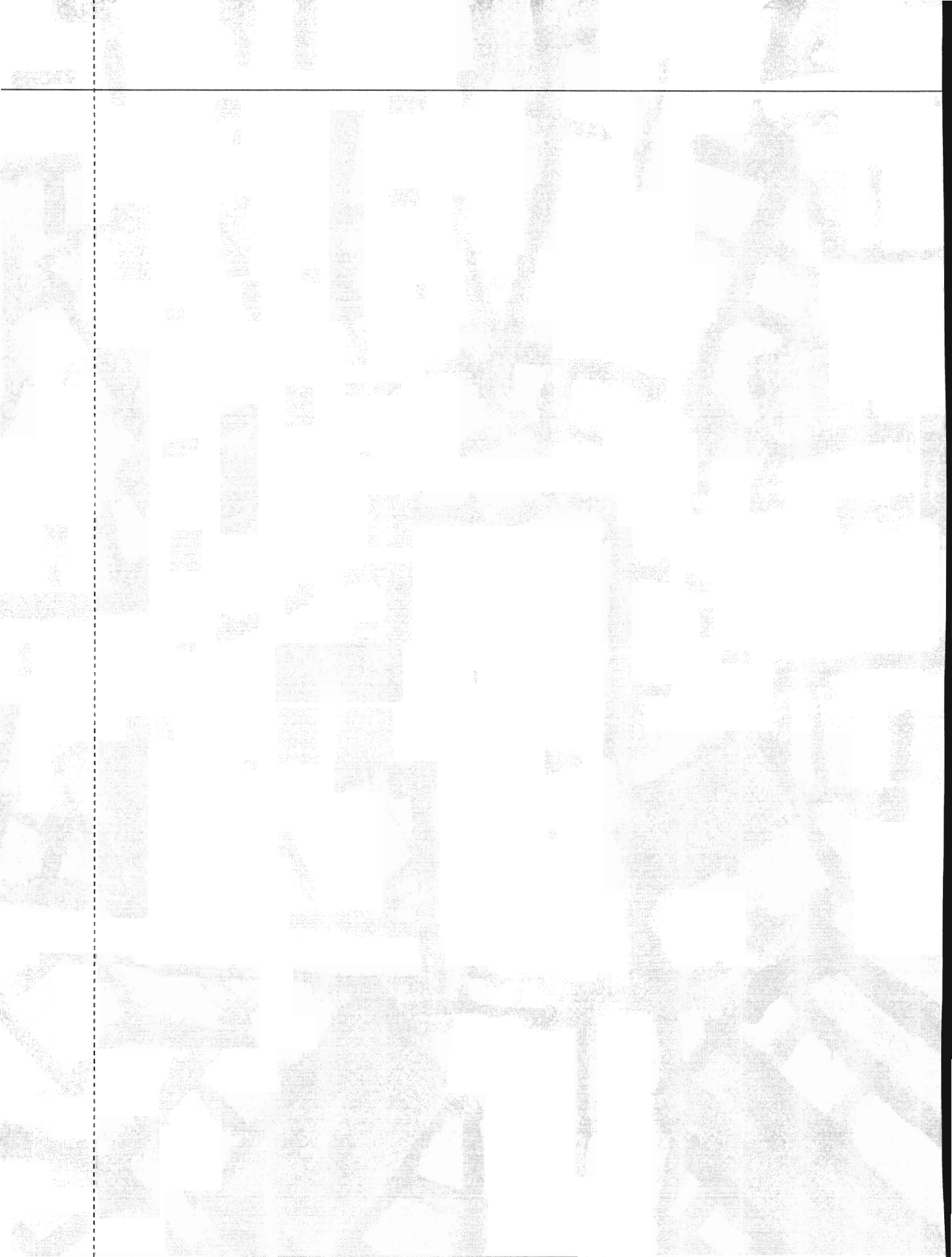
*Michelangelo in his Rondanini Pietà
comes near to reversing the traditional image.
The dead Christ seems to carry his mother;
she too hovers on the verge between life and death.*

WILSON HARRIS, *The Dark Jester* (2001)

L'Italia vista da altrove

numero monografico a cura di

Carmen Concilio & Marco Fazzini



introduzione

Carmen Concilio e Marco Fazzini

L'Italia vista da altrove

Sulla scia delle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia alcuni studiosi italiani di anglistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia e dell'Università di Torino si sono proposti di mappare, studiare, e approfondire le varie rappresentazioni che dell'Italia emergono nelle letterature di lingua inglese, grazie a un progetto di ricerca cofinanziato dall'Università e dal Ministero (PRIN).

Nell'intento di offrire un esempio della portata innovativa di tale progetto di ricerca si è pensato di riunire, in questo numero speciale della rivista *Il Tolomeo*, scritti inediti di autori internazionali noti e anche meno noti, accanto a saggi accademici e riflessioni teoriche che, secondo consuetudine, accolgono voci da e sui paesi anglofoni, francofoni e ispanofoni.

Questa prima panoramica di riflessioni su "l'Italia vista da altrove" non intende fornire un'esaustiva disamina della varietà di produzioni artistiche sul nostro paese – almeno non in questa prima fase della ricerca – a fronte anche della pubblicazione di volumi più specifici e correlati al progetto, quali *La scrittura romanzesca nella letteratura inglese* (a cura di V. Cavone e L. Pontrandolfo – Ravenna: Longo, 2012), contenente una sezione dedicata a saggi su "Idea e rappresentazione del Mediterraneo nelle letterature di lingua inglese"; oppure, *L'Italia nelle scritture degli altri* (Torino: Trauben, 2011) che riguarda autori delle varie lingue europee; o, ancora, *Cultural Crossings. The Case Studies of Canada and Italy* (a cura di V. Tchernichova e B. Rizzardi – Pisa: ETS, 2011) da cui emergono le voci di scrittori italo-canadesi; e, ancora, i quattro volumi di *World Wide Women. Globalizzazione, generi, linguaggi* (Torino: Cirse, 2011/12) in cui s'incrociano discorsi sulle letterature migranti e sul ruolo coloniale dell'Italia.

L'obiettivo che anima queste pagine è piuttosto quello di proporre un punto di vista originale sulle possibili rappresentazioni dell'Italia, sulle

sue icone culturali, quali le città d'arte con le loro meraviglie e gli autori italiani di rilievo e la loro valenza ispiratrice, ma anche il modo in cui celebri autori dal mondo post-coloniale riescano a de-costruire o slogare alcuni noti stereotipi circolanti sul nostro paese. Un esempio esemplare è quello di Derek Walcott, e dell'uso che lui fa del nostro patrimonio architettonico e urbano, una vera e propria forma di riscrittura poetica e ideologica.

Particolare attenzione è dedicata alla geografia culturale e umana dell'Italia e agli stereotipi sugli italiani, messi alla prova dallo sguardo di scrittori lontani sia geograficamente sia culturalmente dall'Italia, oppure anche vicinissimi, perché immigrati o naturalizzati italiani come Geneviève Mapaking; e poi, ecco i vari Stephen Gray, Nadine Gordimer, Ivan Vladislavić e Chris Mann dal Sud Africa; Meena Alexander dall'India; Douglas Dunn dalla Scozia; l'Italia, infine di Emmanuel Roblès e di Syria Poletti. Non di meno si accennerà al rapporto dell'Italia con il proprio passato coloniale, riflessione tanto più necessaria dopo la pubblicazione del numero speciale della rivista italiana di filosofia *Aut Aut* dedicata a *Il postcoloniale in Italia*, a cura di G. Leghissa, (n. 349, gennaio-marzo 2011), fortemente e ingiustamente critica verso gli studi letterari sul postcoloniale, cui risponde, per così dire, un altro numero della rivista *Aut Aut* intitolato *Per un pensiero postcoloniale*, (n. 354, aprile-giugno 2012) in cui l'omaggio alla figura di Frantz Fanon si declina attraverso un interessante dialogo tra etno-psichiatria (Beneduce), letteratura (Oboe), sociologia (Mbembe), e altre discipline.

Non si tratta, quindi, del classico *Grand Tour* dei poeti e degli scrittori romantici, e neanche dell'Italia di H.D. Lawrence, o di E.M. Forster, e neppure di quella dei romanzi ormai classici, quali *The Enchantress of Florence* (2008) di S. Rushdie, o *Baumgartner's Bombay* (1988), *Journey to Ithaca* (1995) di A. Desai o *An Equal Music* (1999) di V. Seth, con il loro inevitabile elogio del Rinascimento o delle città d'arte come Venezia.

In questo spazio di riflessione troverete le voci della contemporaneità da gran parte del mondo post-coloniale, non solo anglofono, una serie di megafoni non troppo sommessi fatti di testi dotti e popolari, che gettano ampia luce, spesso inaspettata, su parti inconsuete dell'Italia, quelle non necessariamente metropolitane, anche se su Venezia si continua a scrivere, e le sue acque continuano a necessitare ponti e metafore strategiche anche per scrittori a noi lontanissimi. Si tratta, infatti, di voci di scrittori che l'Italia l'hanno conosciuta durante i festival di letteratura, le pubbliche letture, le fiere del libro, i premi letterari, in momenti

di rapido passaggio ma anche in lunghissimi periodi di residenza, sia come immigrati sia come cittadini adottivi le cui reazioni sono fatte d'entusiasmo, ammirazione, ma anche di disillusione, rancore, aspettative mancate, scherno, razzismo, sognanti fantasie. L'Italia è un'entità sfuggente, come quella che un ipotetico traduttore vorrebbe catturare riscrivendo la lingua di "I limoni" di Eugenio Montale perché, come dice Stephen Gray, non puoi tradurre un singolo testo di Montale se non traduci tutto Montale. Così l'Italia: un patchwork di popoli e dialetti, città, borghi e tradizioni che a volte sopravvivono solo in Argentina, o in Scozia, o a Melbourne, grazie ai nostri emigrati, a volte eminenti scrittori, ma anche operai, manager, ristoratori ed editori. E, sebbene, l'Italia sia ancora la terra che ha dato i natali a Dante, Petrarca, Leopardi, Calvino e Montale – autori che ancora continuano a suggerire forme, strutture e tematiche di spessore – essa ha ospitato e ispirato viaggiatori, avventori e braccianti da tutto il mondo, occhi, orecchie e voci che ce la fanno riscoprire come "altra", diversa, per fortuna, dai cliché o dalle idee pre-confezionate che tanto ci irretiscono in situazioni di preoccupante status quo. Un'Italia in movimento, dunque, come un riflesso cangiante e mai uguale a se stesso in uno dei canali di Venezia, o nelle sognate acque del Salento, o della Sardegna, o a Capri, o a Rapallo, o dentro la Fontana di Trevi, un'Italia della quale forse tutti i nostri concittadini, e i politici, si dovrebbero accorgere, perché almeno questa coscienza porti a una conoscenza fruttuosa, a passi importanti verso un'evoluzione dei saperi e dell'onestà civile.

letterature anglofone



Donatella Abbate Badin

Cola di Rienzi, an Irish Hero? Some Notes on the Significance of Italy for Ireland

.....

It is surprising to discover that the utopian revolution of Cola di Rienzi,¹ which took place in the Middle Ages, should be a source of inspiration for two nearly contemporary Romantic Irish writers, the poet, Thomas Moore, famous especially for his patriotic and sentimental lyrics, *Irish Melodies*, and the novelist and travel writer, Lady Morgan.

The Roman patriot, in 1347, in an attempt to restore the greatness of the medieval communes and of the ancient Roman Republic, had overthrown the rule of the proud and cruel leading aristocrats (Orsini and Colonna) and of the Pope, then in captivity in Avignon, proclaiming himself tribune of Rome in a short lived republican experiment. The sovereignty of his new state would rest directly upon the will of the people and he took steps towards the unification of the various states of the penin-

sula even proposing to set up a new democratic Roman Empire. Soon, however, his arrogance, inexperience and extravagant pretensions irritated the pope, the emperor and the populace and he was obliged to abdicate. What followed was confused and less glorious: trials, captivity, a return to Rome for a new round of power and final murder by a rioting mob (1354).

In spite of the disastrous consequences of his deeds and of the ridicule which accompanied them, the Roman tribune became a source of inspiration throughout Europe especially in the nineteenth century, when he was seen as a precursor of the Risorgimento and a symbol of liberal and republican ideals. As a leader sprung from the people, Rienzi, transformed into a romantic figure, was at the time a favourite icon of radicalism throughout Europe.

The many novels, plays and poems inspired by him,² represented him as a visionary promoter of a new republican Rome, founded on freedom and justice, and a charismatic protagonist of the revolution who, however, fell victim to his own ambitions and to the petty schemes against him. In the hands of an Irish patriotic writer, however, this icon took a different col-

ouring, closer to home, catalysing nationalist and revolutionary dreams.

Before analyzing in depth the role Cola di Rienzi played in the ideology of the two Irish writers, it may be interesting to examine the uses that were made of Italy in England's first colony. The way the Irish naturalized the alterity of Italy, in fact, is rather ambivalent, on the one hand filtering the connection through Ireland's relationship with England and mirroring stereotypes common to the English-speaking world and on the other hand establishing a special relationship of their own shaped by their ideological and cultural differences from the British. Given that, as ethnologists assure us, "when a culture takes cognisance of another [...] it will inevitably do so, so that alterity while being noticed, processed and absorbed is invariably and automatically 'naturalized'" (Bode 2004: 34).

Naturalization of Italy went through various stages. In the Middle Ages, the alterity of Italy was denoted by its remoteness (in the map of Europe published in Giraldus Cambrensis' *Topographia Hibernica* Rome and Ireland represent the two poles of the known world) and by the impervious barriers that had to be overcome, more especially the Alps or *Sliab nElpa*. Sicily, considered the extreme outpost of Europe, was associated to quasi demonic phenomena such as smoking craters, eruptions and sulphurous springs. The epitome of the miraculous was to be able to go to Rome in only one day (without even using a boat) and come back on the following, as the Irish saint Schuithin was famed to have done.³ Later in the Middle Ages, Irish Saints chose Italy as the goal of their holy missions, St Columban reaching Bobbio, Ursus Aosta, Fulcus Piacenza, Donatus Fiesole, Fridian Lucca, and

Cathal Taranto. Medieval Catholic Ireland thus had a privileged relationship with that remote and slightly mysterious land made sacred by the pope's presence, a land that offered at the same time a model towards which to aspire and a threat to one's physical safety.

Things changed with Protestantism. In an age when the journey to Europe, and especially to Italy, was encouraged as part of the making of a gentleman, Elizabeth I was founding Trinity College so that students would not have to travel "into France, Italy, and Spain, to get learning in such foreign universities, where they have been infected with popery and other ill qualities, and so become evil subjects" as was stated in the College Charter. In spite of these precautions which contemplated the safety of the soul rather than of the body, Irish young people did travel to Italy. As the Ascendancy ethos prevailed in the ages that followed the foundation of the College, and especially during the eighteenth century, more and more Anglo-Irish travellers took the Grand Tour and visited Italy. In fact, there were no major differences between the Anglo-Irish and the English perceptions of popist Italy. Like their English counterparts, Irish travellers reported about Italy with the customary admiration for Italian art and landscapes, but also the customary insistence on ruins and memory and the customary depreciation of Italian character and history. As in the case of their English counterparts, their attitudes wavered between italophobia and italo-philía. Unlike the English, however, for whom Italy played a constitutive role in the formation of their national and cultural identity, the key culture against which the Irish had ultimately to define themselves in the colonial age was England itself. Italy lay in the background.

Another tradition had also been at work, in

those centuries, that of the special relationship of Catholic Ireland to Italy. During the dark age of Penal Laws, many Irishmen flew to Rome to be educated and prepare for priesthood in one of the many Irish Colleges which sprang up in Italy as well as across Europe. St. Oliver Plunkett studied in Rome and in one of these colleges Daniel O'Connell's heart was to find its final resting place. In the centuries that followed the battle of Kinsale and the demise of the Gaelic aristocracy, Rome became the refuge for hundreds of exiles, (Hugh O'Neill for instance received hospitality from Pope Pius V himself) captivating the imagination of those unfortunate men with the pomp of its ceremonies and the splendour of its great baroque art, both so much in contrast with the grim environment that awaited them on their return home.

The Catholic-born Thomas Moore and the Protestant Lady Morgan are both the heirs of this complex tradition wavering between closeness and distance, affinity and difference. Surprisingly, though, Morgan resists the English tradition of denigration and stereotyping responding sympathetically to Italy and espousing full-heartedly the Italian cause⁴ while Moore holds back and, with the exception of his poem on Cola di Rienzi, is rather critical of Italy.⁵ Rather than displaying mixed feelings about Italy, both attitudes have at their root a certain uneasiness regarding the situation in Ireland which is more or less tacitly (less in the case of Morgan) compared to the plight of Italy. Following the French revolution, the advent of Romanticism had led to a revaluation of local cultures and histories which thanks to the "genius of the people" had been preserved under foreign domination" (Deane 1985: 20) fostering in Italy as well as in Ireland a debate

on nationhood and identity. Both Morgan and Moore took a large part in this revival and their involvement in cultural nationalism played a role also in their perception of Italy.

Lady Morgan's words about Ireland, a country that "can breathe the spirit of liberty beneath the lash of despotism" (*Patriotic Sketches*: 48) were often also applied to Italy in formulation of the same gist. In creating a literary image of Italy, the two authors (and several other contemporaries of theirs) "reacted to Italy by focusing on those elements which were closest to their historical circumstances such as nationalism, dependence from a foreign power and a desire for and fear of insurrectional movements" (Badin 2011: 122).

This kinship can be guessed in the portrait of the medieval rebel, Cola di Rienzi, while the long history of the two countries' relations with its ups and downs influences the presentation of this episode in itself and in conjunction with other historical events.

Thomas Moore, probably inspired by his friend, Lord Byron's admiration for the Roman revolutionary,⁶ wrote a long poem on the subject, published in *Rhymes on the Road* while we can read enthusiastic pages on the hero in Morgan's travelogue, *Italy* (1821). In both authors, however, the impassioned praise of the Roman tribune appears as a thin veil hiding concerns regarding Ireland.

Moore, who during his grand tour in Italy had written several poems on Italian events, had made serious research on the topic of Cola di Rienzi in preparation for the composition of this poem, as proven by his *Journal* where he states: "Called upon M. Gallois⁷ and looked over his library for some work relative to the adventures of Rienzi – found the History by Abbé de Cerceau."⁸ Further down we find "read also

Du Cerceau's Account of Rienzi's Conspiracy, on which I have also written a Poem – a parallel might very well be drawn between Rienzi & Napoleon"⁹ (Moore 1983-91 vol 6: 1308).

The poem in question is appropriately entitled "Reflections on reading Du Cerceau's Account of the Conspiracy of Rienzi in 1347" and it focuses on the outbreak of the revolution when the conspirators first met in Castel Sant'Angelo and in the morning marched to the Capitol where Rienzi was to make a speech representing the core of the poem.

Initially, Rienzi had ruled wisely and obtained the support of many cities and provinces of Italy for his plan of national unity and emancipation from the empire, thus attracting upon himself the praise of Petrarch who hailed him as a new Brutus.¹⁰ Later on, however, success went to his head leading him to his downfall. The Roman tribune reminded Moore of Napoleon for his rise and fall but also because, we assume, his call for Justice, peace and liberty prefigured the French revolutionary motto "Liberté, égalité, fraternité." Moreover Rienzi's desire to restore Rome to its former greatness must have appealed to Moore who felt sorely the decline of Italy but who had also bewailed the loss of Ireland's past grandeur and traditions. The Irish poet, thus, chose not to dwell on the disastrous hereafter of Rienzi's ambitious and foolhardy initiative focusing only on the glorious first moments of the revolution and on the power of Rienzi's dream of restoring the past and effecting the liberation of the people from oppression and servitude – a theme broad enough to appeal to a prudent liberal as Moore was.

The patriotic author of *Irish Melodies*, who had been rather diffident in coming to terms with the Irish Revolution of 1798 and even with the

figure of Edward Fitzgerald, one of the leaders of the United Irishmen, on whom he had written a biography,¹¹ spoke instead as a democrat and a republican when it came to the venture of the Italian patriot. He underlined what "a proud moment" it was to hear "the words/Of Truth and Freedom" and see "the Forum shine with swords,/In the Republic's sacred name unsheathed."¹² The doctrines of revolutionary republicanism which had inspired the United Irishmen may have left Moore cold, or rather made him wary of voicing them too loudly, but he responded to those same doctrines with fervour when they regarded Italy. He hailed the outbreak of the insurrection with all the rhetoric and sentimentalism reserved in *Irish Melodies* for the passing of a long-lost heroic Ireland but not in favour of an actual course to be taken to ensure Ireland's "deliverance". For the "deliverance" of Rome, instead, he could approve an armed uprising:

"Tis o'er – the dawn of our deliverance breaks!
Up from his sleep of centuries awakes
The Genius of the Old Republic, free
As first he stood, in chainless majesty.
And sends his voice through ages yet to come,
Proclaiming ROME, ROME, ROME, Eternal
ROME.¹³

Although nationalism and democracy were the bywords of Moore's poetic production regarding Ireland, when it came to actual political involvement, Moore chose to keep aloof and take no position. His nationalism, as Julia Wright points out, was "antiquarian" rather than "inaugural", in other words, envisioning "the development of a new national identity that will erase sectarian divisions and define an independent state" (Wright 2002: 335). In this

poem, however, Moore exalts the new national identity of a freed Rome and the dream of a unified Italy while in his famous ballads about Ireland's past he only presented a sentimental, romantic "Irish" identity rather than a Paine-inspired political one.

We might assume that in writing about Cola di Rienzi, Moore composes the poem he could never have written about the United Irishmen and their leaders. The advent of republicanism, the subversion of tyrants, freedom from slavery and national union had been the catch phrases of both movements. The Rienzi of Moore's poem resents the fact that a visitation from God is "rot[ting] us into slaves" and invites the "Mighty Dead" to crush "These tyrant priests that o'er your empire tread" so that the Roman republic may rise in its "chainless majesty." The father of Irish Republicanism, Wolfe Tone, too, had spoken of "hopeless slavery" and had asserted that his objects were "To subvert the tyranny of our execrable government" and "To unite the whole people of Ireland."¹⁴ Although the unification of the Italian nation is not mentioned in the poem, it was also part of Rienzi's programme thus representing another point of contact between the two rebels. As for the servitude of the nation and the tyranny of its rulers that is to be shaken off (the Church in the case of Rome, perceived as just as execrable as England for Ireland), they appear in the rhetoric of both revolutionaries although, admittedly, they are the staple of the discourse of all insurgent movements. However, the fact that Moore chose the topic of Cola di Rienzi among the many that Italy could have offered him, suggests that the recently failed Irish rebellions (of 1798 and 1802) were on his mind. Even the image of the Empire like "a broken, silent shell," a stringed instrument

being "untuned" by time,¹⁵ might remind us of the United Irishmen whose motto contemplated the retuning of the "untuned" Irish harp with a new chord ("Equality – it is new strung and shall be heard").

Lady Morgan, too, acclaims Nicola di Rienzi Gabrini as "the last and the boldest of the champions of [Rome's] freedom" (vol. 7: 256) and underlines how this hero, "sprung from the people" saw "the possibility, and originated the design, of liberating Italy for ever from the yoke of the German Emperors, and of uniting her states into a federative republic." Unlike Moore, Morgan does not pass under silence the tale of Rienzi's later behaviour but warns that his follies "should be taken with reserve" because "[t]he life of this Republican Tribune has been published under the Popes and Emperors, whose tyranny over Italy he rose to overthrow" (vol. 7: 256n). She ends her sympathetic portrait with the invocation "Oh! For some *Cola Rienzi* in the present hour of Italian exigency! To aid her struggles, and afford to her scattered spirits a point of concentration! Who like the last of her tribunes, might sound the trumpet of reform from the towers of St. Angelo" (vol. 7: 257).

Heroes who could bring about reforms and operate for democracy and against foreign domination were needed in Italy as well as in Ireland where the Act of Union of 1802 had deprived the country of its parliament. Morgan could not express such opinions openly but she hinted at them in her national tales and used Italy as well as other countries as "a way to explore the meaning of national identity since the foreign perspective enabled her to be freer and less specific than in her fictional works about Ireland" (Badin 2007: 170-71).

The cast of heroes of *The O'Briens and the*

O'Flaherties (1827), her national romance set in the days of the Rising and of the Act of Union, is similar to that of the Neapolitan Revolution of 1799, a topic to which Morgan devotes many pages in her *Italy*. The representatives of the ruling class, who are responsible for the suffering of the country, are pictured in both works as selfish, cruel and corrupt while the masses are poor, degraded and oppressed. Her fictional heroes and the patriots figuring in the novel – Theobald Wolfe Tone, Edward Fitzgerald, Robert Emmet – belong, as do the Neapolitans who gave their lives to the cause, to “a large body of... revolutionists... whose education fitted them to see into the abuses of the government; and whose spirit, patriotism, talents, and consideration, rendered them formidable at a moment when the French revolution was striking terror into the feudal despots of Europe” (Morgan 1821, vol 2: 371-373). Lady Morgan underlines the generous and romantic idealism of the Neapolitan heroes who, inspired by the principles of the Enlightenment, like their Jacobin Irish brothers, had started by asking for reforms and, having become part of a republican and revolutionary organization, ended up on the scaffold. In her long detailed and painful account of the Neapolitan revolution we can also read a reflection of her disappointment and preoccupations about Ireland. Her Cola di Rienzi belongs to this category of heroes. In her visionary narration of Italian history as “of cycles of freedom and slavery succeeding each other and culminating in a prophecy of a united and independent Italy” (Badin 2007: 85) he plays an exemplary role. *Italy* is indeed “a collection of portraits and of historical and contemporary events and initiatives meant to awaken patriotic pride and a desire for redemption in Italians and solidarity in

the British” (Badin 2007: 171). Many of these events and characters, however, also operate as nationalist parables.

Lady Morgan, is similar in this regard to Stendhal or Byron who, in Jerome McGann’s opinion, “transform Italy into a geopolitical myth through which [they] can criticize the deficiencies of contemporary Europe, on the one hand, and intimate more generous and vital forms of human civilization on the other” (McGann 1984: 96).

Moore, in contrast, was more cautious. Not only did he show much restraint in writing about Ireland; his other Italy-inspired poems such as the two on the 1820 revolution in Naples or the one on the fall of Venice show little sympathy and a rather conservative point of view. Moore was aware of the contradictions in his attitude and in the poem, ‘Oh! Blame not the Bard,’ he offers us “a complex apologia for the absence of political feeling in his work as a whole’ as W. J. McCormack suggests (11). Moore attributes the bard’s lack of involvement not only to the situation of Ireland itself whose ‘pride has gone by’ (he had used a similar argument about Venice) but also to the dangerousness of taking position, for “’tis treason to love her, and death to defend”; in conclusion, he asks the reader to “blame not the bard, if in pleasure’s soft dream/he should try to forget what he never can heal”.¹⁶ What sort of danger would befall those who took political position in that epoch is clarified by Seamus Deane who points out in *Strange Country* that “[t]he one element that had to be erased [in representing the Irish national character] was the revolutionary element; for once that appeared, the commercialisation failed and Ireland became a territory as Other [for England] as revolutionary France” (Deane 1997: 64). By these stand-

ards, even too much sympathy for the budding Italian revolutionary movement could signify revolutionary involvement at home becoming thus detrimental to the success of Moore's work. In the case of Cola di Rienzo, because of the remoteness of the event, Moore can give emphasis to the ideals of the Roman revolution without fearing that they might be likened to the ideals of the French Revolution and even to those of the Irish one, thus aligning himself with his friend, Lady Morgan, and other Romantics who upheld the foundation of a new social order in a constitutional and democratic framework.

As Manfred Pfister has aptly indicated, "The Other [...] helps both the individual and the culture to establish and maintain identity by serving as a screen onto which the self projects its unfulfilled longings, its repressed desires and its darkest sides" (Pfister 1996: 4). Italy, and more specifically Cola di Rienzi, served as such a screen for colonial Ireland and for its writers' challenge to colonialism.

BIBLIOGRAPHY

- BADIN, DONATELLA ABBATE. 2006. 'Lady Morgan's Italy: Travel Book or Political Tract?', in eds. Patricia Lynch, Joachim Fischer and Brian Coates, *Ireland. Back to the Future, Forward to the Past*, 2 vols. Amsterdam: Rodopi. vol. 2, 333-343.
- BADIN, DONATELLA ABBATE. 2009. 'Lady Morgan and Moore: Irish Perceptions of Italy and the Uses of National Images in the Nineteenth Century', *Journal of Anglo-Italian Studies* (10).
- BADIN, DONATELLA ABBATE. 2007. *Lady Morgan's Italy: Anglo-Irish Sensibilities and Italian Realities*. Bethesda: Academica Press.
- BADIN, DONATELLA ABBATE. 2011. "Naturalizing

Alterity: Edward Maturin's *Bianca: A Tale of Erin and Italy* and Lady Morgan's *Italy*," *Studi irlandesi: A Journal of Irish Studies* (1): 121-132.

BODE, CHRISTOPH. 2002. "Plus ça change... – Cultural Continuities and Discontinuities and the Negotiation of Alterity." *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* (20): 27-38.

BYRON, GEORGE. 1980-1993. *Childe Harold's Pilgrimage* Canto IV, ed. Jerome McGann, *The Complete Poetical Works*, 7 vols. Oxford: Oxford University Press. (vol. II).

DEANE, SEAMUS. 1985. *Celtic Revivals*. Wake Forest University Press.

DEANE, SEAMUS. 1997. *Strange Country*. Oxford: Clarendon Press.

KELLY, RONAN. 2008. *The Life of Thomas Moore*. Dublin: Penguin Ireland.

LOOMBA, ANIA. 1998. *Colonialism/Postcolonialism: The New Critical Idiom*. London, Routledge.

MCCORMACK, WILLIAM. 1980. *Sheridan LeFanu and Victorian Ireland*. Oxford: Oxford University Press.

MCGANN, JEROME. 1984. *Rome and its Romantic Significance*. In Patterson Annabel (ed.). *Roman Images*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press: 83-104.

MOORE, THOMAS. 1840-41. *The Poetical Works of Thomas Moore, Collected by Himself*. 10 vols. London: Longmans.

MOORE, THOMAS. 1983-1991. *The Journal of Thomas Moore*, 6 vols, ed. Wilfred S. Dowden et al. Newark: University of Delaware Press.

MORGAN, LADY SYDNEY. 2010. *Italy* (2 vols [Colburn, 1821]). In Donatella Abbate Badin (ed.). *Women's Travel Writing in Italy* 9 vols. London: Pickering and Chatto. (vols 6-7).

MORGAN, LADY SYDNEY. 1807. *Patriotic Sketches* (2 vols). London: Philips.

O'BRIEN, ANNE. 2003. *Lady Morgan's Travel*

Writing on Italy: A Novel Approach. In Jane Conroy (ed.). *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Travel*. New York: Peter Lang: 177-185.

TONE, THEOBALD WOLFE. 1827. *Memoirs* (2 vols). London: Colburn.

WRIGHT JULIA M. 2002. 'Sons of Song': *The Irish Literature in the Age of Nationalism*. In Angela Esterhammer (ed.). *Romantic Poetry*. Amsterdam: Benjamins: 333-353.

NOTE

1 Nicola di Rienzo Garbarini (c. 1313-1354) better known as Cola di Rienzo or di Rienzi.

2 In England, Bulwer-Lytton's novel *Rienzi, Last of the Roman Tribunes* (1835), Mary Russell Mitford's play *Rienzi* (1828), in Germany, most notably, *Cola di Rienzi* (1841) by Friedrich Engels and Richard Wagner's early opera. *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1842). William Holman Hunt, painted a much idealized portrait representing Rienzi mourning his younger brother killed by the Orsini and the Colonna (1848-9). The event is supposed to have sparked the revolution.

3 I owe this anecdote and the information about the Middle Ages to my colleague Melita Cataldi.

4 For Morgan's relationship with Italy see O'Brien 2003; Badin 2006; and chapter 5, "The Italian Other," in Badin 2007.

5 For Moore's relationship with Italy see Badin 2009 and the Badin's forthcoming "Thomas Moore and Italy", in *Thomas Moore: Text Context Hypertext*, edited by F. Benatti, S. Ryder and J. Tonra (Peter Lang).

6 Byron's celebration of the Roman rebel is part of the Fourth Canto of *Childe Harold's Pilgrimage*:

Then turn we to her latest tribune's name,
From her ten thousand tyrants turn to thee,
Redeemer of dark centuries of shame –
The friend of Petrarch – hope of Italy –

Rienzi! last of Romans! While the tree
Of freedom's wither'd trunk puts forth a leaf
Even for thy tomb a garland let it be –
The forum's champion, and the people's chief –
Her new-born Numa thou – with reign, alas! too brief.

(Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV, stanza CXIV.

Large space is also given to Rienzi in Hobhouse's *Historical Illustrations of the Fourth canto of Childe Harold*. Hobhouse also prints Rienzi's letter, translated into English for the first time.

7 Charles-Léonard Gallois (1789-1851), a French journalist and historian and a friend of Thomas Moore with whom he entertained a correspondence.

8 Jean Antoine du Cerceau, *Conjuration de Nicolas Garbrini, dit de Rienzi* (1733).

9 Thomas Moore, *Journal*, vol. 1: 308.

10 Petrarch's political Canzone "Spirto gentil che quelle membra reggi" (*Canzoniere* LIII) is probably addressed to Cola di Rienzo.

11 In his fine biography of Moore, Ronan Kelly points out Moore's prudent attitude towards the Irish Revolution. His memoirs, he writes, "are often squeamish on the details of '98" and even in his *Fitzgerald* biography "he is strangely circumlocutory, and ultimately reticent" (Kelly 2008: 63)

12 Moore. *Poetical Works* (vol. 7). *Rhymes on the Road* (extract XIII, 325).

13 Moore. *Poetical Works* (vol. 7). *Rhymes on the Road* (extract XIII, 330).

14 *Memoirs of Theobald Wolfe Tone*. 1827 (vol. 1: 64).

15 "Time untune/The strings of this Great Empire, till it fell/From his rude hands, a broken, silent shell"

16 Moore. *Irish Melodies*. In *Poetical Works* (vol. 3: 264-5).

Stephen Gray

Croce del Sud: Prisoners and Other Writers of Africa

.....

Croce del Sud has become a bit seedy, but some of the waiters are still there from the days before independence, and they still bow at the appearance of a white face, because white hands offer better tips than darker ones.

Nuruddin Farah, *Gifts* (1993)

As followers of this journal will know, the Mediterranean's fascination with Africa dates back particularly to Ptolemy, the geographer of Alexandria itself. As Annalisa Oboe reminded us in her survey in No. 2 of 1996, these days it is Nuruddin Farah who is the best known purveyor of details of how especially Italians have always been involved in relations with that other continent lying opposite them.

Wandering through the Accademia, one finds the evidence in that slave child – the neat one with the fine earrings and one boot striped – holding up the musical score in Veronese's 'House of Dives'. And then as a talisman there is the famous gondolier – tall, wonderfully dressed and so black – in the 'Healing of the Madam' by none other than Carpaccio.

For an outsider surveying contemporary Italian literature, there are reminders of this link in Eugenio Montale's hermetic references to African connections, thanks to 'uccelli di passo', migrating from those 'greti arsi del sud...' (scorched wadis of the south), or in Giuseppe Ungaretti's revival of Queen Dido in his choruses outlining her state of mind. More recently even Almamegretta has paid vigorous tribute

to that old feud between Rome and Carthage in 'Figli di Annibale' (in *Animamigrante* of 1993). The current revival of interest in F.T. Marinetti and his Futurist Manifesto of 1909 will remind readers that, while advocating the hygiene of warfare and scorn for all women, he nonetheless admired 'the muscular frenzy of Negroes' and longed for 'the blessed black breast of my Sudanese nurse.' Then he was to be amazed at those Arabs 'who looked with indifference at the first aeroplanes in the sky over Tripoli' during the Libyan War of 1911-12.

That old Renaissance spirit of persistent investigation is alive and well even in Africa's remotest outliers, as I discovered on a voyage to Tristan da Cunha, the settlement of which is twinned with Camogli. If it had not been for the annals of one Arnoldo Faustini, this distant, leftover piece of the British Empire probably would have no recorded history. Born in 1872, Faustini was a Polar specialist at the Istituto Geografica in Rome, later moving to Columbia, New York. By 1992 we find Anna Locatelli of the Faculty of Letters in Genoa who, in *L'isola di Tristan da Cunha*, took the trouble to study their style of broken English.

Also there is Sergio Ghione, a doctor from Pisa, who wrote up his experiences of another forgotten African fragment about which otherwise there is hardly any literature at all: Ascension Island in mid-Atlantic. His work was translated in 2002 as *Turtle Island: a Journey into Britain's Oldest Colony*. In the same year a historian like Gianni Guadalupi in his *Latitude Zero: Tales of the Equator* would venture into the continent to stir interest in early Italian explorers, like Carlo Pioggia who tramped the Sudan in the 1860s. In 2003 it was the journalist based in Kenya, Riccardo Orizio, who in *Talk of the Devil* wrote up his present-day interviews

with and about three of the mainland's recent dictators (Amin, Bokassa and Mengistu of the Red Terror).

It may come as a surprise that the first novel ever written about Lesotho, or the British Protectorate of Basutoland as it then was, happened to be an Italian who had obviously read up on nineteenth-century missionary records. He was Luigi Motta, born in 1881, who in 1902 published with Società Editrice in Milan a kind of travel fantasy called *Il Segreto del Re Bassutos*. This was reprinted with illustrations in 1922, as the bibliographer at Roma University there has noted.

Also from an Italian based in Kenya came (in English in 1998) one of the finest novels ever to have been written about the experience of expatriates in a postcolonial African setting, Francesca Marciano's *Rules of the Wild*. 'This was the South,' records her heroine, 'and like every other south in the world this was often softer and gentler than its north, had an ancient and more sophisticated culture.' So salaam to this astute lady, adapting back and forth between her country of origin and this new homeland.

For South African citizens of my own generation, sufficiently elderly to recollect the impact of the Second World War on a nation struggling to support the Allied cause, the reminder was always the Italian who became our most noted sculptor, the late Edoardo Villa. Born in Bergamo in 1920, he was shipped here after the defeat of the Italian East African Empire. With 90,000 others, he was held at Zonderwater Block outside Pretoria at what became one of the largest prisoner-of-war camps ever. Today Villa is of course much honoured, with even a museum established in his name, as a representative of the contributions made by

the country's fifth largest population group of European extraction (after Dutch, British, Portuguese and Greek).

At the time General Smuts's campaign was well publicised, thanks to local writers like Carel Birkby, the first war correspondent ever accredited to the South African Press Association, who followed the Springboks under Imperial Command. In February, 1941, they were charged with ousting that tall Duke of Aosta, nephew to the King and since 1936 the Viceroy of Ethiopia, with his Blackshirt battalions from the Horn and so opening the Red Sea. James Ambrose Brown, later a playwright, also rode with the advance through Africa Orientale, first into Italian Somaliland and its conquered British quarter, then Eritrea and a hundred days later into Addis Ababa.

Nor was it the record kept only by official writers. In 2008 I had at last the honour of editing as a Penguin Modern Classic the autobiography of the Sotho-speaking author, A. S. Mopeli-Paulus (1913-94), called *The World and the Cattle*. As a 'Non-European' trooper among the askaris, he drove his supply truck to the entire route, south to north, graphically describing those actions, and grimly on to the battlefield of El Alamein. There his task was to clean up the corpses.

For readers back then there was always the testimony, for example of the finest of the influential post-war poets, Uys Krige (1910-87). In Ethiopia in 1941 he wrote (here translated from the Afrikaans):

And Wajir Fort lies far, lies far
under the first pole star.
The soldier's shadow
falls over the desert,
falls over Africa.

Subsequently taken as a prisoner-of-war in turn, his account of being held in the Morrone, *The Way Out* of 1946, became a well-known tribute to the partisans. Similarly, the experience of being held in Northern Italy as a PoW for three years became the basis of Tatamkhulu Afrika's astounding novel, *Bitter Eden*, published as late as 2002.

Back home meanwhile was always Herman Charles Bosman, repatriated from London at the outbreak of hostilities. Ever the satirist expressing his regret that certain dictators of those days had not made it into exile on St Helena, he made a point of reviewing the work of another jailbird like himself: Silvio Pellico's *Ten Years*, which was being rendered into Afrikaans. When the play of John Hersey's liberation novel, *A Bell for Adano* about Americans occupying a North Italian village, was staged in Johannesburg in November, 1945, he pointed out that it was all very well to applaud the patriotically ideological, but after all prisons were still prisons.

But it was three Italian PoWs who were to provide the most memorable, but now a long forgotten sub-genre, the memoirs expressing that truth: Felice Benuzzi, Alberto Denti di Pirajno and Giuseppe Maniscalco, all three of them writing in English as well. Benuzzi's work, *No Picnic on Mount Kenya*, indeed became one of the great publishing successes of the 1952 season in London, partly owing to an all-forgiving Roy Campbell, the South African poet, who boomed it in a review in *The Sunday Times* ('Signor Benuzzi wrongly disclaims being a literary man: he can beat literary men at their own game when it comes to descriptive writing'). Born in 1910, Benuzzi had spent his youth as an Alpinist, so that that 17,000 ft peak of snowbound Mount Kenya on the Equator,



Mark Fisch, *Sunset on the Bush* (acquarello su carta, 2012)

none other than one of Ptolemy's Mountains of the Moon, looming over Nanyuki Camp 354 which held up to 120,000 hostages like himself, represented some temptation. He had graduated from Rome in law and entered the Colonial Service in 1938, but now during his five-year imprisonment he was concerned 'to avoid all military and political matters.'

Nevertheless, as a prank, under-nourished and with two ill-equipped teammates, he escapes to attempt the ascent. 'If anyone wonders what it meant to the three of us to see the flag of our country flying free in the sky up there, with for some time previously having seen only white flags, masses of them ...' he writes of their eighteen-day quest. And the record he wrote out on his return, under confinement at Camp 336 at Gilgil until July, 1946, is completed – with acknowledgement to the language consultations of his sporting Compound Officer.

The literary career of Denti di Pirajno (born at La Spezia in 1886) would need an article of its own, but here merely an outline: family settled in Sicily since the thirteenth century, created the Duke of Pirajno by Philip IV of Spain (suc-



Mark Fisch, *A solitary road* (acquarello su carta, 2012)

ceeding himself to the tile in 1942, while also impounded at Nanyuki). Medical degree at Florence, appointed personal physician to accompany that same Duke of Aosta into exile on the Gulf of Sirte in 1924. From there sent as an administrator to Berber territory, on from 1930 to Eritrea, beyond that Art Deco showplace of Asmara, as regional commissioner of those western lowlands called the Land of Milk, which are still in dispute with Ethiopia to this day. To become governor of the united Libya, now overcome, in order to surrender the keys of the open city of Tripoli to General Montgomery himself. He would also write some bestsellers in Lampedusa style: *Ippolita* (1961), *The Love Song of Mara Lumera* (1964). But what of this wisest of sages concerns us here is two works about his Italian Africa, which were also highly successful. The first was his semi-autobiographical *A Cure for Serpents: A Doctor in Africa* (1955) – mainly about his experiences as a medical man or *tebib* for all occasions – which became a Book Society Recommendation. Its successor was *A Grave*

for a Dolphin of the following year, which he made a point of writing in English himself, unaided. Basically this is a decameron of six interlinked stories, with the title piece being an extraordinary, superb novella. It recounts the love affair between a naïve Italian cadet called Francesco Camara, who is surveying the coastline at Assab, and the Danakil refugee beauty called Shambowa who washes ashore at his lonely outpost. All Pirajno's tales are ingeniously wrapped up as told by other narrators (Omar Bazrà the pearl-merchant, Lulu la Couleuvre during a dreamy night at the port of Massawa, or even Camara himself), but just as the reader feels perhaps there is too much Sheherazade about such exotic plots, Pirajno inserts a photograph of his actual characters. As a bemused Cyril Connolly remarked, also in *The Sunday Times* of London, this medicine-man made 'a good raconteur'. His evenhandedness assures one that his work endures. In fact, as an example, a substantial excerpt from a 1998 reprint of *A Cure for Serpents* by Eland Books has been included in the anthology edited by Robert Fox in 2010, *We were There: An Eyewitness History of the Twentieth Century*, published by Profile Books in London. At the time of our story, as old Dr Alberto would repeat ... Well, the third record of a detainee similarly with time on his hands has to be the account of Giuseppe Maniscalco. After and impoverished childhood in Sicily and Morocco and various incarcerations, he was about to be captured on the Viale Mussolini in Asmara, aged thirty-six. Over 6 ft tall and considering himself a 'modern Tarzan', he merely decided to *walk* south. All of three years later, in 1946, via the Sudan, the Congos and the Mozambique, he arrives in tatters at Pretoria, South Africa, where, being paperless, he is interned.

Now he has to convince the authorities that he is not actually another of their escaped PoWs. Not until 1966 does he manage to achieve local citizenship. By 1968 his own *Miles and Miles and Miles* is published, achieving bestsellerdom in 1972 when it is repackaged as *The Longest Walk*.

The eldest son of one such Blackshirt refugee, thoroughly nativised as a South African, is Mario D'Offizi, a Johannesburg copywriter known genially as 'Mr Dof.' In his autobiography called *Bless Me Father*, published by Ge'ko here in 2007, he describes how his father Leto, born in Palestina with the original family name d'Uffizi, had been a captive in Kenya in 1943 and then transferred to the world's largest prison-camp at Zonderwater outside Pretoria. Once released and established as a stonemason and builder on the Natal coast, he even became the subject of an Afrikaans-language novel, *Ranke wat Uitstoot* (*Branches Growing Out*), published by Perskor in the 1980s. His heir's record of growing up in the shadow of a difficult progenitor makes unique reading.

Not until 1992 did non-Italian-speaking South Africans become aware of that 'rare thing', as his translator Stuart Hood puts it, of an imperial adventure figuring in modern Italian writing: Ennio Flaiano's magnificent *Tempo di Uccidere* of 1947, rendered as *Time to Kill*. There his lieutenant with a platoon of road-builders in subdued Abyssinia is 'surprised to have landed up in a country so different from the Africa they imagined' – where the indigenes on the tableland are obliged to carry 'certificates of surrender' and respect the 'signori', who are such casual murderers. So much for machismo fantasies and romanticised maps.

For those one would have to turn to Boris de Rachewiltz's *Eros Negro* of 1963, his attempt to

draw together numerous sources of colonial anthropology and ethnography, supposedly to prove that the primal force of all African societies is eroticism.

The English language version, published as *Black Eros: Sexual Customs of Africa from Prehistory to the Present Day* the following year, contained translations yet by another ex-prisoner, his father-in-law Ezra Pound, who had returned in Italy in 1961.

Although his role is unacknowledged, Pound was now understood to be a specialist in Ancient Egyptian hieroglyphics.

Equally pretentious throughout his prolific career is Attilio Gatti, a writer who would simply be laughably entertaining were his bogus claims not so damaging to the reputations of his subjects. His Munchausen-like expeditions into darkest Africa, over a dozen of them over the years 1924-38, and then post-war again into the 1950s, were likely to give rise to such exclamations: 'Oh, Africa, beautiful Africa, cruel and generous, but always glamorous and alluring! When I come to you, I feel myself a man, free and complete!' See his *Tom-toms in the Night* written in 1932, by which date his American wife was assisting him to convert from Italian to English, complete with irksome mistakes ('spore' for 'spoor', etc.).

Born of a wealthy Milanese family of Taliyane, as the Zulus would call him, he surely knew how to raise finance for his motorised safaris, every commissariat of which he listed: compass and fire extinguisher, portable Corona typewriter, telephoto lenses, hurricane lanterns, water-filters, spare wheels, mosquito netting, express rifles, not forgetting spaghetti, rice and Parmesan cheese, as well as his team of cook, valet and waiter. In one storehouse in Beira he used to keep two hundred cases of

such equipment. He had fought as a cavalry commander for Vittorio Emanuele III in the First World War, but now his greatest pleasure was to recuperate his health in his jungle encampment, listening to foxtrots on the radio, writing up his logbook for the next travelogue. Off the well-publicised Gatti expedition would venture into the interior, in the tracks of, say, one Captain Pisciscelli who had shot the first gorilla in the Belgian Congo; or after bringing back alive to civilization the first ever okapis; and then a bongo to sell to a European zoo. On the bonnet of one of his khaki trucks he once painted: CAPE TOWN-ROMA, via CAIRO and JERUSALEM.

With the Second World War declared, he had to evacuate from Rwanda, but by then as a U.S. citizen based in Vermont he could bypass any military obligations. At the end of his *South of the Sahara* of 1946, for example, he merely inserts a letter from one of his favourite bearers – the ‘boy’ Bomba – who recounts how serving with the Allied forces he has had his fleet blown off by a landmine.

But the point here to make about boastful Gatti is that he was also an accomplished cinematographer, not only supplying much material to newsreels and advertising sponsors. In 1927 he had directed the hour-long feature, *Siliva Zulu*, using raw local talent, supposedly set out in the primeval bundu, but actually filmed in the Native Reserve just outside the metropolis of Durban. Destined to be about the last ever silent films, *Siliva Zulu* has been re-edited; thanks to our Italian Cultural Centre it has received screenings at, for example, the 2010 Grahamstown National Arts Festival, with apologies for its radical bias being taken for granted. Not to be outdone by the unfortunate advent of motion picture sound, however, Gatti

actually returned to reshoot the whole of *Siliva Zulu*, this time with a full soundtrack, vibrant colour and the backing of Warner Brothers as the epic *Bitter Spears*. See his *Sangoma* of 1962 for a detailed account of how it was staged and shot mostly in and around the Coloured dance-hall of Eshowe’s township. A generation later his cast of Zulus had never heard of snake-eating witch-doctors, smellings-out and trials by hanging and immersions in boiling cauldrons. Accordingly the Gatti equipe had a tough time persuading elder ladies to cover their breasts and maidens the reverse, let alone convincing savage warriors in full feathers and cowskin loincloths not to look untamed, as if they worked for the municipality, and never to prompt one another on cue in Biblical English. At the same Grahamstown Festival a powerful impression was made by another revival with a reconstituted director’s cut – of the two-hour long documentary, *Africa Addio*. Originally filmed over three years from 1962 by two extraordinary journalists, Gualtiero Jacopetti and Franco Prosperi, and released by Rizzoli in 1964, their experience in the field, as was recorded in the book of the film at the time, for them finally put the cap on their childhood dreams of the old romanticised Africa of happy hunting and wild adventure. The footage they brought back revealed in ghastly detail the actual horrors of rape, massacre, firing squad and even genocide, those new realities of a continent notoriously in the throes of independence movements (in Tanganyika becoming Tanzania, Zanzibar, Kenya, the ex-Belgian Congo, Angola and South Africa as well). At the time this revolutionary *Mondo Cane* team were certainly described as ‘pitilessly realistic’; currently their explicitness is taken by sensation-seekers as all part of the post-colonial con-

dition abroad. But still, *Africa Addio* not only marked a watershed update in political terms, but served to usher the new journalism into the real Africa of today.

In June, 1964, the African fantasy was to continue, however, at the height of the vogue for sword-and-sandal movies, featuring those massive bodybuilding strongmen wearing the cutest peplum, Roman gladiator style. The Italian director Piero Donati brought to the wilds of our continent – actually a suburb of Johannesburg called Lone Hill – one Reg Park, who was the Mr Universe of his day. The feature they shot achieved renown as *Maciste and King Solomon's Mines*.

So what is the aftermath of this Italian impact on our present scene? On IMAX we mark that the longest river in the world, the Blue Nile and the Nile proper, has finally for the first time been traversed in its entirety, despite those AK-47-toting guerrillas and what the missionaries used to call *shiftas* (bandits) – by a whitewater rafting team (in 2004). Although he is a Californian, their leader's name is Pasquale Scaturro. Then in 2006 it is Aldo Pavan who is the first to photo the other branch of the Nile and all the way from Lake Victoria itself down to the Mediterranean.

Back home we have to cope with the demise of the Cape's guy called *On First Seeing Florence*. But still we have on hand the mixed-race Don Mattera, born in Western Native Township in 1935. He has fondly recollected his Italian settler grandfather, who once owned a bus company here in Johannesburg and had 'lots of money'. Also there was his Uncle Giovanni, as his nephew noted in *Memory is the Weapon* of 1987. And so the link continues.

More recently, for example, Etienne van Heerden has served to revive the Italian im-

print in African affairs in a novel translated into English in 2002, set in a lost little community of ex-prisoners in our Karoo semi-desert. Its title signals all that needs to be said: *The Long Silence of Mario Salviati*. And Van Heerden proceeds to have him tell his story, too. To conclude, Sandra Ponzanesi, in 'The Past Holds no Terror?: Colonial Memories and Afro-Italian Narratives', published in *Wasafiri* in London (in No. 31 of Spring, 2000, pp. 16-19), is one of the first to have traced the route described above.

David Newbold

Wales, English, and the Bracchi Factor: the co-construction of national identity in devolutionary Wales.

.....

In the beginning they were itinerant traders, craftsmen, and street musicians, visible and especially (to the displeasure of eminent Victorians) audible: Dickens, Carlyle and the father of the modern computer Charles Babbage all ranted about the disturbance created by organ grinders, most of whom were of Italian origin, on the streets of London. But by the second half of the twentieth century, before the onset of large scale immigration into Great Britain from former colonies, the Italian presence in the country had settled down as a relatively stable community, 'an exemplary case of successful immigration' (King 1979).

This blanket assessment, however, covers a multi-faceted phenomenon, reflected in the range of responses the incoming Italians brought to the needs of a rapidly developing industrialized society. In South Wales, at the end

of the 19th century, Italians practically invented the catering industry. As with similar migratory flows from Italy to Manchester, Scotland, and elsewhere, most of them can be traced back to a small area, or even a single village. The Welsh Italians came from Bardi, a hilltop town in the province of Parma. They found themselves in a region of coalmines, steel works, and ports, where they began to open cafés for a work force which had newly arrived from England, Welsh-speaking Wales, and Europe. The first café is thought to have been opened by one Giacomo Bracchi, in Newport. By the 1930s there were more than 300 (Hughes 1991), concentrated in the mining valleys.

Serving tea and snacks, and selling sweets, cigarettes, and ice-cream, the cafés became a focal point for the new mining communities. Names such as *Bracchi*, *Rabaiotti* and *Sidoli* rapidly became familiar throughout South Wales, and still are today, although their descendants may have moved on to managing fish and chip shops, video rentals, or general grocery stores, or to larger scale catering and food production. Part of their success was the fact that they stayed open seven days a week, to the annoyance of shopkeepers ‘brought up in the hidebound Welsh nonconformist tradition of the puritanical Sabbath day’ (Sponza and Tosi 1993), creating a precedent for successive waves of small shopkeepers from the Indian subcontinent throughout the UK.

The opening of the Italian cafés coincided with the gradual decline of the Welsh language in South Wales. According to the 1901 census 43.5% of the population of the county of Glamorgan could speak Welsh; by 1950 this had declined to 20.3%. The language spoken in the cafés would have been English, or rather a variety of English noticeably influenced

by substratum Welsh, and possibly by other languages which the Great Coal Rush brought to the principality. With it came a new ‘Anglo-Welsh’ literature, known to the world through the poetry of Dylan Thomas and, more recently, R. S. Thomas. Anglo-Welsh prose has travelled less, although the work of a third Thomas, Gwyn, which focuses on life in the mining valleys, deserves a wider readership. Thomas’s family was emblematic of ongoing language loss. His parents were both Welsh speakers, as were elder siblings; but by the time Gwyn was born, in 1913, English had taken over. His 1946 short novel *The Dark Philosophers* is set in an Italian café run by an engaging antifascist with the unlikely name of Idomeneo Faracci, hinting at a shared Welsh-Italian love of opera. But it is the shared politics which puts the Italian café owner on the same wavelength as the recession-hit group of four friends who tell the story:

As far as politics went, said Idomeneo in a whisper, he was with us to the end. The way in which he did this whispering and especially the way in which he said those words ‘the end’ made us feel that he thought the end was going to be on the rough side, and we were sorry that Idomeneo should take this dark view of the future, for we had spent much time and energy agitating for a better life all round. But it might not have been a dark view at all, it might only have been Idomeneo’s Italian method of exaggerating his tone in order to get his point across. We saw very well what he meant. He meant that he was all for the common people, as we were, for he was one of them. (p. 120)

Discussions in the café are punctuated by Idomeneo’s old gramophone and a scratched

recording of Tosca, the scratch following the music around 'like a hoarse ghost', but not preventing one of the group, Willie, from occasionally bursting out in accompaniment, supported by the rich baritone of Idomeneo. This meeting of the land of song and the *paese del bel canto* may seem a little predictable, but the underlying solidarity runs deep.

By the mid 1980s the Italian presence in South Wales had settled down as a minor and apparently fixed feature of the socio-cultural landscape. The major single volume histories of the period (e.g. Morris 1984, Williams 1985) all devote a few lines to the Bracchis from Barddi, and their cafés in the valleys. For children growing up in the 1980s and 90s, though, the most well-known Italian café was fictitious. It featured in the hugely popular animated puppet TV series for pre-schoolers, *Fireman Sam*. This began life as a S4C programme (Sianel Pedwar Cymru, the Welsh language TV channel) but an English language version went on air from 1987, broadcast throughout the UK by the BBC. In it Sam is the firefighting 'hero next door' who spends his time getting out of scrapes, and occasionally putting out fires, in the town of Pontypandy (a portmanteau from two existing valley towns, Pontypridd and Tonypriddy). Central to the story is Bella's Café, situated in the main street, and its owner, the sentimental but warm-hearted Bella Lasagna; the name is a tribute to the second most popular Italian dish in the UK. Like all the characters, she is a stereotype. She speaks with an exaggerated Italian accent which has been lost by her real-life second or third generation counterparts; she is excitable; and she uses expressions like 'Mamma mia' and 'Bellissimo'. She is made to utter a range of supposedly Italian transfer errors, such as surplus articles ('Every

day I peel the potatoes and I make *the* chips'), lack of *if* in conditional clauses ('You see Rosa, you send her home for dinner, please'), a limited range of tenses, and vowel epenthesis.

This essentially static vision of an Italian immigrant community, hard working, soft hearted, non-threatening and inclined to be scatter-brained, transmits a stereotype which was by then out of touch with reality. But it needs to be seen against a backdrop of a small nation struggling to find an identity after the crushing defeat of devolutionists in the 1979 referendum, and the economic crisis brought about by the closure of the coalmines during the Thatcher administration. In 1979 people living in Wales voted by a huge majority (4:1) against the establishment of a Welsh assembly which would have decentralized power in areas such as education. This was followed by the Conservative government's plan to privatize the coal industry, a crippling year-long nationwide strike in 1984, in which 99.6% of South Wales miners took industrial action, and the rapid closure of the mines soon after the strike came to an end. Small wonder, then, that historians of Wales, and especially Welsh historians, found it difficult to envision a future for the country. The title of Gwyn Williams' 1985 history, 'When was Wales?' is emblematic. In a final chapter, the pessimism of which even R. S. Thomas would be pushed to match, he concludes

One thing I am sure of. Some kind of human society, though God knows what kind, will no doubt go on occupying these two western peninsulas of Britain, but that people, who are my people, and no mean people, who have for a millennium and a half lived in them as a Welsh people, are now nothing but a naked people under an acid rain. (p 305)

In truth, the debate on national identity extended to the whole of the United Kingdom, and was gathering momentum. Post war immigration had turned the UK into a multi-cultural, multi-ethnic country, which had (somewhat reluctantly) joined the European Union. What did it mean to be British in post-Thatcher end of century Britain? What role were the small but ancient nations on the edge of Britain to play in this? Large volumes (e.g. Davies 1999) attempted to address these questions. Meanwhile the Blair administration had re-opened the doors to devolution by promoting the 1997 referenda in both countries. This time, in Wales, as in Scotland, the voters came out in favour of decentralization, and by the turn of the millennium Scotland had its own parliament, and Wales a national assembly.

Devolution has given Wales the opportunity to take stock of itself as a modern, multi-ethnic society, to harness resources for cultural objectives, and to assess the relationship between the people of Wales and the Welsh and English languages. The language question, in Wales, is as crucial and present as ever; but devolution has shifted the way people think about it. It has moved Welsh speakers to English-speaking Cardiff, the home of the assembly, and it has made Welsh the official language of the country – the only official language in the United Kingdom, since English has never had this status in England; but it has also led to an acknowledgement of the contribution to Welsh culture which has come from non Welsh-speaking sources.

This recognition is reflected in the Assembly project to establish a 'Library of Wales', a collection of Anglo-Welsh texts which sustains the wider literary heritage of the nation. The series editor, Chair of the Arts Council of Wales

Professor Dai Smith, identifies the project as 'a key component in creating and disseminating an ongoing sense of modern Welsh culture and history for the future Wales which is now emerging from contemporary society'. And he goes on to describe Wales as

a young country not afraid to remember what it might yet become.¹

This is a far cry from the Celtic twilight evoked by Gwyn Williams a quarter of a century earlier, and the bleak prospects facing a naked people under an acid rain. It is a dynamic new Wales, mindful of its past but which looks beyond the Welsh-speaking heartlands, and which is ready to embrace its own recent multicultural heritage. Like its bigger neighbor to the east, Wales today is a multi-ethnic country. In a 2005 survey 30,000 people living in Cardiff identified themselves as belonging ethnic minorities, some of which date back to the early days of Cardiff's development as a port. Unlike the Italian community, however, they are associated with specific parts of the town, especially the docks area. The Italians, because of the nature of the jobs they chose to do, are thinly spread throughout South Wales, and better integrated into the cultural fabric of everyday Welsh life. When Robert Sidoli scored his debut try for the Welsh national rugby team in 2005 – a championship that the Welsh team went on to win – it was against Italy. Sidoli is a second generation Italian, his father having emigrated in the 1960s from Bardi to Wales, where he opened a fish and chip shop. In an interviewed reported by journalist Tobias Jones (best known for his description of Berlusconi's Italy, *The Dark Heart of Italy*), Sidoli père speaks of the pride he takes in having a son represent Wales at rugby,

in a Welsh lilt that Jones likens to Venetian, and of the affinity he feels for Wales:

Quando sono venuto qui non parlavo una parola, poi a poco a poco ho imparato. Il Galles mi ricorda molto i paeselli italiani di quarant'anni fa: c'è un senso della comunità incredibile, la gente è molto amichevole. Di tutti gli italiani che si sono stabiliti in Galles, quasi l'80 per cento è originario di Bardi.²

The example from rugby is not fortuitous. Rugby internationals probably provide more insights into the nature of national identity in the British Isles than any other sporting or cultural event. They provide an arena for the periphery (Wales, Scotland and Ireland, which plays as a single nation spanning the Republic and the North) to compete on equal terms with the centre of power and historical oppressor: England. Italy is a newcomer to the six nations championship, having joined in 2000, and together with France prevents the championship from being an all-British affair. Before the start of the 2005 Scotland Italy match in Edinburgh, a short ceremony was held to present the official Scottish Italian tartan, dedicated to the Italian community in Scotland, and thereby recognizing the contribution of the community to the Scottish nation.

Wales of course has no tartans to offer its Italian community, but recognition can take many routes, all of which necessarily pass through a process of awareness. The decade since devolution has witnessed a growing number of research projects into Welsh Italians, a website celebrating the relationship between Wales and Italy, 'Welsh Italians'³ set up by Bruna Chezzi, a researcher at Cardiff University, and a spate of historical and fictionalized accounts by Welsh writers of Italian origin reflecting on

the cultural journey undertaken by their forbears, such as the recent (2011) novel by Anita Acari, *The Hokey Pokey Man*.⁴

In 2008 the Christian Association of Italian Workers in the UK (ACLI, *Associazione Cristiana dei Lavoratori Italiani*) was awarded a £50,000 heritage grant from (UK) National Lottery Funds to study postwar Italian emigration to Wales. This led to the creation of a mobile exhibition of photographs and recordings, the declared objective of which is

to enhance a sense of pride in Italian history, culture and contribution to Wales, and to help present and future generations to understand and reflect upon their Italian roots. This will stimulate discussion across generations within the Italian community, yet also beyond that community. We hope that the experiences we record will help promote understanding of Italian immigration to Wales to wider communities and also that these accounts may act as a beacon for new immigrants moving to Great Britain.⁵

The project was greeted favourably by the main Welsh daily newspaper, *The Western Mail*, in an article entitled *Italian flavour added to our culture*.⁶ At the University of Cardiff, it is now possible to enrol for a course entitled *The Italians in Wales, 1881-2012: From History to Cultural Memory*, offered by the Cardiff Centre for lifelong learning, the adult education department of the University.

But the quest to uncover the sense of the Italian contribution to recent Welsh history also entails coming across, and facing up to, moments of prejudice, stupidity and tragedy which seem to have been pushed aside from the collective consciousness in post-war Britain. When Mussolini declared war on Britain in June 1940, Prime Minister Churchill or-

dered all Italian males over the age of 18 to be interned. On July 2nd 1940 more than 400 Italians (48 of whom were from Bardi) lost their lives when the passenger ship *Arandora Star* deporting them to Canada was sunk off the coast of Ireland by a German U-boat. For more than half a century the event went largely unrecorded, and the victims forgotten. The publication in 2006 of *Arandora Star: dall'oblio alla memoria* by Maria Serena Balestracci triggered interest in Wales and in Italy, and led to the setting up of a memorial fund to commemorate victims; and in 2010 a memorial was unveiled at St David's catholic cathedral in Cardiff. The funding extended to a road show about the tragedy, produced by the Neath-based theatre company *Theatr na n'Og*, seen by 5,000 South Wales schoolchildren in 2011⁷.

Initiatives such as these point to a partnership in recollection, or perhaps more accurately, a co-construction of natural identity; the Italian experience in Wales can be seen as part of the fabric of an emerging national identity of a young nation, a minority community in a minority culture within the UK, to which the process of devolution has given the confidence to embrace its recent multicultural heritage. This article has attempted to indicate some of the threads of that fabric. They carry cultural, linguistic and literary affinities, some of which have still to be explored, or even discovered, but which for more than a century have linked a hilltop in the Apennines to the valleys of Wales.

BIBLIOGRAPHY

ARCARI, ANITA. 2010. *The Holey Pokey Man*. Talybont: Y Lolfa.

BALESTRACCI, MARIA SERENA. 2008. *Arandora Star: dall'oblio alla memoria*. Parma: MUP.

DAVIES, NORMAN. 1999. *The Isles*. Oxford: Macmillan.

HUGHES, C. 1991. *Lime, Lemon & Sasaparilla*. Bridgend: Seren Books.

KING, R. 1977. *Italian Migration to Great Britain*. *Geography*, 62 (3).

MORRIS, JAN. 1984. *The Matter of Wales*. Oxford: Oxford University Press.

SPONZA, L. AND TOSI, A. (eds). 1993. *A Century of Italian Emigration to Britain, 1880-1980s*. *The Italianist*, 13 (supplement).

THOMAS, GWYN. 1946 (2011). *The Dark Philosophers*. Cardigan: Parthian-Library of Wales.

WILLIAMS, GWYN. 1985. *When was Wales?* Harmondsworth. Penguin Books.

NOTE

- 1 retrieved 10.11.2012 from <http://thelibraryofwales.com/contact>
- 2 retrieved 10.11.2012 from http://digilander.libero.it/lo_snorki/cronaca/racconti/tobiasjones/10.html
- 3 <http://www.welshitalians.com/home>
- 4 'Hokey pokey', which the *OED* gives as a deformation of *hocus pocus* may well be of Italian origin. Michale Quinion, who hosts an authoritative website on etymologies, suggests that the term is a corruption *Ecco Poco*, a cry used by Italian ice cream vendors in Britain to advertise their wares. For a full account see <http://www.worldwidewords.org/weirdwords/ww-hoki.htm>
- 5 retrieved 12.11.2012 from <http://www.enaip.org.uk/index.php?page=italian-memories-in-wales>
- 6 retrieved 12.11.2012 from Wales on Line: C:\Documents and Settings\Acer\Desktop\2010\research\PRIN 2009 Wales Italy\Italian flavour added to our culture – Wales News – News – WalesOnline.mht
- 7 figure retrieved 12.11.2012 from http://www.arandorastarwales.us/Arandora_Star_Memorial_Fund_in_Wales/HOME.html

Tomasz Skocki

L'italiano come Altro: tra rovesciamento della prospettiva e riscrittura postcoloniale

Tra l'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo la grande espansione europea in Africa e Asia generò un clima culturale che comportò la nascita di una letteratura che si faceva portavoce della propaganda coloniale, difendendo e consolidando gli stereotipi riguardanti le popolazioni conquistate e supportando spesso direttamente l'ideologia imperialistica. Nel secondo Novecento, invece, la nascita e il consolidamento della letteratura e della critica postcoloniali ha iniziato a mettere in dubbio e a rovesciare i presupposti di tale ideologia, spesso comportando la messa in discussione del canone letterario occidentale.

In un intervento del 1975 intitolato "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*" (Achebe 1988: 1-20) lo scrittore e accademico nigeriano Chinua Achebe analizzò in maniera fortemente critica una delle opere più note e importanti della letteratura europea di fine Ottocento, il romanzo breve *Cuore di tenebra* (1899) di Joseph Conrad. Achebe, già autore del romanzo *Il crollo* (*Things Fall Apart*, 1958), una delle opere fondanti della letteratura postcoloniale nonché caposaldo di tutta la letteratura africana, attaccò apertamente l'eurocentrismo e il razzismo del romanzo conradiano, mostrando come lo scrittore polacco rappresentasse l'Africa e gli africani secondo schemi stereotipati e offensivi, alimentando di fatto la propaganda imperialista europea. Mentre la critica occidentale aveva sottolineato, fino a quel punto, la rappresentazione pro-

blematica del colonialismo da parte di Conrad e la complessa psicologia dei suoi personaggi, Achebe dichiarava *Heart of Darkness* l'ennesimo tassello di una cultura razzista che operava una disumanizzazione degli africani sottomessi al potere coloniale. Gli africani di Conrad sarebbero presentati di volta in volta come oggetti inanimati, impersonali parti del paesaggio o ancora incomprensibili selvaggi dagli strani costumi. La popolazione del Congo apparirebbe così unicamente come componente scenografica per il dramma tutto europeo dei protagonisti, uomini bianchi messi di fronte ad un'Africa misteriosa e sconosciuta. Il saggio di Achebe andava a colpire un'opera importante della letteratura britannica e occidentale in generale, inserendosi nel filone della critica postcoloniale che mirava a svelare i presupposti razzisti e imperialistici, nonché l'ottica puramente eurocentrica, di non poche opere letterarie dell'Ottocento e Novecento europeo, in particolare inglese.

Lo stesso Achebe, nel citato romanzo *Things Fall Apart*, narrava la colonizzazione britannica della Nigeria attraverso lo sguardo di un protagonista autoctono, Okonkwo. Il contatto tra il suo popolo, gli Igbo, e i missionari bianchi (ai quali seguono, inevitabilmente, amministratori e militari), appare nel romanzo dal punto di vista dei colonizzati. Con il suo contributo alla fondazione della letteratura postcoloniale africana Achebe presenta così un'ottica rovesciata, in cui è l'uomo bianco invasore ad essere lo sconosciuto, lo straniero, l'Altro che irrompe nelle vite degli Igbo. L'analisi qui presentata riguarda due opere in lingua italiana che, seppur pubblicate in epoche diverse, appartengono entrambe al filone postcoloniale: il romanzo di Gabriella Ghermandi *Regina di fiori e di perle* (2007) il racconto di Alessandro Spina *Il*

visitatore notturno (1979). Come Achebe, i due autori rappresentano l'arrivo dei colonizzatori dal punto di vista dei nativi, etiopi nel romanzo della Ghermandi e libici della Cirenaica nel racconto di Spina, rovesciando così gli stereotipi e le semplificazioni proprie dello "sguardo coloniale". La prima delle due opere, in particolare, si riallaccia almeno in parte a una pratica diffusa nella letteratura postcoloniale, quella della riscrittura di opere letterarie europee legate al passato coloniale. A essere problematizzato e rivisitato in questa chiave dalla scrittrice italo-etiope è il romanzo di Ennio Flaiano *Tempo di uccidere*.

Se la seconda metà del secolo scorso ha segnato, nel mondo anglosassone, lo sviluppo delle letterature in inglese che ha decretato il successo internazionale di autori provenienti dalle ex colonie britanniche (basti citare alcuni nomi fondamentali come lo stesso Achebe, Salman Rushdie o Arundhati Roy), nel caso dell'Italia una letteratura postcoloniale si è sviluppata solo a partire dalla fine degli anni Ottanta e si è imposta nel panorama letterario solamente nel terzo millennio. Anzi, per quasi tutta la seconda metà del Novecento l'unico romanzo di una certa fama ad aver affrontato temi legati al colonialismo italiano è stato *Tempo di uccidere*. Quest'opera, uscita nel 1947, rappresentava un primo tentativo italiano di critica del colonialismo e della violenza che esso comportava, a pochi anni dalla fine del breve impero mussoliniano in Africa Orientale. Il protagonista, un tenente senza nome membro del corpo di spedizione italiano durante la guerra in Etiopia del 1935-36, si ritrova smarrito e confuso in un'Africa ignota, misteriosa e oscura, per lui incomprensibile e grottesca. Questa mancata comprensione della realtà che lo circonda è alla base della sua vicenda, sospesa tra dramma e

caricatura surreale. Tanto per la trama quanto per il suo approccio critico verso la conquista coloniale *Tempo di uccidere* è stato paragonato a *Heart of Darkness* (interessante a questo proposito un saggio del 2004 di Matteo Baraldi intitolato "Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo"¹). E, come l'opera di Conrad, quella di Flaiano, pur rappresentando una prima critica del colonialismo, mantiene intatto lo sguardo eurocentrico della narrazione e una rappresentazione convenzionale dell'Africa.

Nel primo capitolo di *Tempo di uccidere* il tenente incontra, nella foresta, una donna nuda intenta a lavarsi in una pozza. Questo incontro, fedele agli stereotipi dell'avventura esotica (ed erotica) dell'uomo bianco in terre lontane, ha conseguenze tragiche. Dopo aver amato la donna (anche se il rapporto non era del tutto consensuale, diverse analisi del romanzo parlano apertamente di stupro) (Baraldi 2004: 97-104), egli la ferisce per errore con la sua pistola e decide, ritenendo mortale la ferita, di risparmiarle l'agonia uccidendola. Questo delitto avvierà nella sua mente un meccanismo di sensi di colpa e ossessioni che lo porterà a una lunga serie di fughe, furti, omicidi falliti e altre disavventure. Convinto di aver contratto la lebbra dalla donna, egli deserterà e vagherà da un luogo all'altro fino alla lunga convalescenza della capanna del padre della sua vittima, Johannes. L'incontro tra il soldato e la donna (il cui nome, si scoprirà più avanti, è Mariam) ha tutti i crismi dell'avventura intrisa di esotismo e sessualità stereotipata. Fin dall'inizio il tenente vede la donna come una parte della foresta circostante, più che una persona ella diventa per lui un elemento naturale, una creatura primitiva e quindi indifesa, facile da sedurre. In generale egli vede gli etiopi come esseri primitivi, ignoranti e sottomessi, in fondo poco più che

animali. La donna in quest'ottica fa parte della natura ed egli la descrive come appartenente ad un tempo remoto, selvaggio e incontaminato, ad una civiltà pigra e addormentata che non conosce il tempo e il progresso. Questo stereotipo eurocentrico, secondo cui i popoli non europei sarebbero esclusi dal Tempo e dalla Storia e quindi alla mercé dei colonizzatori tecnologicamente più avanzati e meglio organizzati, si riflette nell'atteggiamento del tenente verso Mariam. Egli non manca comunque di ironizzare sull'incontro con la donna nuda in mezzo alla foresta, davvero troppo simile all'immagine stereotipata dell'Africa popolata da bellezze esotiche tutte da conquistare: "Ebbi quasi voglia di ridere e pensai che uno di noi poteva essere un miraggio, ma non io. E lei, non era troppo simile a quelle beltà che i soldati cercano per fotografare o per altri scopi?" (Flaiano 2008: 39) Il tenente, pur sorridendo di tali immagini scontate e prevedibili, non rinnega affatto il suo ruolo di conquistatore, aspettandosi dalla donna la completa sottomissione. Mariam non conosce la lingua dell'uomo, è disarmata e indifesa, insomma rappresenta una facile preda per il tenente, che pure sembra provare per lei qualche forma di affetto (ma le sue fantasie su un'amante africana si dissolvono davanti all'oggettiva realtà della vita in caserma e al pensiero della moglie che lo aspetta in Italia). L'episodio si conclude con l'involontario ferimento e la successiva uccisione della donna da parte del protagonista: alla violenza sessuale segue quella delle armi.

Il romanzo di Flaiano, abbiamo detto, pur criticando l'impresa coloniale italiana in Africa Orientale rimane intriso di stereotipi europei riguardanti il Continente Nero e i suoi abitanti. La narrazione è in prima persona, imponendo quindi al lettore il punto di vista sì disincan-

tato, ma in ogni caso pieno di luoghi comuni, del tenente. Giuliana Benvenuti scrive che "[d] al punto di vista della rappresentazione della donna nativa, [...] Flaiano non si discosta significativamente dal romanzo coloniale, maschilista e razzista [...]". (Benvenuti 2012: 320) Il romanzo di Flaiano, allora, pur criticando e demitizzando l'ideologia colonialista, si limita in ogni caso a presentare solo il punto di vista dei colonizzatori, escludendo i colonizzati – benché questi siano rappresentati in modo certamente più complesso e umano rispetto a quanto si vede in *Heart of Darkness*. A completare il quadro, aggiungendo all'ottica del soldato europeo quella della donna africana, è intervenuta nel 2007 la scrittrice italo-etiope Gabriella Ghermandi con *Regina di fiori e di perle*.

Questo romanzo si compone in realtà di una serie di episodi che la protagonista, Mahlet, raccoglie da numerose persone che hanno vissuto l'invasione italiana dell'Etiopia, arrivando a ricostruire un quadro storico composito, in un mosaico narrativo che presenta al lettore il passato comune di etiopi e italiani, troppo spesso dimenticato e rimosso da questi ultimi. Un episodio in particolare, la "Storia della signora della tartaruga", costituisce una ripresa critica e una riscrittura dei temi di *Tempo di uccidere*. In esso viene narrata la vicenda di una ragazza etiope che si ritrova coinvolta, suo malgrado, prima nella conquista italiana e successivamente nella lotta della resistenza locale contro i conquistatori, arrivando nel finale ad un rovesciamento della scena dell'incontro e dell'omicidio vista in Flaiano. Se il tenente di Flaiano prima seduceva e poi uccideva Mariam, qui è la protagonista femminile che, sorpresa in acqua da un "*talian sollato*", ovvero un soldato italiano, finisce per sparargli. Insomma le parti si rovesciano: non solo cambia il punto di vista

sulla vicenda, ma s'invertono anche i ruoli di vittima e carnefice. Stavolta è l'uomo a essere disarmato, mentre la protagonista, che fa parte degli *arbegnà*, i partigiani etiopi, afferra un'arma e lo uccide. In gioco, oltre alla sicurezza del campo della resistenza, c'è quella del figlioletto della comandante degli *arbegnà*, Kebedech Seyoum:

Imbracciai il fucile, gli occhi del *talian sollato* mi comunicarono disorientamento. Lui era disarmato. Tentennai. I suoi occhi si ripresero, ritrovarono la direzione, mosse qualche passo e si avvicinò al bambino. A quel punto un impulso che non mi apparteneva divampò in me [...]. Presi la mira come mi avevano insegnato, chiusi gli occhi e sparai. Il contraccolpo mi fece perdere l'equilibrio. Caddi all'indietro. Riaprii gli occhi, mi sollevai pronta a sparare un'altra volta. Il *talian sollato* era a terra. Lo avevo colpito. Un altro apparve sulla collina. Sparai anche a quello. Ricaddi indietro, mi rialzai e misi mano alla cartucciera. Ricaricai il fucile, ma non ne comparvero altri. I due a cui avevo sparato erano morti. Chissà da dove erano arrivati, se facevano parte della compagnia che i nostri compagni avevano attaccato. Non lo venimmo mai a sapere. (Ghermandi 2007: 192)

Il soldato italiano, forse senza colpa, disarmato e confuso, muore (e così il suo compagno giunto immediatamente dopo) perché rappresenta comunque un pericolo per gli *arbegnà*. Ma a livello intertestuale è chiaro il riferimento a *Tempo di uccidere*, il desiderio di restituire ai colonizzati, e in particolare alle colonizzate, un punto di vista sulla vicenda, un'ottica diversa da quella del colonizzatore, nonché una capacità di agire e di lottare che si pone in antitesi alla passiva arrendevolezza che il tenente di Flaiano attribuisce alle donne africane. In *Tempo di*

uccidere il protagonista attribuiva a Mariam, forse malata di lebbra, una vendetta postuma sotto forma di contagio, che lo avrebbe portato a una lunga e macabra agonia. Qui invece la reazione della donna, benché tentennante, si fa infine decisa: insomma Ghermandi risponde al razzismo e alla violenza del tenente con una riscrittura che scardina le premesse della scena originale. Giuliana Benvenuti sottolinea la "doppia inversione del paradigma: la colonizzata non soccombe ma reagisce e uccide, la donna non soccombe ma reagisce e uccide." (Benvenuti 2007: 319) In effetti il tenente di Flaiano non si aspettava minimamente una reazione di autodifesa da parte di Mariam; e in questo episodio di *Regina di fiori e di perle* l'autrice, riscrivendo la scena, vendica Mariam tanto come etiope quanto come donna.

Le premesse dello sguardo coloniale e maschile del romanzo di Flaiano vengono quindi scardinate e rovesciate in questa riscrittura. Ma con quali tratti vengono rappresentati gli italiani nella "Storia della signora della tartaruga"? Il rapporto della protagonista con i colonizzatori è caratterizzato, fin dal principio, dalla paura. Essa entra per la prima volta in contatto con gli italiani quando l'aviazione invade i cieli dell'Etiopia, uno spettacolo insolito visto lo scarso numero di aerei in dotazione all'esercito di Hailé Selassié. Qui la rappresentazione delle macchine volanti degli invasori, attraverso gli occhi di una ragazzina, assume una connotazione mostruosa e demoniaca:

[...] Comunque, gli italiani arrivarono preannunciandosi con il rombo dei loro mostri di ferro.

Ricordo quel giorno. Io e Saba eravamo nella foresta a fare legna. Il rumore iniziò con un lieve ronzio, simile a quello di certi calabroni, ma poi cominciò a crescere, diventare a assordante, e infine,

dagli squarci tra le fronde degli alberi, ne vidi uno in cielo. Mi venne l'istinto di fuggire. [...]

Gli uccelli di ferro passarono e ripassarono senza vederci. Attendemmo il buio per tornare a casa. Meglio affrontare la foresta e le sue bestie di notte. Erano meno sconosciute e spaventose di quegli uomini che nel mio immaginario incarnavano i mostri più orribili. Quelli descritti dal prete quando parlava dell'Apocalisse di Giovanni. (Ghermandi 2007: 194)

Da quel momento in avanti il suo rapporto con gli italiani è caratterizzato dalla paura. Le appaiono come esseri terrificanti, invasori dalle ragioni incomprensibili, il cui arrivo segna un cataclisma e un crollo del mondo in cui ha vissuto fino a quel momento. Questo episodio si può ricondurre a una riflessione del tenente di *Tempo di uccidere*, che vede gli africani come superstiziosi e spaventati davanti alla tecnologia bellica europea: “[L]’uomo, quaggiù, considera le nostre macchine come enti soprannaturali che funzionano per intervento divino e, siccome accetta la metafisica, non se ne meraviglia troppo, almeno finché non lasciano cadere bombe e non sparano.” (Flaiano 2008: 41) Egli ritiene quindi gli etiopi degli sciocchi superstiziosi. Il personaggio presentato da Gabriella Ghermandi descrive gli aerei come congegni diabolici e terrificanti, ma questa descrizione è filtrata dal suo punto di vista di bambina. Successivamente lei e la sorella Saba si ritrovano a lavorare come cuoche e domestiche al forte dell'esercito italiano, finendo per abituarsi alla presenza dei colonizzatori, ma permane una sensazione di paura nei confronti di un'alterità misteriosa e minacciosa, incomprensibile. Cristina Lombardi-Diop scrive, a proposito di questo episodio in *Regina di fiori e di perle*: “La figura del *talian sollato* [...] emerge nel roman-

zo di Ghermandi come figura apocalittica che, nella prospettiva della giovane donna etiope, ha del demoniaco. Il suo arrivo ad Addis Abeba è vissuto come un'inquietante apparizione di spettri.” (Lombardi-Diop 2007: 257) Gli italiani sono qui una potenza lontana, sconosciuta e aggressiva, che entra improvvisamente in scena, portando terrore, distruzione e scompiglio. Solo sparando, benché contro voglia, ai due soldati nella foresta, la ragazza supererà il terrore degli uomini bianchi.

Questa visione, da parte della popolazione autoctona, dei colonizzatori come potenza misteriosa, oscura e sconosciuta, che compare improvvisamente infrangendo l'equilibrio della società, era presente già in *Things Fall Apart* di Chinua Achebe. Qui il protagonista, Okonkwo, dopo sette anni d'esilio ritorna nella sua comunità trovandola radicalmente cambiata a causa della presenza dei missionari britannici che hanno ormai diffuso la religione cristiana tra gli abitanti del villaggio. La coesistenza tra le due realtà e le due religioni è difficile, tanto da provocare violenze. Alla fine Okonkwo, incapace di ritrovarsi in un mondo ormai diverso, sceglie il suicidio. Le divisioni interne alla società di Umuofia, il villaggio di Okonkwo, impediscono una vera resistenza nei confronti degli uomini bianchi che progressivamente impongono il loro dominio. Nell'episodio narrato da Gabriella Ghermandi, invece, benché la colonizzazione avvenga tramite una ben più diretta e brutale conquista militare, la ragazza etiope riesce a reagire davanti agli invasori e a prendere le armi contro di loro, sopravvivendo per raccontare la propria vicenda alla figlia, che a sua volta la riferirà alla protagonista del romanzo, Mahlet.

Temi analoghi si trovano nel racconto di Alessandro Spina *Il visitatore notturno*, scritto nel

1973 e pubblicato nel 1979. L'autore, nato in Libia, ha creato nel corso dei decenni un ampio ciclo narrativo, *I confini dell'ombra*, in cui presenta la storia della colonizzazione e successiva decolonizzazione della Cirenaica dal 1911, anno in cui l'Italia dichiarò guerra all'Impero Ottomano fino ad allora egemone in Libia, fino alla fine degli anni Sessanta. In questo racconto Spina, che in opere precedenti si era concentrato sugli italiani in colonia, qui presenta invece il punto di vista di un libico: *shekh* Hasan, un intellettuale. Hasan, che appartiene alla società tribale tradizionale dell'entroterra (contrapposta alle città costiere, ormai dominio degli italiani), è un uomo che ha dedicato la sua vita alla lettura e alla speculazione intellettuale sulla storia, sulla società, sui viaggi e i contatti tra civiltà diverse. In questo egli si discosta dalla moglie, dal figlio e dalla servitù, che considerano i libri oggetti misteriosi e non comprendono l'interesse del padrone di casa per la cultura. Hasan vive in un mondo che sembra resistere agli sconvolgimenti storici e al colonialismo, ma al contempo nutre un profondo interesse verso gli italiani. Appassionato dei resoconti degli antichi viaggiatori arabi, legge con grande interesse ogni possibile storia che tratta di terre lontane e di epoche remote. Il suo interesse astratto, intellettuale verso tutto ciò che è diverso, misterioso e sconosciuto si contrappone alla sua visione prettamente conservatrice della società: egli rifiuta la vita urbana, preferendo la comunità tradizionale delle montagne in cui è nato e i cui valori considera eterni e immutabili. Vi è quindi da un lato una grande apertura al mondo a livello puramente astratto, intellettuale e letterario, e dall'altro un rispetto e un attaccamento molto forte alle antiche strutture sociali. Proprio il fatto di vivere lontano dalle città della costa gli permette

per lunghi anni di ignorare l'occupazione da parte degli italiani: i colonizzatori rimangono per lui una presenza astratta, che alimenta la sua curiosità di conoscere l'Altro. Il racconto si svolge quindi all'interno della società cirenaica tradizionale, con l'Altro, l'invasore, che viene ridotto a una presenza lontana e in fondo poco importante.

Ma l'epilogo del racconto rovescia tali presupposti. Qui gli italiani, che mai erano apparsi o avevano agito nel corso della vicenda, giungono infine nella casa di *shekh* Hasan. Alla fine degli anni Venti l'Italia di Mussolini è ormai decisa a sottomettere i libici dopo quasi due decenni di difficile colonizzazione e neanche coloro che, come Hasan, sembravano al sicuro, cadono vittime dei conquistatori. La distruzione della sua casa e la morte dell'ultimo dei suoi figli distruggono quelli che per tutto il racconto erano stati i capisaldi dell'esistenza del protagonista. Insomma l'Altro, che per lui era sempre esistito solo nei libri, improvvisamente compare nella sua vita: "Una delle innumerevoli figure di demoni che le sue letture evocavano, il soldato italiano, trionfava nella sua casa. Bruciata questa, era costretto a viaggiare. Non più in città infernali dove la ragione si perdeva, ma nel suo sventurato e diletto paese." (Spina 2006: 267)

Lo straniero, l'invasore prende vita e quella che sembrava una società eterna e immutabile viene spezzata dalla conquista coloniale. Tenendo conto delle differenze di ambientazione e intreccio, oltre alla diversa natura dei protagonisti, ne *Il visitatore notturno* emergono temi simili a quelli visti nel romanzo di Chinua Achebe: gli europei arrivano e spezzano un equilibrio secolare, causando la rovina del protagonista e della società in cui vive. La caratterizzazione demoniaca dei brutali invasori

nel finale del racconto di Spina ricorda quanto si è già visto nel caso di *Regina di fiori e di perle*. Nel caso de *Il visitatore notturno* emerge un altro tema che ricorda quello affrontato da Flaiano attraverso i pensieri del suo protagonista: l'idea, tipica dell'ideologia coloniale, che l'Africa sia slegata dagli eventi storici e dal progresso, ferma in un eterno presente e per questo debole rispetto all'Europa degli imperialismi. Nel racconto di Spina il protagonista Hasan, studiando gli scritti dello storico arabo medievale Ibn Khaldun, vede la storia delle città costiere come un perenne avvicinarsi d'imperi, di potenze conquistatrici che con il tempo finiscono per cadere, in un ciclo di corsi e ricorsi storici che però lascia intatta la società tribale dell'entroterra. Insomma, per Hasan l'essere "al di fuori della Storia" rappresenta un vantaggio, la possibilità di perdurare mentre nel mondo esterno le grandi potenze sorgono solo per cadere in un ciclo infinito. Purtroppo però, nel finale, la pace della comunità di Hasan viene spezzata dall'arrivo degli italiani. Come in *Things Fall Apart*, la conquista coloniale si rivela un male inevitabile che porta alla rovina il protagonista.

Quello che, a ben vedere, accomuna tutte queste opere è l'immagine dei colonizzatori come figure senza volto e senza nome. In *Things Fall Apart* gli inglesi sono per la maggior parte figure anonime, definite solo dal loro ruolo nell'amministrazione, oppure hanno cognomi stereotipati come Brown o Smith. Nel "Racconto della signora della tartaruga" Gabriella Ghermandi presenta gli italiani come una forza ostile ma in fondo non ben definita: anche qui il *talian sollato* appare come figura anonima, quasi astratta, che incute terrore forse proprio per la sua non conoscibilità. Solo sparando ai due soldati nel finale della storia la giova-

ne ragazza supera la sua paura, riconducendo quindi i suoi nemici su un piano umano, non più astratto, demoniaco. Tale caratterizzazione compare al massimo grado ne *Il visitatore notturno*, dove gli italiani non sono che una presenza immateriale, astratta, e anche il loro arrivo nel finale non coincide con uno svelamento della loro natura e dei loro propositi: per Hasan essi non sono che distruttori. Da un lato abbiamo quindi connotazioni apocalittiche, dall'altro un sostanziale anonimato dello straniero invasore. Importante è il fatto che un simile accorgimento narrativo, la mancanza di nomi per i personaggi italiani, compaia anche in *Tempo di uccidere*. Tanto il tenente quanto i suoi commilitoni sono definiti solo dai gradi militari, non hanno nomi propri; e la stessa moglie del tenente viene citata nell'arco di tutta la narrazione come una "Lei" senza nome. Questo potrebbe certamente figurare, nella finzione narrativa, come una forma di reticenza da parte del narratore. D'altronde, cosa interessante, i principali personaggi etiopi ed eritrei hanno tutti un nome. Matteo Baraldi scrive, a proposito della mancanza di nomi italiani nel romanzo:

[...] ad essi è negato un nome perché sono ormai parte di un ingranaggio coloniale [...] quasi sempre inefficiente. Ecco allora che questi soldati sono identificabili non più in base alla loro identità, ma solo in base alla loro funzione; i nomi non hanno alcuna utilità, bastano i gradi. (Baraldi 2004: 100)

In Flaiano, quindi, i soldati e le autorità coloniali si limiterebbero a svolgere un ruolo all'interno di un meccanismo che ne offusca l'individualità, li rende componenti di una macchina di distruzione e sfruttamento. E sono simili, in fondo, gli italiani come li presenta Gabriella

Ghermandi, la quale tuttavia in altri episodi del romanzo presenta situazioni differenti in cui personaggi italiani giocano un ruolo positivo, come individui, proprio in quanto si oppongono al meccanismo della conquista e del potere coloniale che altrimenti li renderebbe anonimi “ingranaggi”.

Per riassumere, sia nel romanzo di Gabriella Ghermandi, sia nel racconto di Alessandro Spina gli italiani compaiono come invasori sconosciuti e incomprensibili, che rappresentano un’alterità aggressiva, una forza terribile e senza nome che arriva a spezzare l’ordine. All’ottica ancora coloniale e piena di luoghi comuni di *Tempo di uccidere* si contrappone in queste opere un punto di vista diverso, quello dei colonizzati. In particolare la Ghermandi stravolge gli stereotipi ancora presenti nel romanzo di Flaiano, riscrivendo i presupposti della sua scena chiave. Tale spostamento dello sguardo dall’europeo all’africano, nel caso di *Regina di fiori e di perle*, costituisce una risposta diretta all’ideologia coloniale di cui il romanzo di Flaiano, pur criticandola e mostrandone l’inutile violenza, era ancora erede.

BIBLIOGRAFIA

ACHEBE, CHINUA. 1988. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s ‘Heart of Darkness’”. *Hopes and Impediments: Selected Essays, 1965-1977*. London: Heinemann. 1-20.

BARALDI, MATTEO. 2004. “Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo”. *Quaderni del ‘900* n. IV. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. 97-104.

BENVENUTI, GIULIANA. 2012. “Da Flaiano a Ghermandi: riscritture poscoloniali”. *Narrativa nuova serie*, n. 33/34. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest.

FLAIANO, ENNIO. 2008. *Tempo di uccidere*. Milano: Rizzoli Libri.

GHERMANDI, GABRIELLA. 2007. *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli editore.

LOMBARDI-DIOP, CRISTINA. 2007. In Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli editore, 2007.

SPINA, ALESSANDRO. 2006. *Il visitatore notturno. I confini dell’ombra*. Brescia: Morcelliana.

Paola Quazzo

Real and Unreal Cities in Italy and South Africa: Common Features in Calvino’s and Vladislavic’s Views of Metropolitan Life and Landscape

.....

What is in a city? How is it possible to seize its ultimate gist? Moreover, is a concrete city a real city? Or is it the invisible part of a city that makes it real? Italo Calvino (1923-1985) and Ivan Vladislavić (1957) – writer of Anglo-Irish and Croatian origins, born in Pretoria in 1957, winner of several literary awards, who has lived and worked as editor in Johannesburg since the mid-seventies – were confronted respectively with such questions while writing about the metropolies in Italy and in South Africa, and several analogies in topic, themes and tone can be found in the way they dealt with the urban environment in *Le città invisibili*, *Marcovaldo* and *Portrait with Keys- Joburg & what-what*. For the two writers the city is a place of memories and desires, of nostalgia and quests: the place where people both spontaneously and forcedly get to know themselves and their fellow human beings. Although the writers are

different in literary background and style and the cities they write about differ in cultural and historical heritage, economic settings and, obviously, in geography, not only are there some intertwined connecting threads between their works, but the reference to Calvino has also been made by Vladislavić himself in the “Author’s Note” at the end of *Portrait with Keys*, where he explains how the city revealed itself to him for the first time after a guided tour with his university professor Tim Couzens:

In a single afternoon, a Johannesburg concealed within the place familiar to me came to surface, like one of Calvino’s invisible cities, which are magical because they are real – Olinda, always renewing itself, or Raissa, the unhappy city ignorant of the happy city at its heart, or Berenice, the unjust and the just city, wrapped in one another like onion skin. (Vladislavić 2006: 209)

On that momentous tour probably Vladislavić felt like Kubla Kan listening to Marco Polo’s account of his wanderings among unknown cities that are “magical” because they exist only in words, yet “real” because they relate to his own emotional and rational self. It is interesting to note that by picking out Olinda and Raissa as examples among fifty-five Calvinian cities, Vladislavić chose to focus on two major aspects of a city: its ‘body’ and its ‘justice’. These are the aspects of Johannesburg that intrigue the author of *Portrait with Keys* because of the huge political, economic and social changes that this metropolis has undergone after the ending of apartheid in the Nineties. These changes in body and social life, Vladislavić tells us, are mirrored in the urban landscape, so that many stories can be read on the surface of its buildings, on people’s countenance in the streets,

and in the fauna and flora found here and there.

Although Calvino’s and Vladislavić’s cycles consist of a series of short narratives, several differences still separate them. The structure of *Portrait with Keys* is more fragmented than *Le città invisibili*. *Portrait with Keys* was published in 2006 as a collection of short stories, some of which were previously published in magazines. Its structure simply consists of two sections (*Point A* and *Point B*) which hold 138 short texts or fragments whose topics are rather varied. *Le città invisibili*, published in 1972, is difficult to define, as Cristina Benussi noted, but is generally acclaimed as Calvino’s masterpiece (“forse il capolavoro assoluto di Calvino”, Scarpa 83). The book is renowned for its “accentuata compiutezza formale” (Calvino 2004, vol. II: 1359), as Massimo Milanini noted, which is even more striking after Calvino’s later cosmicomic experiments. Inside a narrative framework made up of a series of dialogues between Marco Polo and Kubla Kan, the cities, all unreal, all with female names, are presented. They are divided into nine chapters and each chapter contains five cities, with the exception of the first and last chapter which contain ten cities each. Alongside this structure, the cities are further classified under eleven headings such as “Le città e la memoria”, “Le città e il desiderio”, “Le città sottili” etc. and they follow one another according to mathematical rules. However, in spite of this carefully planned structure, the writing of the texts developed over many years, following Calvino’s interests and whims.

Despite the outer form of their narratives, Calvino and Vladislavić share a common interest in what is concealed in a city: either the elements that are not immediately perceived

by the eye or the elements that the eye can see but only the reason can detect: “Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un’altra” (Calvino 2004: 391-392). “As my eye becomes attuned to everything that is extraneous, inconspicuous and minor, that is abandoned or derelict, the obvious, useful facts of the city recede and a hidden history of obsolescence comes to the surface” (Vladislavić 176). In *Le città invisibili*, absurdity, deceptiveness and antiquity are easy to find. Starting with Diomira and ending with Berenice, the reader walks through a great variety of urban landscapes, the first cities being quite exotic in their appearance: towers and cupolas shine in the sun together with numerous temples, uncommon merchandise is traded in the markets, camels, odalisques and lepers can be seen in their streets; the last cities are quite modern: there are airports nearby, people are hosted in hotels, litter is a common urban feature. The material elements that Calvino pinpoints in his descriptions are counterbalanced by the dreamy atmosphere of the setting, thus creating a sort of catalogue of places and virtual lives, which people endure, fear, reject, long for. All these possible lives seem to spin around the only life we have and know, the centre of all possibilities and the core of one’s identity. In fact, no matter how disguised they are, Marco Polo’s birth place, Venice, and Calvino’s home town, San Remo, constantly emerge between the lines, and they are the inevitable reference to every experience and every journey in the realm of endless possibilities.

Likewise in Vladislavić’s *Portrait with Keys*, the first person narrator is told or finds out for himself about the hidden, inexplicable facts

of a city: manholes used as cupboards, discarded toys found at crossroads, Möbius strips, strange shop signs and adverts, stolen shoes, homeless children sleeping in art galleries etc.: the list could be endless. These discoveries have a centrifugal force which allow the narrator to look at the city not as a whole, but as a set of photographs: single scenes, solitary individuals, *objects trouvés*, whose focus lays in the personal, subjective looker: “And what is a city if not a showcase of subjective attachments?” (48). In the end, the city becomes a ‘self storage’. In the book there is a cycle of fragments, precisely titled “Self Storage”, that aims at defining a place which, like Calvino’s invisible cities, speaks about one’s subjectivity and identity because one’s self is contained in it exactly as the objects are kept in a rented garage-like storehouse. The final effect on the subject is one of freedom and reassurance, perhaps with an ironical touch:

But self storage is a perfect solution. Now I have everything I need, but I do not have to live with it. I am a man of property, but I no longer need to defend it. Everything is contained, everything is contingent. I have created a community of objects, touching one another reassuringly. (107)

Nature, or its remnants, also plays an important role in Vladislavić’s text. This is a feature that the narrator shares with Marcovaldo, another Calvinian urban character whose invention preceded *Le città invisibili* by nine years. Although Marcovaldo is forced to live in the city, he is not an urban dweller by birth. He is representative of a whole crowd of rural people who left their villages to find work and a better life in Northern Italian cities in the 1960s. Throughout the twenty short stories which make up the book,

the reader gets to know the protagonist's life as an unskilled labourer in an anonymous firm, afflicted by chronic poverty, debts, a bitter wife and a lot of children. Despite his dull daily life, Marcovaldo keeps a certain naivety of heart, a childish outlook at things. His adventures, triggered by whimsical desires, personal necessities or seasonal events, all end up, comically, with the demolitions of the hopes and dreams that Marcovaldo had at the beginning. The urban landscape is described through particulars rather than large views: the narrative eye points the spotlight on tram stops, park benches, advertising billboards and flashing signs, roofs, sewage disposal, rows of food on supermarket shelves, and so forth, all becoming synecdoches of a huge, gross, frantic metropolis that swallows up its inhabitants' lives without giving anything back. Nevertheless, Marcovaldo's attention is constantly drawn towards the few natural elements that survive in the big, grey, sad, cold city: mushrooms in the urban flowerbeds, pigeons, bees, stray cats, rabbits etc.

In *Portrait with Keys*, the image of the South African metropolis, Johannesburg, is not of a bucolic type either. However, in spite of the fact that its violent past and rough present are more renowned than its flora and fauna, the attention of Vladislavić's narrator, like Marcovaldo, although less obsessively, is drawn by trees, waterways, animals or his neighbour's gladioli, for instance. His interest leads to new acquaintances and meditations on human life and changes in the urban panorama. In many fragments of *Portrait with Keys*, it is possible to detect a sense of surprise, enthusiasm and Calvinian "leggerezza", the latter especially contrasted with the burden of monotonous alienated work life, that also characterize similar episodes in *Marcovaldo*:

During my first conversation with Eddie, when I was new in the neighbourhood, I admired his gladioli, which were in bloom. He said I should come back in the last week of May and he would lift some bulbs for me. He knew my garden well. (Vladislavić 2006: 39)

Il mattino dopo, Marcovaldo, avvicinandosi alla fermata del tram, era pieno d'apprensione. Si chinò sull'aiola e con sollievo vide i funghi un po' cresciuti ma non molto, ancora nascosti quasi del tutto dalla terra. Era così chinato, quando s'accorse d'aver qualcuno alle spalle. S'alzò e cercò di darsi un'aria indifferente. C'era lo spazzino che lo stava guardando, appoggiato alla sua scopa. (Calvino 2004: 1068-1069)

It was company's policy that I should sit with my back to the window, to avoid the distractions of blue sky and sunshine, and I would have missed the onset of the snowfall entirely had a colleague in the next office not telephoned and told me to take a look outside. (...) As the snow thickened, you could sense the expectation rising, a wish transmitting itself, binding us into a new community with a single exhilarating thought. Don't let it stop. (Vladislavić 2006: 128-129)

Per strada, aprendosi lui stesso la sua pista, si sentì libero come non si era mai sentito. Nelle vie cittadine ogni differenza tra marciapiedi e carreggiata era scomparsa, veicoli non ne potevano passare, e Marcovaldo, anche se affondava fino a mezza gamba ad ogni passo e si sentiva infiltrare la neve nelle calze, era diventato padrone di camminare in mezzo alla strada, di calpestare le aiuole, d'attraversare fuori dalle linee prescritte, di avanzare a zig-zag. (Calvino 2004: 1082)

Curiosity and a sort of romanticism characterize Vladislavić's first person narrator, just like in Calvino, together with a strategic use of irony. Such an ironic tone emphasizes 'Max the Gorilla' cycle as a little narrative jewel in the book. This cycle tells the story of a gorilla who attacked and bit a burglar who had jumped into the primate's enclosure in an attempt of fleeing from the police. Shot by the burglar, the gorilla is admitted to one of the best hospitals of the city and ends up being considered a hero. Here's an example of the humorous tone of the narration:

Indeed , there was an outpouring of tender concern from all quarters. [...] Another burly vet cradled Max's head, the fingers of one hand shielding his eyes, the others cupped under his chin. Perhaps it was this man who held Max's hand during the surgery to locate and remove the bullets. Some of Johannesburg's finest surgeons assisted in the procedure at no cost. On the admission form, Max's profession was given as 'Gorilla', his employer as the Johannesburg zoo. (34)

The sympathy for the animal mingles with the ridicule rising from the doctors, who give the gorilla cures and care that are rarely given to human beings or, one cannot help thinking, to black people in apartheid South Africa. Curiously, Calvino too wrote about a gorilla in his book *Palomar*. Here the protagonist goes to the zoo in Barcellona and observes Copito de Nieve, a rare albino specimen of gorilla. From the surreal scene of the animal holding a car tyre tightly, the narrator unwinds a trail of thoughts about human conditions:

Per "Copito de Nieve" invece il contatto col pneumatico sembra essere qualcosa d'affettivo, di pos-

sessivo e in qualche modo di simbolico. Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica. [...] Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono. (Calvino 2004: 943-944)

Calvino being an intellectual as much as a writer, he consciously confesses his personal passion for language, considered as a system of signs or symbols, because it is the only human-made construction which can give reason to the world and help to soothe our "sgomento di vivere". Such passion is shared by Vladislavić, and it explains the numerous fragments in *Portrait with Keys* that list objects, directions, shop signs or houses, like in this one:

Excess (Roll 3)

The shoes, the socks, the button-down collars, the corduroy jackets, the tables, the chairs, the pavements, the grass on the verges, the flower beds, the impatiens, the Barberton daisies, the street names on the kerbstones, the white lines, the street lights, the bulbs in the sockets. (80)

The catalogues of objects work as a "copertone" for Vladislavić: human beings appropriate things, people and places by nominating them. Cataloguing is also a powerful stylistic strategy to portray modern city life, as repetitive and monotonous as the daily actions we perform routinely. As in this beautiful rhythmical passage, which is quite evocative of the type of life one leads in Johannesburg:

The first principle of key management is to separate working groups of interlocking keys. Coming and going through the front: street-door dead lock, Yale, security gate (outside), front-door dead lock, Yale. Coming and going through the back: back-gate padlock, back-door deadlock, Yale, security gate (inside). Coming and going by car: garage door, car door, steering lock, immobilizer, ignition. Miscellaneous: window lock, cellar door, postbox. (122)

Keys or bunches of keys are the very symbol of fear in Johannesburg, as in South Africa, where residents and visitors are constantly reminded of the risk of personal assault and car hijacking. Fear, or apprehension in its milder form, shapes everyday life and becomes visible in the form of alarmed houses, walls and barbed wire, security guards etc. Crime and urban violence are a plague in today's modern South Africa, so they inevitably occupy a significant part of Vladislavić's book, not in terms of effective cruel episodes, but rather as a constant menace which hovers about in people's lives. A whole series of fragments is dedicated, for instance, to other 'gorillas', i.e. steering locks, whose most famous specimen is precisely called 'Gorilla'.

Crime and violence are absent in Calvino's invisible cities or in Marcovaldo's life. However, what Calvino and Vladislavić have in common is the outlook on the relationship with their fellow human beings: they find it difficult to relate with the mass of people whom they come to meet in the streets, either because of the heritage of race division and fear that apartheid left, in the case of Vladislavić, or because of a certain detachment that the explorer Marco Polo and the labourer Marcovaldo, alias Calvino, experience in alien surroundings. The

result is a sort of solitude which affects the protagonists of their books. Marco Polo looks at people as if they were only small constituents of a city's larger picture and he is cut off from a deeper relationship with Kubla Kan because they do not speak the same language and must rely on gestures to communicate. In *Marcovaldo* the protagonist is surrounded by uncaring family members, spying neighbours, strict policemen, bossy employers, with whom he has only superficial, functional relationships based on suspicions. Vladislavić's narrator, who lives in a city of eight million inhabitants, is contoured by very few, chosen friends and relatives: his brother Branko, his wife Minky, a group of friends. Then, there is a whole series of beggars or hawkers. Together with some significant neighbours, these tramps and poor, constantly popping out at traffic lights, crossroads and parking lots, are attentively read by the narrating eye, as if in search of some deep meaning or, at least, of some valuable story. However, a real, sincere human relationship seems difficult to achieve with this part of humanity, because of social, economical and racial differences and the lack of trust which is the natural consequence of endless reports of burglaries, robberies and personal attacks. Further steps can be made in outlining some other significant traits and recurring patterns in the way the two writers deal with modern urban life. As it clearly appears, the three works under analysis rest on 'foot': the protagonists walk to work, walk on errands, walk sightseeing, walk and talk, walk and meet. It is mainly solitary walking, of the kind practised and brought to fame by Walter Benjamin: a *flânerie*. A *flânerie* that bans purposefulness: "Where do we go? Here and there. What do we talk about? This and that." (Vladislavić 31). And in Calvino:

[...]i messi e gli esattori del Gran Kan facevano ritorno puntualmente alla reggia di Kemenfü e a giardini di magnolie alla cui ombra Kublai passeggiava ascoltando le loro lunghe relazioni (*Le città invisibili* 373);

Andando ogni mattino al suo lavoro, Marcovaldo passava sotto il verde d'una piazza alberata, un quadrato di giardino pubblico ritagliato in mezzo a quattro vie. (*Marcovaldo* 1071)

Rebecca Solnit, in her book about the history of walking, quotes the philosopher Edmund Husserl when he describes the act of walking as the experience that allows human beings to understand their body in relation to the world. She adds that travelling is a means of experimenting the continuity of the self in the continuous mutability of the world. The sociologist and philosopher Michel de Certeau, quoted by Vladislavić in the epigraph of *Portrait with Keys*, stressed this idea: "To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper" (De Certeau 103). Marco Polo's and Vladislavić's wanderings take place in cities whose mutability is conspicuous, hence the necessity of moving through and around them, in search of the missing self. The search for identity is one of the main topics of Calvino's poetics and it is particularly strong in *Le città invisibili*. As Domenico Scarpa has highlighted:

Le città invisibili sono un libro in forma di domanda, un viaggio alla ricerca di una o più identità: il narratore si allontana da se stesso – così come Marco Polo si è allontanato da Venezia, dal suo primo paesaggio matrice di ogni ulteriore paesaggio (...) – per rintracciare il senso del proprio itinerario, per capire se dalla discontinuità degli eventi che gli sono

occorsi (le città-frammento) si possa enucleare una figura. (Scarpa 1999: 85)

In Vladislavić's *Portrait with Keys* we can retrace a similar quest by a narrator whose "English blood makes me [him] go clockwise, the rest urges me [him] the other way round" (46), who lives in a multicultural, multilingual, multi-racial city, and country, where its violent and unjust past confronts the inhabitants every single day of their life and poses questions about who they are.

The authors' path to the self inevitably passes through memory, a memory "endowed with a hand-warmingly physical quality" (188). Vladislavić in fact likes to interweave memory with spaces. The city is, for him, "a mnemonic" (31) and "streets and houses offer a palimpsest of accumulated histories and narratives [...] including his own" (Lenta 2009: 7). The absences of buildings or people haunt the city and the narrator. The book has also been read as a collection of ghosts: "ghosts of water" (Johannesburg being a city with no rivers or sea yet rich in artificial lakes), "ghosts of people" (dead relatives and friends, victims of the apartheid, famous dead writers or artists), "ghosts of *flânerie*". (Concilio in Vladislavić: 10). In *Le città invisibili* too, Marco Polo moves among cities which are ghosts of other cities, in a dream-like atmosphere which could be fit for one of Fellini's films.

Connected with memory is a sense of nostalgia. In *Portrait with Keys* it is a main motif: it shines through many episodes, such as the leaving the Carlton Centre as a place for a coffee with his brother or even the substitution of an advertising billboard, once hated, on the road. Nostalgia goes hand in hand with demolition or decay: houses are pulled down, old bioscopes are

shut and reconverted into junk shops, maternity hospitals become old people's homes, the once trendy Hillbrow district has turned into a white-banned area. As the examples show, much of the melancholia is associated with architecture. Instead of keeping memory alive in stone, buildings in Johannesburg are abused and forgotten, when not demolished, to give space to emptiness, but they still inhabit their original places like ghosts. When bigness loses meaning smallness prevails: several narrative fragments show how the urban architecture is reduced to bits and pieces, in a similar way to Calvino's attention to common objects and trivia. Although Calvino was not a nostalgic of the past, as he himself noted in his essay *La strada di San Giovanni* – "credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto [...] io ero già quello che sono, un cittadino della città e della storia" (23) – he invented a character, Marcovaldo, deeply affected by melancholia and nostalgia: he is not at ease in the new urban environment and longs for his past life characterized by proximity to nature and other people, failing to understand that this idyllic scenario, if it ever existed, is gone forever. And again, in *Le città invisibili*, Calvino does not fail to include the cycle "Le città e la memoria", in which the past is sometimes felt as irretrievable: "gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici" (362); "La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù: lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi" (363). The visual attitude is one of the most striking stylistic features which the two authors share.

Both writers love art, photography and cinema. Vladislavić became interested in art at university, "always enjoyed drawing" (Miller 2007: 135) and has edited photographic books. In the *Portrait* he dedicates a whole cycle of fragments to the film of a Chinese friend of his and many other fragments are devoted to contemporary artists. Calvino was a fond cinema-goer, a teenager who loved French and American films in reaction to the aggressive and pompous Fascist propaganda and who, later, also wrote a couple of scripts himself. Cinema helped Calvino to learn about narrative mechanisms and to practise the art of looking. Much has been written, in fact, about Calvino's eye or gaze (*sguardo*), quite different from the *école du regard* in vogue at the time. As Belpoliti pinpoints in his book *L'occhio di Calvino*, it is possible to retrace in his works a gradual evolution of the way he sees, and represents, the world. His *sguardo* aims firstly at looking from a different, uncommon point of view (eg. a teenager looking at the war in *Il sentiero dei nidi di ragno*, the look of a man from a tree in *Il barone rampante*), then at looking at new things, creating new images (eg. *Le cosmicomiche*), afterwards at looking temporarily from various angles (eg. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) and finally at intensifying the gaze to see more, to see everything (eg. *Palomar*). While *Marcovaldo* falls within the category of looking differently, *Le città invisibili* offers examples of both seeing new visions, since the cities are the outcome of free imagination, and seeing more, since they are all hyperboles of hidden parts of real cities. Following this trail of gazes, it can be easily said that not only has Vladislavić a similar sharp, piercing eye but in the *Portrait* he also endeavours to see 'in depth', to see what usually passes unnoticed: "Every day I trawl along

my habitual routes ready to be startled by something else I have missed until now" (176). This "deliberate hunt" (176) is, as in Calvino, a quest for meaning beyond the narrowness of the habitual modes of seeing, a search for hidden connections and links. The use of displacement, de-familiarization and humour in both writers serve the purpose of unmasking the invisible, yet real, which lies beneath the surface of everyday life. What the two writers seem to be carrying out is an archaeological campaign among common objects, people and even words. The archaeological gaze was, for Calvino and his friend Gianni Celati who together theorized it at the end of the Sixties, the gaze of the modern man who, after the collapse of ideologies and omni-comprehensive philosophical systems, sees unity through fragments, ruins, discontinuity. This idea perfectly applies to Vladislavić too, even though he prefers to liken himself to a more typical Johannesburg's historical figure: "we are still prospectors, with a digger's claim on the earth beneath our feet" (60).

Is there any hope for the modern alienated, displaced, threatened city dweller? Yes, the two authors seem to agree on a stoic solution. At the end of *Le città invisibili* the reader finds Marco Polo expressing what can be considered the purpose of the book, which is also a statement of intent as well as a guide for urban survival. In the last dialogue between Kan and Polo, the king and the merchant face the ultimate question: what and where is the perfect city? While Kan seems to be disillusioned about it since "l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente" (497), for Polo the infernal city is not to be feared in life after-death:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (497-498)

Calvino's urban utopia, as it emerges at the end of *Le città invisibili* is characterized by material discontinuity (as Massimo Milanini explains in his book *L'utopia discontinua*) and mental continuity: the first given by chaos, the second given by the constant effort of the individual mind to find the positive amid the negative.

Parallely, Vladislavić motivates his refusal to move to a safer, all-white area in the north of Johannesburg, as his brother Branko suggests, by admitting the artistic necessity of living among other human beings: " 'I would die out here,' I say. 'I need the buzz.' [...] 'Not everyone wants earplugs. Dickens couldn't work without the noisy rhythm of London outside his window.' " (145). For Vladislavić, living in a city and coping with all the difficulties this can mean is a question of life or death which goes beyond the personal, existentialist sphere to include the artistic dimension. In his words, art cannot live without the "buzz" of urban life because it feeds on it.

In his *Politics*, a work on the nature of the *polis*, i.e. the city, Aristotle claimed that man is by nature a political animal, in the sense that he can accomplish a true and complete self-affirmation only in a social environment wider than his household or village. That is the reason why in history people all over the world have

tended to gather and try their luck in cities. That it is also the reason why the protagonists of Calvino's and Vladislavić's texts do not leave the metropolis, but they try to survive, clinging to the power of memory and imagination, feeling like children chased away from a Paradise Lost.

BIBLIOGRAPHY

ARISTOTELES. 2002. *Politica* (ed. by Carlo Augusto Viano). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

BELPOLITI, MARCO. 1996. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.

BENUSSI, CRISTINA. 1989. *Introduzione a Calvino*. Bari-Roma: Laterza.

CALVINO, ITALO. 1962 (2004). *La strada di San Giovanni*. In *Italo Calvino Romanzi e racconti*. Vol. III. Milano: Meridiani Mondadori.

CALVINO, ITALO. 1972 (2004). *Le città invisibili*. In *Italo Calvino Romanzi e racconti*. Vol. II. Milano: Meridiani Mondadori.

CALVINO, ITALO. 1963 (2004). *Marcovaldo o le stagioni in città*. In *Italo Calvino Romanzi e racconti*. Vol. I. Milano: Meridiani Mondadori.

CALVINO, ITALO. 1983 (2004). *Palomar*. In *Italo Calvino Romanzi e racconti*. Vol. II. Milano: Meridiani Mondadori.

DE CERTEAU, MICHEL. 1974 (1985). *The practice of everyday life* (trans. Steven F. Rendall). Berkeley: University of California Press.

LENTA, PATRICK. 2009. *Everyday Abnormality. Crime and In/security in Ivan Vladislavić's Portrait with Keys*. *The Journal of Commonwealth Literature* (March, no. 44). 117-133.

MILANINI, MASSIMO. 1990. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.

MILLER, ANDIE. 2007. *Delving in the Toolbox: Ivan Vladislavić interviewed by Andie Miller*. *The*

Journal of Commonwealth Literature (March, no. 42). 131-143.

VLADISLAVIĆ, IVAN. 2007. *Johannesburg. Street Addresses. Johannesburg. Uno stradario* (trans and ed. by Carmen Concilio). Torino: Tirrenia Stampatori.

VLADISLAVIĆ, IVAN. 2006. *Portrait with Keys: Joburg & What-What*. Cape Town: Umuzi.

VLADISLAVIĆ, IVAN. 1996. *Propaganda by Monuments and Other Stories*. Cape Town: David Philip Publishers.

VLADISLAVIĆ, IVAN. 2004. *The Exploded View*. Johannesburg: Random House South Africa.

VLADISLAVIĆ, IVAN. 2001. *The Restless Supermarket*. Cape Town: David Philip.

SCARPA, DOMENICO. 1999. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori.

SOLNIT, REBECCA. 2000 (2002). *Storia del camminare (Wanderlust. A History of Walking)* (trans. by Gabriella Agrati and Maria Letizia Magini). Milano: Bruno Mondadori.

Carmen Concilio

Nadine Gordimer's Mondovì: Two Short Stories

.....

Arriving at Milan, then turning off into a provincial, winding road, leaving Milan behind and travelling southwards, one reaches a picturesque town, close to the Maritime Alps, which is fascinating for its tranquil, calm and slow provincial life. Moreover, from its hill-sides, facing the peak of the Mount Monviso, it offers a marvellous view of the massive semi-circle of the Alps. Here people run a simple life, among cafes and corner shops, in little

squares decorated with geraniums, among vineyards which slowly get deserted, particularly by the youths who readily move to the big cities of Northern Italy, such as Turin and Milan. Here, in Mondovì, Nadine Gordimer's daughter, Oriane, lives with her husband and teaches English. Here, Nadine Gordimer set two among her numerous short stories.

The first one, *Sins of the Third Age*, is part of the collection *Something out There* (1984). The second one, *L.U.C.I.E* is part of *Loot and Other Stories* (2003) and was published locally in translation, in 2008, when Nadine Gordimer presented it and her presence and her career were celebrated by the whole town, by the press and by her own daughter, who was translating her presentation and her interview.

More and more often aging characters are present in Gordimer's short stories. As stated in its title, the first story set in Mondovì has a retired couple as protagonists, while the second story is endowed with a strong sense of death. However, the first story describes Mondovì as a paradise, a natural balcony, facing spectacular mountains that shine in a rosy tint at sunset, where life is inexpensive and untouched by fashion. By the time the second short story was published, the area right outside Mondovì had become a gigantic mall, an emblem of consumerism and fashion fanaticism. Between the first and the second story, the national currency (Lira) has left room for the European currency (Euro), and many more things have changed in Italy.

From a very superficial point of view, *Sins of the Third Age* seems based on the cliché of "a room with a view". Italy, Mondovì in the specific case, is a scenery, a beautiful view between the picturesque town and the sublime Alps. Actually, the Italian poet Giosuè Carducci had contrib-

uted to such a view, stressing the heroic past of Piedmont in his memorable poem (*Rime e Ritmi*, 1898):

Piemonte

Su le dentate scintillanti vette
salta il camoscio, tuona la valanga
da' ghiacci immani rotolando per le
selve croscianti:

ma da i silenzi de l'effuso azzurro
esce nel sole l'aquila, e distende
in tarde ruote digradanti il nero
volo solenne.

Salve, Piemonte! A te con melodia
mesta da lungi risonante, come
gli epici canti del tuo popol bravo,
scendono i fiumi.

[...]

Cuneo possente e paziente, e al vago
declivio il dolce Mondovì ridente,
e l'esultante di castella e vigne
suol d'Aleramo;

e da Superga nel festante coro
de le grandi Alpi la regal Torino
incoronata di vittoria, ed Asti
repubblicana.

Mondovì, this corner of the Italian province is seen by Gordimer as suitable for a retired couple, who can live a modest yet satisfactory lazy life, buying vegetables in the open air market, enjoying the genuine products, the food and wine and freshly baked bread, and even practicing cross-country-skiing, an endurable sport for elderly people. Thus, Peter and Mania carefully plan their future together.



Nadine Gordimer at the Göteborg Book Fair 2010. Photo: Bengt Oberger.

Peter, the first one to retire and to move into the Italian country house to get it repaired, had settled there, and become part of a new life and community. With the help of Detto, a local acquaintance and counsellor for the restoration works, Peter had entered a theatre company performing one of Goldoni's comedies, he had learnt Italian and then had flown back home to announce to the still working Mania that he had got someone else: he had met someone while in Italy.

Again, Italy remains the land of transgressions, passions, illicit love affairs of the traditional representations we find in Anglo-American literature. Or, maybe, Peter has become part of a Goldonian comedy, falling in love with a young woman with dark hair and a crucifix. Certainly, Peter's surprising confession to his wife breaks the almost mono-

tone, cold, impersonal and unemotional narrative style.

Reading the story from a symbolic perspective, Peter is named after the founder of the Roman Church, he is the builder of the house, figuratively, the one who poses the first brick. Mania is more of a maniac, a workaholic, she works as a simultaneous translator at international conferences, she fluently speaks four languages, she is often abroad, she organizes everything, carefully calculating the pros and cons. Yet, in the end, Peter is the one who completely translates himself into the new country and language, becoming personally and emotionally involved in that new experience. Even Detto, the Italian type, has a meaningful name, which hints at a gift of eloquence.

When Mania finally retires and nevertheless decides to go to Italy, Peter unquestioningly accepts her presence in the now restored country house. He regularly accompanies her to the market and to their beloved cafe in the square, but he never goes out alone, becoming more and more detached and aloof, always watching television with the excuse of improving his Italian. When asked, he retorts that he no longer sees the woman of the bakery: not a young dark lady, but a plain woman with grey hair from whom, day after day, they had bought their bread. This symbolic forced communion, without ever a sign of betrayal, is the last bitter note in the story, it is the true betrayal. Indeed, this piece of news leaves Mania helpless even more than the first confession. The surprise of Peter's derangement, of Peter's attempt to stop time or to wind it back and start a new life, in their otherwise plain and given for granted middle-class life as a couple, is mirrored by the surprise generated by the little Moor coming out to beat the hours

on the high clock, on top of the bell tower. This may remind of the Big Ben in *Mrs Dallo-way* by Virginia Woolf, here, too, the clock with its ancient mechanism, probably celebrating a time when the Moors occupied the region, resounds all through the narrative to show the inexorable passing of time, and the inexorable aging of the couple. A symbol of continuity between the various visits of the couple in Italy, and of a routine that marks their coffee breaks and their walks in their retired life, the clock also becomes the symbol of the breaking out of the unpredictable in one's life.

The church clock resounds also in the second story with its "waves layering through the mist that I was feeling, instead, reverberating through my rib-cage" (24) – Lucie observes. The same cafes and aromatic coffees return here, as well as the same square with its elaborate iron works on the balconies and the local pastries recur as a sign of Gordimer's familiarity with the place, due to multiple visits to the town. Here, the male and female characters are a widowed man and his young daughter, another proud self-realised professional, a lawyer. He has brought her to visit the place of his infancy, when he was raised by his grandmother, before his parents definitively moved to Africa.

Here Lucie is a passive spectator, not only of a scenery, for Mondovì is still a window facing the mountains, only this time it is immersed in an obtrusive mist. Lucy, or Lucia, according to the Italian spelling, "the one who brings light", has her sight obscured by fog:

Up in my room each night, I leant out of my window before bed; I didn't know how long I stayed like that, glitteringly bathed in the vast mist that drowned the entire valley between the window and

the dark rope of the Alps' foothills from which it was suspended [...] There was nothing to see, nothing. (24)

She is also the passive recipient of her father's memories and reveries. Proust, Joyce, Woolf, Baudelaire have been evoked by commentators because of the echoes of the past emerging in the present through tastes, smells, sensations, recollections. Besides, the Italian tradition of provincial "amarcord" is also evoked, although indirectly and unconsciously by Gordimer.

In the meanwhile, fifty years of history pass by: only an ancient mulberry tree reminds of the old and homely silk production and weaving; the church with its patron Saint's festivals and burning candles is still there with its fading frescoes; youths with their noisy motorcycles and bright-coloured helmets have substituted the factory workers of the previous generation; bars still remain places for men only.

It is the visit to the cemetery, however, which concludes this trip to the country of the past and the lost paradise of her father's childhood. In the cemetery, the photographs of the dead ones, in their lively poses, make them all equal. Similarly, the niches of the "loculi" are all the same. One of them shows the picture of L.U.C.I.E, the grandmother, originally from France, hence the strange spelling of her name: "He put his arm on my shoulder. 'There's a resemblance.' I shrugged it off with his hand (28)". Thus, Lucie acquires the story of her grandmother, and can re-inscribe her own name in the family history and in the memories of her father. Lucie's trip to her father's Italy is a way to reconcile herself with her roots and her identity.

What's in a name? A story, a family, the history of a place. Lucie, a name with a double graphic

shifting from what one might expect – neither the Italian Lucia, nor the English Lucy – becomes a mark that bears a history that is inscribed in the DNA of the young woman in the story.

A sense of nausea grasps father and daughter while contemplating death, a draft of wind sweeps dust into their eyes, the smell of stagnant water and fading flowers blocks their nostrils. Yet while they fling themselves towards the iron gates, they meet a woman, who, with desperate gestures, tells them of the death of a young boy who had an accident with his motorcycle the previous week. The bullying and noisy bikers seem to waste their lives, even in that area, where time seems suspended between modernity and tradition, between past and present, whereas things have inexorably changed.

Here, Nadine Gordimer reveals herself as an acute observer of a foreign reality which is vividly portrayed as an anthropologist would do, accounting for a peasants' culture slowly turning into an industrial reality. With a grasp on the new trends among the youths, the deaths on the roads of the eighties and nineties of a lost generation without values to counterbalance consumerism and individualism, Gordimer gives us back a lyric version of Mondovì, with its hills and narrow streets and coffee houses, its chestnuts woods and its historical sites.

In the occasion of the presentation, she explained the genesis of this work. She claimed that when she was young she was not used to travelling much. She had known England, her mother's land, yet, unfortunately, not Lithuania, her father's country. Thus, the story becomes an indirect homage to Gordimer's own father and their unaccomplished trip to Lithuania.

Her real first trip abroad was however to Ita-

ly, during her honeymoon with her husband Reinhold. They visited Venice and other cities, appreciating the landscape, the good food and wine. Later, her knowledge of Italy passed through the readings of authors such as Svevo, Pavese, Moravia and Natalia Ginsburg. Finally, a friend introduced her into the Italian community of Johannesburg, where she became acquainted with an Italian artist who had been a war prisoner of the British in South Africa.

When she finally visited Mondovì and the house of her son-in-law's grandmother, Lucie, she experienced a sort of inner vision while contemplating the moon from a window at night. Besides, while visiting the local cemetery with its "loculi", a strange sight to her foreign eyes, that epiphany coagulated into an idea for a short story. What really struck her was the cultural clash engendered by the "loculi", such orderly rows of buried bodies all with their names engraved in marble and their pictures exhibited. That was to her the sign of a deep bond with the past, almost an archival one and an archaeological one for the people of the town.

Nowadays, looked at in retrospective, this theme of the bond with the dead seems a sort of reference to Gordimer's possible retirement from her activity as a writer. In fact, the announcement that she will not write any more has recently arrived through an interview offered to Hans-Ulrich Obrist for the national newspaper *Corriere della Sera* (4 July 2012).

BIBLIOGRAPHY

GORDIMER, NADINE. 1984. *Something out There*. London: Jonathan Cape.

GORDIMER, NADINE. 1986. *Qualcosa là fuori*. Milano: Feltrinelli, 1986.

GORDIMER, NADINE. 2003. *Loot and Other Stories*. London: Bloomsbury.

GORDIMER, NADINE. 2008. *L.U.C.I.E.* Mondovì: Gli spigolatori. 16-35.

Roberta Cimarosti

Derek Walcott e la città banale

.....

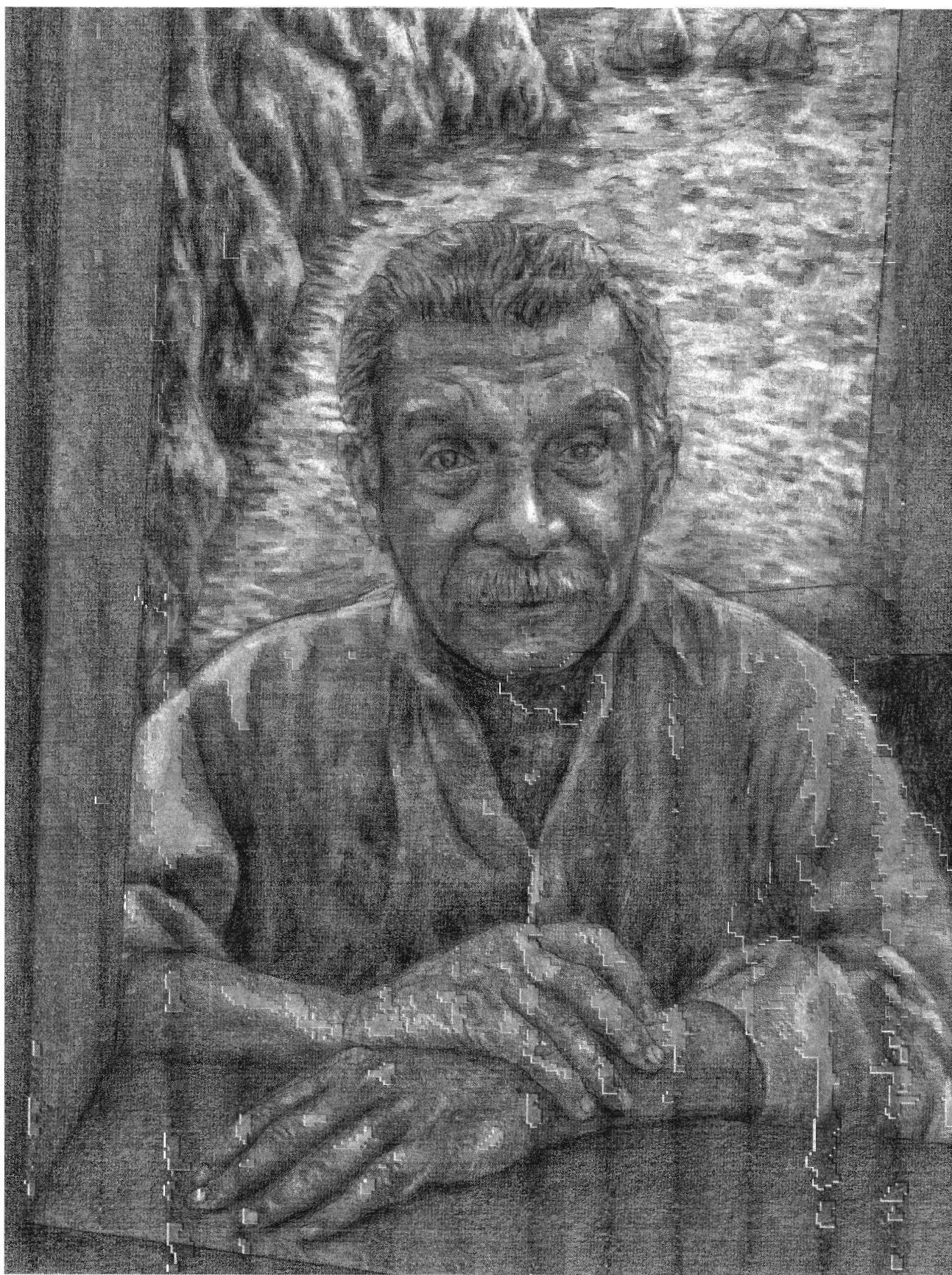
In senso antico, la parola “banale” definiva qualcosa il cui uso era concesso all’intera comunità, secondo il proclama di un signore feudale. Nel caso della poesia di Derek Walcott, le città italiane sono banali nel senso che il brusco impatto provocato dai prestigiosi monumenti e dagli edifici storici è stato demolito per far spazio a una prospettiva tutta antillese che vede i centri urbani trasformarsi in tranquille località balneari. Il che forse dimostra quanto avesse ragione il detto platonico: fuori i poeti dalle città! A meno che, non si sia aperti al cambiamento che passa attraverso l’esercizio del pensiero critico. Le parole in versi, almeno le migliori, non cedono a compromessi di facciata, non ammirano le statue equestri, per non parlare dei mezzi busti e, soprattutto, per causa di forza maggiore, partono sempre per la tangente proprio quando si trovano a Piazza Duomo, in Piazza San Marco o sopra un qualsiasi tappeto rosso. Lo sguardo a cui i palazzi e le cupole chiedono l’ennesima conferma, si distrae, attratto da volti umani o connessioni che traghettano in città vagamente più interessanti e lungo marciapiedi e viali secondari.

“In Italy” è il titolo di due pseudo-sonetti usciti nel *New Yorker* e poi confluiti nell’ultima raccolta di poesie, *White Egrets*, del 2010. Ritraggono profilo adriatico e tirrenico dello stivale

visto dall’alto o a distanza, tanto piccoli sono i dettagli, come di una cartolina appesa al muro. “Roads shouldered by enclosing walls with narrow/cobbled tracks for streets, those hill towns with their/stamp-sized squares and a sea pinned by the arrow/of a quivering horizon, with names that never wither” (Walcott 2010: 29). Un paesaggio medievale ingiallito percorso dal ronzio paziente del ricordo, *those... those... those...*, che si ravviva solo quando il paesaggio antico diventa un autoritratto: l’immagine topografica d’un uomo anziano che riflette sul fatto di trovarsi in Italia. “I have come this late/to Italy, but better now, perhaps, than in youth/that is never satisfied, whose joys are treacherous,/[...] because we are never where we are, but somewhere else,/even in Italy (Walcott 2010: 29). Non essere assorbiti dal Bel Paese e usarlo piuttosto come uno specchio attraverso cui approfondire l’osservazione di sé, è il frutto di un’impresa eroica nascosta nell’indifferenza, e il concetto è espresso come in un emblema: “those fields/of sunflowers, the torn light on the hills, the haze/of the unheard Adriatic” (Walcott 2010: 29).

Non sorprende quindi che dal lato tirrenico, niente Genova, niente Firenze, niente Roma, niente Napoli, neanche Ischia o Capri: solo luoghi di passaggio, strette vie di fuga, dove sparire inosservati dopo essersi segretamente riflessi, con l’agio e la tranquillità dati dalla presenza rassicurante del mare. “The blue windows, the lemon-coloured counterpane,/ the knowing that the sea is behind the avenue/ with balconies and bicycles, that the gelid traffic/mixes its fumes with coffee-transient interiors,/ [...] /sea-salted hotels with spike palms” (Walcott 2010: 30).

A tratti l’incedere lento e prosaico dei versi mostra il lato peggiore dell’età, che si esalta e



Paolo Annibali, *Ritratto di Derek Walcott* (tecnica mista su carta, 2011)

consola con piccole cattiverie, soffocati scatti d'ira generati da storicissimi rancori, per cui, per esempio, il vecchio signore s'impunta sarcastico sulla strana presenza di palmeti nel porto cittadino di Genova; "spiky palms,/in spite of which summer is serious,/since there is inevitably a farewell to arms" (Walcott 2010: 30): (irti palmeti fuori luogo, dove *comunque* il clima è adatto); (palmeti appuntiti *in disprezzo ai quali* l'estate rabbuia), nel ricordo forse di remote lezioni coloniali in cui i palmeti erano paragonati ad alberi considerati più nobili.

Niente paura. Una delle tante qualità dei centri storici e dei loro spesso controversi e non riconosciuti legislatori, è che entrambi non ne fanno mai una questione personale: i primi, perché non sono umani; i secondi, perché sono sempre anche da un'altra parte e soprattutto si sentono sempre a casa propria. La calma plurisillabica e vagamente prolissa di questi versi italiani, l'andatura casual e libertina (vedi i molti piedi femminili!) e la cadenza tonalmente creola, mostrano il terreno tropicale su cui la grafia muove ripetitiva, quasi controvolgia: nel calore che sfuoca i contorni e orienta l'incedere verso una pausa d'ombra, che sospende costantemente gli esametri a metà o alla fine come per chiamare un taxi o sedersi di fronte al mare, dove solo può sorgere una visione o una qualche sorpresa che sollevi il cuore: "You wait for revelations, for leaping dolphins,/for nightingales to loosen their knotted throats" (Walcott 2010: 31).

Il dittico è un omaggio implicito a Joseph Brodsky che nel 1982 pubblica nel *New Yorker* una poesia con lo stesso titolo e qualche anno dopo *Egloga IV: in inverno*, ambientata in Italia e dedicata a Walcott. La città italiana d'inverno, particolarmente Venezia, è un luogo mitico per il poeta russo-americano, uno spazio-tempo

cosmico ed esistenziale in cui attraversare le tristezze e gli affetti di casa propria, dall'esilio. Per questo motivo, perché la visione è sempre saldamente ancorata alla terra d'origine, la quale rende però possibile qualsiasi apertura e radicale distanza al di là di ogni apparente paradosso, l'inverno brodskiano a Firenze, Roma, Venezia, è l'estate provinciale di Walcott trascorsa a due passi dal Duomo. Grazie ai punti fermi delle poesie di Brodsky – "Dicembre a Firenze", "San Pietro", "Elegie romane", "In Italia", "Ischia a ottobre", "Stanze veneziane" – che costantemente fanno strada e smorzano il sussulto davanti a monumenti e palazzi, i luoghi trascendono gli echi storici e divengono ambienti accessibili, famigliari. E la guida appare qua e là nei libri italiani, a stroncare, ce ne fosse ancora bisogno, il narcisismo delle città italiane ma soprattutto a facilitarvi la permanenza. "there! Was that him,/Joseph in an olive raincoat, like a leaf/on a clear stream with a crowd of leaves/from the hedge to the centre and sinking into them?" (Walcott 2004: 26).

Brodsky (il cui nome di per sé annuncia l'estensione dell'orizzonte creolo) è il mezzo e il motivo per cui l'Italia entra a far parte dell'universo walcottiano, seppure passeranno anni prima che i componimenti facciano effettivamente spazio per ospitarne i paesaggi e i centri urbani. La lente regolatrice della visione è per Walcott da sempre la stessa: la memoria associativa, che di continuo relaziona, filtra, regola, riproduce il vissuto in versi possibilmente rimentanti e il cui paradossale presupposto di base è l'assenza, parziale o totale, dell'oggetto, della persona o del luogo che vi vengono trasferiti. Nell'epoca pre-Brodsky, precedente l'incontro dei due poeti, cioè il ventennio 1950- inizi anni settanta, la città italiana sorge semplicemente dal paesaggio di Saint Lucia, come nella giova-

nile “Allegre”, dove colombi e tetti di latta indorati dal sole sono i piccoli centri urbani dove sboccia l’arte italiana:

Some mornings are as full of elation
As these pigeons crossing the hill slopes
[...]
And the sunward sides of the shacks
Gilded, as though this was Italy.
[...]
No temples, yet the fruit of intelligence,
No roots, yet the flowers of identity,
No cities, but white seas in sunlight,
Laughter and doves, like young Italy.
(Walcott 1962: 59)

Nell’ultima parte dell’epoca pre-brodskiana, agli inizi degli anni settanta, a Saint Lucia abitano Piero della Francesca, Giotto, Michelangelo, Giorgione, Leonardo, Raffaello, a indicare l’operosità artistica ma anche la logica con cui l’arte si impara e trasmette secondo i principi rinascimentali dell’imitazione. “The Roman Catholic church of Gros Ilet,/Here was his heaven!/His mundo Nuevo, our new Raphael./Above the alter lace/he mounted a triptych of the Assumption/drawn from Leonardo’s “Our Lady of the Rocks” (“Another Life”, in Walcott 1992: 204).

Dalla seconda metà degli anni settanta a oggi, siamo in epoca post-Brodsky, segnata dalla frequentazione nord-americana fra i due, che si traduce per Walcott in una rinnovata passione per la poesia latina e in un primo concreto passo verso l’Italia, che si tradurrà in un rapporto basato, non troppo paradossalmente, sulla compianta scomparsa di Brodsky. Un componimento contenuto nella sequenza intitolata “A Propertious Quartet” (Walcott 1989) dipinge lo stoico, ed erotico, momento in cui Walcott si

decide a conoscere di persona l’Italia, consapevole delle sofferenze a cui andrà incontro:

“You’ve simply got to see Italy before you die.”
Cynthia was saying this to me, half naked in her bed,
and I promised to study more domes for St. Peter’s sake.
But, Cynthia, to scan marble busts after yours?
Why?
[...]
“I’ll take us there,” she said, “I have plenty of money.”
The breadfruit leaves were darkening outside the white window. (98)

Nelle “Egloghe italiane”, dedicate a Brodsky e contenute nella raccolta *The Bounty*, del 1997, intitolata *Prima luce* nella traduzione italiana (Milano: Adelphi, 2004), le città sono desolate e le poche cose animate crepitano da fonti latine utilizzate nelle opere dell’amico scomparso, e la lingua è un infinito omaggio fatto di versi elegiaci nei quali una città vale l’altra. “Sulla chiara strada per Roma, dopo Mantova,/c’erano canne di riso [...]e la voce che fruscia tra le canne è la tua./Dimmi che non sei svanito, che sei ancora in Italia” (Walcott 2004b: 129). “Frullo d’ali d’un piccione sulla finestra/il battito di un’anima fresca che abbandona il cuore stremato./nello sciacquio dell’onda vaporetto accostano e ripartono” (Walcott 2004b: 131).

Properzio, giunto dalla provincia più remota di un altro impero, si ritrova in una nuova epoca, cavaliere errante in un mondo le cui certezze sono crollate. La sua sola guida e fonte di sicurezza i libri italiani dell’amico, mappe che conosce a memoria e che lo guidano di città in città, a partire da *Watermarks*, il capolavoro in prosa di Brodsky su Venezia. “La prosa è lo



G.B. Galizzi, *Inferno: canto VI. Cerbero* (Novara: De Agostini, 1944)

scudiere dell'incedere, la poesia il cavaliere/ che si getta nelle fiamme del drago con la lancia della penna,/e come un picador quasi viene disarcionato, ma giostra dritto sulla sella" (Walcott 2004b: 135).

L'inaspettato autunno di un medioevo italiano accompagna Walcott anche nel prossimo libro, *Tiepolo's Hound*, del 2000, in traduzione *Il levriero di Tiepolo* (Milano: Adelphi, 2005). Nella quarta sezione ambientata a Venezia, la città è luogo ostile e incantato, foresta secolare di citazioni letterarie e clichè, dove il cavaliere inventa una cerca fasulla, e ingannando il lettore si chiude in una stanza d'albergo, o addirittura non si muove da casa, affrontando Venezia attraverso la polvere di un catalogo e con versi codardi che offrono la maestria della spada lottando contro i fantasmi:

Un giorno, all'alba mi svegliai col crescente timore
Che tutto quello che avevo scritto fosse falso.

Avevo perseguito una melodia dell'errore,
la mia arte stregata dai richiami delle serene
gemelle:

la Memoria che diviene Immaginazione,
la Ragione che si fa Rima. Sapevo di trovarmi

davanti al tumulto di un convito. Una festa
di Venezia mai visitata. I suoi pali erano la mia sel-
va oscura,

e lì c'era il cane, un Cerbero in catene, che ringhiava
e si avventava con le sue tre teste verso la Precisio-
ne. (Walcott 2005: 265)

Il continuo ritorno in Italia durante i dieci anni che seguono, danno il titolo alla raccolta poetica *The Prodigal*, in cui l'impresa si fa di statura epica; la missione è sconfiggere la paura atavica delle città mostruose, dove l'inverno urbano di Brodsky è diventato l'inferno di un paesaggio nordico estremo fatto di cattedrali mastodontiche e palazzi spettrali, cime vertiginose, precipizi, bufere di neve e grotte piene di stalagmiti. "Chasms and fissures of the vertiginous Alps/through the plane windows, meadows of snow/[...]/How many more cathedral-spires? How many more/peaks of these ice-sized mountains, and towns/locked in by avalanches with their yellow lights". (Walcott 2004a: 9-10) Luoghi gelidi e ostili, visitati tra maggio e agosto ma in cui il visitatore si spinge coraggioso cercando di andare oltre i propri limiti, persino cedendo le armi, seppure con qualche esitazione: "*Ritorno a Milano* if that's correct" (Walcott 2004a: 86).

Il primo impatto è comunque uno scontro frontale e si svolge a Genova dove il prodigo tenta di venire a patti con la prima pagina della sua storia. "O Genoan, I come as the last line of where you began,/to the port whose wharf holds long shadows and silence,/under the weeds of the prow, nodding and riding with/the wavering map of America" (Walcott 2004a: 23). È un confronto che però si risolve facilmente da sé perché le imprese storiche, per quanto incisive, non possono certo competere con la forza delle parole poetiche, e il prodigo si prende quindi questa soddisfazione che non esita a sbandierare. "In Genoa I loved our balcony. Below me,/the white stone statue of the Admiral/kept quite in the navigating traffic,/[...] the pigeon's dandruff/powdering the hair and shoulders of creased statues/who forget what they were famous for/- the white-washed Admiral also" (Walcott 2004a: 24). Il confronto vero avviene quasi in sordina, ed è un duello all'ultimo sangue contro le proprie riserve, l'astio, il pregiudizio, il risentimento, che la storia e l'arte europee sembrano aver sedimentato dentro di lui e che solo il contatto quotidiano con le persone del posto alla fine riesce a smuovere. A Milano, da lunedì a venerdì, lungo il tragitto che dall'Hotel Brunelleschi, dove da sempre alloggia, fino all'Aula Stucchi della Statale, dove fa un corso di scrittura poetica, passa e ripassa accanto al suo doppio ancora in assetto di guerra, una statua equestre pateticamente congelata in un'isola pedonale, finché arriva il giorno in cui la saluta vittorioso, certo di aver realizzato l'impresa: la capacità di scrivere versi scevri da pregiudizi e rancori, "poetry unbiased [...], that is my sword's/surrendering victory over myself" (Walcott 2004a: 24-25), un colpo di grazia dato da molta costanza e un'incredibile carica di noia:

Envy of statues; this is how it grew:
everyday in Milan, en route to class,
I passed my rigid, immortal friend, the General,
on his morose green horse, still there on weekends,
the wars were over but he would not dismount.
[...]
the widening love of Italy growing stronger
against my will with sunlight in Milan.
(Walcott 2004a: 24-25)

Sulle città il ghiaccio gradualmente si scioglie, come al calore dei limoni di Montale; non però brevi e clamorosi sprazzi di luce, ma l'inizio di un'estate tropicale, in cui i centri storici si scoprono veri e propri luoghi di mare:

Lemons of Montale against and ochre wall
in a garden raging with dragonflies.
This is your city of annual invitations
predictably in spring or the sweat-beads of
summer
when skins are turning brown and sunglasses
repeat anonymity, and that avenue of elms
or broad-shouldered oaks whose name you haven't
learnt
moves from temperate to tropical, when awnings
unfurl
with an exultant rattle and umbrellas open
like wooden sunflowers near the beehives of the
Duomo
in Mediterranean Milan pretending it is Nice
(Walcott 2004a: 88)

Gli aspri contrasti che caratterizzano il famoso testo di Montale, in cui i limoni "trombe d'oro della solarità" squarciano il grigiore della città, lasciano il campo alle sfumature, alla linea continua e luminosa dell'orizzonte. Nell'appiattimento delle opposizioni montaliane (natura/città, silenzio di campagna/rumore del

traffico, luce/grigiore, caldo/freddo, innocenza/società) non c'è desiderio di fuga dal centro, dove invece il Duomo assume le sembianze bucoliche di un alveare; né preoccupa il cielo a tratti coperto dagli edifici e che tanto spiace a Montale ("nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra/soltanto a pezzi, in alto/tra le cime"). La città di Walcott è totalmente immersa in un clima estivo e un'atmosfera vacanziera con tanto di stile casual e indifferenza verso i riti sociali che indirettamente regolano i rapporti cittadini. Anche lo schierarsi a favore dei nomi delle piante povere non celebrate dalla grade tradizione, o più in generale la difesa di una poesia umile, ermetica e senza fronzoli, sembra una disquisizione inutile nel nuovo orizzonte, dove anche l'anonimato è uno stile del tutto contemplato.

In conclusione, chiedessimo a Walcott qual sia il suo posto preferito in Italia, non dovremmo stupirci se la risposta fosse: la hall dell'Hotel Brunelleschi nel cuore di Milano, con i suoi interni kitsch fatti di cornicioni e balconi veneziani. Firenze, Milano e Venezia e nessuna delle tre: "so an adopted city slides into me,/ till my gestures echo those of its citizens,/and my shoes that glide over a sidewalk grating/ move without fear of falling, of Milanese motion,/without longing for Florence, walking on the water/of a Venice crammed with churches, walking/in the agitation of the ordinary,/in the excitement of boredom (Walcott 2004a: 88).

La città banale in cui tutti possono liberamente abitare sorge attraverso l'incondizionata resa a una forza più grande della storia, più eloquente dell'arte e dell'architettura e molto più profonda di ogni questione personale; e la noia ne è la qualità principale. Conclusione che potrebbe sembrare amara ma che invece, suggeriscono i versi beffardi di pagina 87, dovremmo gustare quale nuovo ingrediente di una specialità di alta cultura "italiana" molto popolare: *e'n la sua volontade è nostra pace,/in His Will is our pizza*.

BIBLIOGRAFIA

WALCOTT, DEREK. 1962. *In a Green Night*. London: Cape.

WALCOTT, DEREK. 1989. *The Arkansas Testament*. London: Faber and Faber.

WALCOTT, DEREK. 1992. *Collected Poems 1948-1984*. London: Faber and Faber.

WALCOTT, DEREK. 1997. *The Bounty*. London: Faber and Faber.

WALCOTT, DEREK. 2000. *Tiepolo's Hound*. London: Faber and Faber.

WALCOTT, DEREK. 2004a. *The Prodigal*. London: Faber and Faber.

WALCOTT, DEREK. 2004b. *Prima luce*. Milano: Adelphi.

WALCOTT, DEREK. 2005. *Il levriero di Tiepolo*. Milano: Adelphi.

WALCOTT, DEREK. 2010. *White Egrets*. London: Faber and Faber.



introduzione

Ilaria Vitali

Un'Italia-palinsesto: sguardi francofoni sul nostro Paese

.....

Un anniversario offre spesso l'opportunità di fare un bilancio. È quello che *Il Tolomeo* propone con questo numero che, in occasione del centocinquantesimo dell'unità d'Italia, intende promuovere una riflessione sulla percezione del nostro Paese nel panorama letterario della migrazione e della "postcolonia", per riprendere un termine di Abdourahman Waberi.

Ad aiutarci a fare il punto sulla situazione per quanto riguarda il mondo francofono sono quattro articoli e due inediti impreziositi da commenti critici, che cercano di coprire un ampio spettro della francofonia letteraria: dall'Europa, al Maghreb, al Vicino Oriente, fino a raggiungere le Americhe, con il Canada e i Caraibi. Gli scrittori presenti in questa rassegna vantano percorsi più diversi, spesso segnati dall'esperienza della migrazione o della colonizzazione, ma tutti sono accomunati da uno sguardo altro sul mondo, veicolato attraverso la lingua francese.

Aprono la rassegna due inediti posti all'inizio di questo numero. Il primo è costituito da alcuni estratti del romanzo *Chiffonniers de l'exil* dell'autore haitiano Anthony Phelps. Estremamente complesso nella sua elaborazione, il romanzo si compone di ventiquattro racconti, in cui i piani temporali e le istanze narrative si moltiplicano per tracciare un dialogo fecondo tra il mondo caraibico e la Vecchia Europa, rappresentata in larga misura dall'Italia, in particolare da Venezia e Firenze, dov'è ambientata una parte significativa del romanzo. Nella stesura dell'opera, il nostro Paese assume un ruolo fondamentale. Come spiega Alessandro Costantini nel commento critico, *Un'Phelps in progress: une réécriture durée trente ans*, "le sujet anciennement colonisé et qui s'est libéré de ses propres mains, va maintenant à la conquête culturelle du Vieux Monde, non pas pour l'assujettir, mais pour y trouver une partie de son âme, pour le reconnaître et s'en faire reconnaître". Nel suo commento, di natura in larga parte filologica, Costantini delinea la complessa gestazione del romanzo di

Phelps, ricostruita grazie al carteggio intrattenuto con l'autore a partire dal 1983, che svela alcuni punti chiave nell'elaborazione del testo, per esempio quel fondamentale processo di "dehaitianizzazione" che colloca oggi il romanzo in una sorta di "caraibicità meno esclusiva", capace di aprirsi al Mondo e di dialogare con esso.

Il secondo inedito ci porta in Québec, con alcuni estratti della raccolta poetica *Et moi parmi vous* di Antonio D'Alfonso, accompagnati dalla bella traduzione di Maura Felice. Autore poliedrico, figlio di italiani emigrati a Montréal, D'Alfonso sembra far confluire le sue molteplici esperienze letterarie e artistiche di traduttore, fotografo, regista e musicista nella sua poesia. Nel suo commento al testo, Alessandra Ferraro pone l'accento sull'apporto fondamentale di D'Alfonso al dibattito sul concetto di "transculturà", avviato dalla nota rivista *Vice Versa*, al quale l'autore oppone quello di "italicità", chiamato a rappresentare quel mosaico di autori che, esprimendosi in francese o inglese, portano in sé tracce d'Italia. Pur non potendo essere definita "italiana", la scrittura di D'Alfonso resta "italica", poiché "L'Italia, la letteratura, la cultura e la lingua italiana" sottolinea Ferraro, "rimangono un sostrato ineliminabile nell'immaginario e nella produzione artistica dell'autore di origine molisana."

Il percorso francofono all'interno di questo numero tematico prosegue con quattro saggi critici. Nel primo, "Quelle Italie? À propos de *Rue des Italiens* de Girolamo Santocono", Maria Chiara Gnocchi ci porta nel Belgio degli immigrati italiani e, soprattutto, dei loro figli. Di origine siciliana, Girolamo Santocono racconta nel suo romanzo la vita di quella comunità italiana spinta verso le miniere, in particolare in seguito all'accordo italo-belga del 1946, dall'emblematico nome "Des hommes contre du charbon". Come sottolinea Gnocchi, il romanzo delinea non una, ma due "Italie": la *Little Italy* belga che racchiude il microcosmo degli immigrati italiani e la Sicilia natia, luogo d'origine spesso mitizzato; la presenza di queste due "Italie" scatena un gioco di sguardi e d'interpretazioni che, com'è facile intuire, divergono sensibilmente tra la generazione degli immigrati e quella dei loro figli.

A seguire, il mio articolo, "Telepatia sentimentale: l'Italia di Milan Kundera", analizza la "traccia italiana" nell'opera del celebre *émigré* ceco. A prima vista liminale rispetto al poderoso universo romanzesco kunderiano, questa traccia appare tuttavia persistente e, da più di un punto di vista, rivelatrice del pensiero dell'autore, che non esita a indicare nella figura di un artista italiano – Federico Fellini – uno degli autori che maggiormente hanno influenzato la sua opera. Dopo aver mostrato in

che modo Milan Kundera “legge” l’Italia, l’articolo si conclude con una riflessione sulla ricezione italiana dell’autore, mostrando in che modo l’Italia “legge” Kundera.

Nell’articolo successivo, “L’Italie d’Emmanuel Roblès”, Daniele Tuan si concentra sull’opera del noto autore nato ad Algeri. Le immagini da cartolina legate al Bel Paese sono lasciate sullo sfondo, per cedere spazio a una lucida analisi dei problemi sociali dell’Italia. Il popolo italiano si fa portatore, per Roblès, di grandi contraddizioni: è coraggioso e fatalista, passionale e oppresso... Ma, ci spiega Tuan, “Si la Méditerranée, comme le dit Giuliana Toso Rodinis, est sa *terre-miroir*, alors l’Italie est la terre féminine, celle de la douceur, de l’équilibre, de la complétude et de la réconciliation avec soi-même.”

L’ultimo articolo di questa rassegna è quello che Francesca Tumia dedica al romanzo di Vénus Khoury-Ghata *Le facteur des Abruzzes*. Nel suo contributo, dal titolo “*Le facteur des Abruzzes*: une Italie ‘Autre’ à travers la plume de Vénus Khoury-Ghata”, l’autrice mostra, attraverso l’analisi di una serie d’immagini metaforiche “doppie” (sang/rouille-lait, femme/arbre, maison/homme-femme, langue/soupe, voyage Laure/mythe d’Orphée, terre/enfer), in che modo Khoury-Ghata è riuscita a svincolarsi da una lettura univoca e stereotipata. L’evocazione del mito di Orfeo ed Euridice, qui rovesciato in Orphée et Eurydicio, apre nuovi scorci e ci mostra la volontà di (ri)scrivere il mito da un punto di vista altro.

Da queste molteplici letture francofone, l’Italia emerge come Paese-palinsesto, sopra il quale storie reali e immaginate si accumulano e si sovrappongono l’una all’altra, lasciandosi leggere in trasparenza. Sfogliando questa breve rassegna, due dati emergono in maniera significativa: la pluralità di sguardi e il rifiuto d’immagini stereotipate. Se il primo elemento è facilmente imputabile alla vastità del mondo della francofonia, il secondo è dovuto alla sua ricchezza e varietà intellettuale, spesso svincolata dalle idee preconcepite di quel “Centro” che limita e incardina. Gli scrittori e poeti presenti in questa rassegna sono caratterizzati dalla mobilità di sguardo di chi ha vissuto sulla propria pelle migrazioni e mutamenti riuscendo a farne un punto di forza, sfruttando la propria esperienza come laboratorio d’osservazione privilegiato, trovando a volte una felice sintesi o raggiungendo, in certi casi, il famoso “terzo spazio” di cui scrive Homi Bhabha. Spesso, il loro “nomadismo” tra paesi, lingue e culture si traduce sulla carta in erranze (geo)grafiche e testuali, migrazioni e vagabondaggi tra generi e stili diversi. Quello che ci offrono questi autori è un mosaico di voci, di sguardi, di strumenti. Chiavi di lettura inedite che aprono per noi nuovi orizzonti di lettura.

littérature francophone



Maria Chiara Gnocchi

Quelle Italie? À propos de *Rue des Italiens* de Girolamo Santocono

.....

Rue des Italiens de Girolamo Santocono¹ est l'emblème de la littérature issue de l'immigration italienne en Belgique; une production relativement pauvre, affirmée assez tard,² à laquelle la critique a réagi sans grand enthousiasme, à quelques exceptions près.³ Quelque étonnant que cela puisse paraître, ce n'est qu'en 1986, date de publication de *Rue des Italiens*, que la communauté italienne se révèle véritablement aux Belges à travers une œuvre littéraire.⁴ Et pourtant, l'Italie a connu une émigration de masse vers la Belgique depuis les années 1910-1920.⁵ La colonie italienne atteint 30 000 ressortissants dans l'entre-deux-guerres, mais l'immense majorité des Italiens de Belgique est issue d'une autre vague d'immigration, celle qui suit l'accord italo-belge "Des hommes contre du charbon" de 1946 et qui, de cette date à 1960, pousse par dizaines de milliers les Italiens vers les mines belges (on considère

généralement qu'un million d'Italiens ont vécu pendant cette période en Belgique).⁶ Ce qu'on appelle l'"accord de 1946" est un protocole conclu entre la Belgique et l'Italie, signé à Rome le 20 juin 1946, qui prévoit l'envoi en Belgique d'environ 50 000 ouvriers italiens contre la fourniture (payante) à l'Italie de 2 à 3 millions de tonnes de charbon annuelles.⁷

Le père de Girolamo Santocono fut l'un de ces ouvriers. Il quitta la Sicile au début des années 1950 et travailla, depuis, dans les mines wallonnes. Son fils arriva en Belgique âgé de deux ans, fut scolarisé en français et – chose rare à l'époque pour l'enfant d'un mineur, italien de surcroît – poursuivit ses études jusqu'à l'Université. Ce n'est qu'après la mort de son père que Girolamo Santocono s'est décidé à donner une forme écrite aux "histoires", de famille notamment, qu'il avait l'habitude de raconter.

Le présent article aborde la manière dont l'Italie est représentée dans *Rue des Italiens*. Nous nous attacherons d'abord à une présentation rapide du roman et remarquerons ensuite que deux sortes d'Italie figurent dans *Rue des Italiens*: d'une part la *little Italy* où vivent les familles des mineurs et des autres immigrés

italiens, et d'autre part l'Italie véritable, où la famille du narrateur part en vacances vers la fin du roman. Ces deux Italies sont perçues de manière très différente par le narrateur et par ses parents, ce que nous ne manquerons pas de commenter.

RUE DES ITALIENS

Rue des Italiens est le livre que tous les critiques et la plupart des lecteurs citent lorsqu'on parle de littérature de la migration italienne en Belgique.⁸ À sa publication en 1986, par une petite maison d'édition, ce fut un succès aussi grand qu'inattendu: avant même d'avoir été officiellement présentée à la presse, la première édition du livre est pratiquement épuisée. Parmi les premiers et les plus fervents lecteurs on reconnaît de nombreux Italiens de Belgique: "toute une génération s'est retrouvée dans le récit de ce Sicilien de 36 ans, fils de mineur et habitant Morlanwelz".⁹

La couverture précise qu'il s'agit d'un "roman"; ceci dit, selon les aveux de l'auteur lui-même¹⁰ et à partir des indices péritextuelles (par exemple la photo du père de l'auteur en couverture), les éléments autobiographiques sont très nombreux, ce qui est assez typique des premières œuvres des écrivains migrants ou enfants de migrants. On peut lire le texte comme un hommage à la première génération de la part d'un enfant scolarisé en Belgique et ayant poursuivi ses études jusqu'à l'Université, grâce précisément aux sacrifices de la génération des travailleurs manuels qui ont opté pour l'émigration. Comme un hommage à la génération "muette" des parents – pour lesquels le français restera toujours une langue étrangère, mal maîtrisée – de la part de la génération qui a conquis son droit à la parole. C'est ainsi que le texte proprement dit, pris en charge par le

narrateur, est encadré par un double hommage: une dédicace "À mon père" et une postface (non signée, mais traditionnellement non prise en charge par le narrateur) où la volonté est déclarée de donner la parole à cette génération "silencieuse", "bâillonnée" en Belgique et "dédaignée" en Italie (*RdI*: 215).

Il n'est pas aisé de préciser qui est le véritable protagoniste du récit: les événements qui en forment la trame concernent pour la plupart les adultes, mais le point de vue adopté est presque toujours celui de l'enfant. Le travail à la mine, les problèmes socio-économiques des immigrants constituent la toile de fond du roman, mais ils ne font jamais l'objet de la narration, puisque l'enfant n'en a pas l'expérience directe ou en tout cas la conscience complète. Le récit se concentre sur la vie familiale dans la communauté italienne et dans ses sous-groupes régionaux, d'abord à "l'Étoile", l'ensemble de bâtiments où sont logés de nombreux Italiens de la région, ensuite dans la rue de l'Église, surnommée rue des Italiens.

UNE ITALIE EN MORCEAUX

S'il est incontestable qu'on retrouve, dans *Rue des Italiens*, la dualité spatiale typique des récits de l'immigration – lieu de départ, l'Italie, vs lieu d'arrivée, la Belgique –, on peut aussi noter que le récit dépeint, en réalité, deux fois l'Italie ou, mieux, deux sortes d'Italie. En effet, même dans le Nord de l'Europe, les Italiens vivent dans une *little Italy* qui est l'effet de l'ostacisme dont le groupe est frappé, combiné avec la tendance qu'ont tous les immigrants de se grouper et de recréer, dans la mesure du possible, un habitat qui leur soit familier. Ainsi que l'écrit Jeannine Paque, "Il est dans le belge pays une province non officielle mais bien réelle, la Ritalie".¹¹ Or, le narrateur de *Rue*

des Italiens fait très bien comprendre à ses lecteurs que c'est uniquement dans cette province que vivent les Italiens, qui ne fréquentent, pendant les premières années de leur séjour en Belgique, que des compatriotes. Les Belges sont presque absents dans ce livre; le narrateur découvre les enfants "indigènes" seulement lorsque la famille déménage à Morlanwelz, ce qui lui donne l'occasion de commenter: "Vous allez rire, et vous aurez bien raison; mais moi, pendant longtemps, je me suis demandé comment c'était fait un enfant belge" (*RdI*: 129). Il ne faut pas croire, pour autant, que le déplacement comporte une fusion heureuse avec les autochtones: même au village, les Italiens ont tendance à s'assembler et les rues qu'ils habitent sont progressivement délaissées par les Belges: "la rue de l'Église avait été envahie par les Italiens. Mais, au fur et à mesure que les Italiens arrivaient, c'étaient les Belges qui se barraient" (*RdI*: 123).

Ce qui nous semble particulièrement relevant dans le contexte de cet article, ce n'est pas tellement la manière dont le narrateur décrit les logements de fortune de l'Étoile ou la vie dans la "rue des Italiens", dans la mesure où le pseudo-ghetto italien partage bien des traits avec une infinité d'autres ghettos pour immigrés. Le récit suggère quelque chose de bien plus intéressant, à savoir le fait que, en Belgique, l'Italie est en quelque sorte à construire: c'est à travers une processus semé d'obstacles (évoqués avec beaucoup d'humour) que le groupe italien trouve sa cohésion et se reconnaît comme tel. En effet, dès les premières pages du récit le lecteur s'aperçoit que cette dénomination commune, "les Italiens", est loin d'aller de soi. Par le mouvement migratoire ont débarqué en Belgique des Italiens de différentes régions qui n'avaient jamais eu l'occasion de se confron-

ter auparavant (parmi les plus représentées figurent d'ailleurs des régions aussi éloignées que la Sicile et la Vénétie). L'Italie dans son ensemble n'est qu'un "pays mythique" dont chaque migrant a "ramené un morceau différent":

À l'Étoile pourtant, ces Abruzzesi, ces Siciliani, ces Napoletani, ces Calabresi se sont découverts comme des voisins de longue date qui ne se connaissaient que par les on-dit de la rue, mais qui profitent d'une rencontre lors des vacances à l'étranger pour se parler et se connaître. Ils avaient bien sûr l'espoir en commun, le soleil aussi, et surtout ce pays mythique, l'Italie. Pays immatériel et symbolique dont chacun avait ramené un morceau différent et qu'on n'arrivait jamais à reconstituer en entier. Parler du pays était pour ces gens, parler de "leur" pays. Et, s'ils devaient le désigner sur une carte géographique, ils montraient tous un endroit différent. (*RdI*: 24)¹²

Cette Italie régionale plurielle est souvent source de méfiance:

Il est sûr que lorsque tous ces gens, qui ne se connaissaient pas en fin de compte, se sont retrouvés à l'Étoile, il y eut quelques étincelles. Des fois, au détour d'une engueulade entre Siciliens maffieux-toujours-un-couteau-entre-les-dents et Abruzzese [*sic*] qu'il-valait-mieux-perdre-une-fille-plutôt-que-d'en-avoir-un-pour-gendre; ou entre Polenton mangeur-de-maïs et Barese "cho cazzo n'culo e e palle appese" circulaient de petites phrases que l'observateur non averti pouvait interpréter comme autant de signes de xénophobie et, pourquoi pas, de racisme inter-régional. (*RdI*: 36-37)

Il y en a pour tous les goûts, et si "un brin de chauvinisme inter-régional" peut agrémenter

une partie de *briscola* (*RdI*: 29), des épisodes plus fâcheux peuvent provoquer “une véritable guerre inter-régionale”, comme celle que provoque “la signora Olga, une Italienne du Nord” lorsqu’elle traite de “brutta bestia de terron” un enfant, Toto, qui a sali les escaliers qu’elle venait de nettoyer (*RdI*: 41 *sqq.*)

La langue italienne se décline d’ailleurs, sous la plume de Santocono, selon les injures que ses variantes régionales présentent:

La vilenie du Nord est grasse et roule comme le tonnerre. Elle est pleine de parties génitales aux noms d’oiseaux où les Dieux sont cochons et les Saintes Vierges chiennes et perverses. Ce sont des injures interdites aux moins de dix-huit ans. Les napolitaines sont par contre douces et comiques. Elles ont des terminaisons en “iello” et en “izze” et ressemblent à des caresses. Pas moyen de les prendre au sérieux, celles-là. Froides et pénétrantes sont les siciliennes. Visant droit au but, à ce que tu as de plus cher: l’honneur et la famille... (*RdI*: 41)

Suite à l’accident tragique du Bois du Cazier (dans lequel trouvent la mort, en 1956, 262 mineurs, dont 136 italiens), la rivalité inter-régionale s’estompe: c’est le moment de la solidarité. Ceci dit, le groupe italien en sort dispersé plutôt que cimenté. D’une part, plusieurs migrants décident à ce moment de rentrer au pays (*RdI*: 85); d’autre part, les Italiens sont sensibilisés aux questions syndicales, voire politiques, et à l’occasion des grèves et des assemblées, les immigrés se trouvent de plus en plus à côté des travailleurs belges, dont ils commencent à partager les luttes. C’est le premier pas vers l’intégration, qui implique que la spécificité du groupe national se dissolvent quelque peu.

LOIN DES TOPOI: L’ITALIE, UN AMAS DE CAILLOUX SOUS UN SOLEIL MAUDIT

Après douze ans de travail en Belgique, le père du narrateur annonce que la famille partira en vacances en Italie. Décision soufferte qui implique, en amont, un choix majeur: celui de considérer la Belgique comme le pays où ils passeront le reste de leur vie (*RdI*: 189-192). Ce choix est dicté par le désir d’offrir un avenir meilleur aux générations suivantes, *in primis* celle de l’enfant-narrateur; pour le père, la Belgique est loin d’être l’Eldorado:

Rester, c’était se résoudre à demeurer un étranger pour l’éternité. Le pays, c’était le soleil et peut-être un petit salon de barbier. La Belgique, c’était la pluie et la mine. Là-bas, il avait sa jeunesse, ses amis, sa famille, bref, il était chez lui. Ici, j’avais mon avenir et quelque part, j’étais chez moi. (*RdI*: 192)

Si le narrateur est “quelque part” chez lui en Belgique, il est clair que l’Italie, qu’il a quittée à l’âge de deux-trois ans, n’est pas son chez lui. Pour signifier cette étrangeté, le narrateur présente la terre de ses parents comme le pays de l’absurde, des renversements ou de la coexistence des contraires. Par exemple, il s’étonne de voir que la cime de l’Etna est enneigée: “De la neige sur un volcan? Avec trente degrés à l’ombre? Qu’est-ce que c’est que ça pour un pays?” (*RdI*: 202). Ou encore, en Sicile tout le monde trouve que le grand-père resté au pays est en excellente forme, contrairement à la génération de son fils, affaiblie par le séjour en Belgique; on prédit qu’il survivra à ses enfants et c’est ce qui se passera en effet: “Mon grand-père a vu mourir presque tous ses fils avant de s’éteindre lui-même” (*ibid.*).

En Italie, les perceptions du père et de l’enfant divergent sensiblement et elles font ressortir, a

contrario, les images qu'ils ont de la Belgique. Pour le père, cette dernière est une sorte de "mal nécessaire" et les vacances en Italie sont une parenthèse heureuse loin de la pluie et de l'enfer de la mine. Pour l'enfant, la Belgique (du moins la "Ritalie" où il vit) représente la normalité et tout ce qu'il voit en Italie lui paraît étrange. L'arrivée en Sicile s'annonce par un *adynaton* qui en dit long sur les impressions de cet enfant qui a grandi dans le Nord: "L'Occident était derrière nous, l'Afrique commençait" (*RdI*: 202). Le narrateur ne retrouve pas, dans le Sud de l'Europe, ce pays mythique chanté par les migrants de la génération de son père. Sa description de la Sicile, en particulier, est décidément loin des *topoi*:

La campagne sicilienne qui défilait par la fenêtre du train était encore plus aride et plus brûlée que je ne l'avais imaginé. À perte de vue, ce n'étaient que montagnes pelées, éclatées, tourmentées, aux sommets desquelles les villages aux tuiles rouges se cramponnaient avec peine. Le soleil, ce maudit soleil, écrasait le tout sous sa chape de lumière blanche [...]. (*RdI*: 203)

Il faut dire que c'est en Italie que le narrateur dit (retrouve?), pour la première et seule fois dans le texte, son prénom, qui le rattache à ses origines puisque c'est le prénom de son grand-père. Mais si le narrateur est identifié comme étant "l'autre Gilormo de la famille" (*RdI*: 209), il ne trouve pas sa place dans cette terre qui ne lui est pas du tout familière. Le dépaysement est tel qu'il a du mal à attribuer les mêmes noms (une vallée, une rivière) à des réalités qu'il a connues sous un aspect tout autre:

D'où je me trouvais, je pouvais voir toute la vallée; torturée et bousculée comme si un cataclysme ve-

nait de la retourner. Enfin, j'imaginai que c'était une vallée car de l'eau je n'en voyais pas. Juste un couloir pierreux qui, lacérant le paysage, me faisait croire qu'il s'agissait du lit vide d'une rivière. À perte de vue, ce n'était que cailloux éclatés, gravats concassés et terre brune si sèche que le moindre pas la désagrégeait en nuage de poussière. (*RdI*: 210)

Loin de lui faire apprécier la terre de ses aïeux, la promenade à la campagne avec son grand-père est vécue comme une épreuve pénible, surtout à cause de la chaleur insupportable:

Nous avons quitté la route aux environs de sept heures. Il restait un kilomètre à parcourir dans la montagne. J'étais déjà mort. Le soleil grimpait inexorablement dans un ciel inexorablement bleu. Les mouches, tels des bombardiers miniatures, commençaient à nous attaquer dans tous les sens à la fois. (*RdI*: 207)

Alors que son père rêvait de revenir au soleil, le narrateur avoue que "La seule chose [qu'il] désirai[t] était un peu d'ombre" (*RdI*: 209); et encore: "Je me suis surpris à penser à la pluie bien froide de Belgique et j'ai dû faire un effort pour ne pas la regretter" (*RdI*: 208). On ne pourrait inverser davantage les stéréotypes liés à l'Italie d'un côté et à la Belgique dans l'autre.

QUELLE ITALIE, EN EFFET?

Les deux Italies décrites dans *Rue des Italiens* représentent les patries respectives des différentes générations évoquées dans le roman. La génération des parents ne pourra jamais se sentir tout à fait chez elle en Belgique, alors que la génération suivante perçoit l'Italie comme une terre étrangère et inconfortable. On remarquera que le roman s'ouvre par ces phrases:

S'il y a au monde un endroit qui puisse ressembler au paradis, ce devait être celui-là [*l'Étoile*]. Enfin, quand je dis paradis je veux parler pour les enfants car pour les parents ça devait plutôt ressembler à l'enfer. (*RdI*: 11)

Pour les parents, la "Ritalie" pluvieuse et grise, les logements de fortune réservés aux immigrants et surtout la mine, qui implique la descente dans les entrailles de la terre, c'est bien l'enfer, alors que les enfants trouvent la vie à l'Étoile amusante et bien davantage: c'est "le paradis" à leurs yeux.¹³ Aux premières lignes du roman, le lecteur trouve cette petite phrase apparemment anodine mais en réalité programmatique, "je veux parler pour les enfants" (*loc. cit.*): le narrateur pérennise le souvenir des sacrifices de la génération de son père mais se fait également porteur d'une nouvelle expérience, qui est celle des enfants des immigrants, irréductible à celle des parents. Le lecteur assiste par conséquent à une oscillation entre deux points de vue fondamentaux, opposés et complémentaires. On remarquera que le mot "enfer" revient à la fin du roman de manière exactement spéculaire par rapport à la première occurrence: cette fois, c'est l'enfant qui souffre, dans la terre natale de ses parents. En promenade avec son grand-père, il déclare en effet: "Le chemin du retour a été un enfer pour moi" (*RdI*: 210).

Tant la "Ritalie" du Nord que l'Italie du Sud sont des terres qui présentent des contradictions, que les personnages vivent de manière divergente. La "Ritalie" est paradoxale, on l'a vu: perçue, de l'Italie, comme l'un des "paradis" du Nord de l'Europe" (*RdI*: 206), elle force en réalité les hommes à descendre sous terre. Le cœur de la "Ritalie" wallonne se nomme l'Étoile, ce qui fait penser à la lumière, à l'éléva-

tion, aux grands espaces, alors que les familles sont tassées dans des logements minuscules, que les hommes rentrent à la maison tout noirs après avoir travaillé sous terre, qu'il n'y a pas d'électricité et que les couleurs dominantes sont le noir et le gris. Le père du narrateur, qui a laissé en Italie un "métier de barbier qui sent si bon le savon et l'eau de toilette" (*RdI*: 85), est un "sale Macaroni" comme tous ses compatriotes et il sort de la mine avec le visage tellement noirci que son fils ne le reconnaît pas (*RdI*: 108-109). Quant aux Italiens, ils n'existent pas vraiment en tant que groupe sinon par la négative: il ne sont pas comme les Belges et exercent un métier dont les autochtones ne veulent pas; forcés de vivre ensemble, ils solidarisent au fur et à mesure, non sans difficulté. Pour ce qui est de l'Italie "réelle", on a vu que le narrateur insiste surtout sur ses aspects les plus bizarres, qui lui paraissent absurdes (la neige sur le volcan, la rivière sans eau, etc.). Encore une fois, il s'agit de perceptions différentes et d'oscillation entre points de vue: la "Ritalie" est paradoxale aux yeux des parents tout comme l'Italie est inconcevable pour leur enfant qui a grandi dans le Nord.

Si le narrateur décide de laisser coexister ces points de vue différents, c'est qu'il les perçoit comme nécessaires pour la constitution de sa propre identité et de sa propre "voix". Entre Italie et Belgique, Gilormo ne choisit pas, ou mieux, il choisit de ne pas choisir, ainsi qu'il l'illustre dans l'épilogue du roman (*RdI*: 213-214). Alors que la plupart des Italiens vont à l'école technique, il fréquente l'athénée avec une majorité de Belges et ne vit pas cette double appartenance comme une contradiction (et d'ailleurs, les deux "cascades" d'élèves convergent sur une place où "tout le monde se mélangeait comme deux rivières venues se jeter dans

un même lac"). "Mine de rien – observe-t-il – je me sentais bien dans ce double jeu, dans cette espèce d'ambiguïté rassurante que j'ai fini par cultiver par la suite" (*RdI*: 213). L'expression "mine de rien" peut être lue comme une allusion ironique: la mine n'appartient pas au vécu de la génération des enfants, ce qui contribue largement à rendre la terre d'immigration une véritable terre d'accueil. L'Italie était la patrie de ses parents et sans doute la Belgique sera celle de ses enfants ou petits-enfants; pour sa part, le narrateur choisit d'habiter ce que la critique postcoloniale nomme l'*in-betweenness* ou encore, selon le vocable d'Homi Bhabha, le *tiers espace*.¹⁴ État souvent inconfortable pour ceux qui accomplissent la migration (le père du narrateur s'exclame vers la fin du roman: "Pauvres Italiens à l'étranger, fils de personne et esclaves de tous!", *RdI*: 211) l'*in-betweenness* est dans *Rue des Italiens* perçu comme agréable, fécond, nécessaire même pour le narrateur, qui appartient à la génération suivante. Si la Belgique est grise et pluvieuse et l'Italie est sèche et étouffante, l'*in-betweenness* peut être une terre au climat tiède, où les contraires se concilient et les extrêmes se mitigent. Girolamo Santocono, qui fera sien, plus tard, le concept d'"immigrITUDE" avancé par Jeannine Paque,¹⁵ reconnaît que – qu'il soit subi ou vécu de manière positive – cet état est éphémère, forcément transitoire. D'où la décision de prendre la plume pour "raconter ses histoires": l'écriture lui permettra de pérenniser cette sorte de patrie idéale où les identités ne sont pas étanches et les appartenances sont (encore? déjà?) multiples.¹⁶

NOTE

1 Santocono, Girolamo. *Rue des Italiens*. Mons: Éditions du Cerisier, 1985. Dorénavant *RdI*, avec le(s) numéro(s) de page(s) directement dans le texte.

2 *La légion du sous-sol* d'Eugène Mattiato (Bruxelles: Les Éditions des artistes, 1958) constitue une exception, cf. Aron, Paul. *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*. Bruxelles: Labor, "Un livre une œuvre", 1995: 197.

3 Cf. Morelli, Anne (dir.). *Rital-Littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*. Mons: Éditions du Cerisier, "Place publique", 1996.

4 Cf. Id. "L'émergence dans la littérature francophone de Belgique d'auteurs allochtones". s. Gafaïti, Hafid, Lorcin, Patricia M. E. et Troyansky, David G. (dir.). *Migrations, diasporas et transculturalités francophones. Littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*. Paris: L'Harmattan, 2006: 75.

5 Cf. Id. *Gli Italiani del Belgio: storia e storie di due secoli di migrazioni*. Foligno: Editoriale umbra, 2004; pour une version plus brève en français, cf. Id. "L'immigration italienne en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles". s. Dumoulin, Michel et van der Wee, Herman (dir.). *Hommes, cultures et capitaux dans les relations italo-belges aux XIX^e et XX^e siècle*. Bruxelles/Rome: Institut historique belge de Rome: 9-22.

6 Cf. Id. "La Belgique vue par ses Italiens". s. Soncini Fratta, Anna (dir.). *Les avatars d'un regard : l'Italie à travers les écrivains belges de langue française (La deriva delle francofonie II)*. Bologna: CLUEB, 1988: 297, 306.

7 Id. "L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge a son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre". *BTNG-RBHC*, 1-2, XIX (1988): 83-130, <http://www.journalbelgianhistory.be/en/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC%2C%2019%2C%201988%2C%201-2%2C%20pp%20083-130.pdf>

8 Cf. Paque, Jeannine. "L'immigrITUDE: néologisme ou nouvel âge littéraire?", in Gousseau, Josette (dir.). *Sicilia e Belgio. Specularità e interculturalità*. Palermo: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 1995: 173-185, remanié dans "Histoires de l'histoire: il était une fois en Ritalie...". *Revue de littérature comparée*, 299 (2001/3): 429-442. Iaria,

Domenica. "Incontri di lingue nei romanzi di Toni Santoccono", in Gousseau, Josette (dir.). *Dallo zolfo al carbone: scritture della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 2005: 293-310.

9 Morelli, Anne. "L'émergence dans la littérature francophone de Belgique d'auteurs allochtones". *Op. cit.*: 73.

10 Cf. par exemple Santoccono, Girolamo. *Identité et immigration*, in Vanvolsem, Serge, Musarra, Franco e Van den Bossche, Bart. *Gli spazi della diversità*, Roma: Bulzoni/Leuven: Leuven University Press, 1995: 683-686.

11 Paque, Jeannine. "Histoires de l'histoire: il était une fois en Ritalie...". *Op. cit.*: 429.

12 On aura remarqué l'allusion aux "vacances à l'étranger", ironique sûrement, mais qui ne reflète pas moins une certaine manière de percevoir la migration: l'idée de plusieurs Italiens était de partir pendant quelques années seulement, pour gagner assez d'argent et accéder à une vie meilleure au pays natal. Cf. *RdI*: 191.

13 Cf. aussi, dans la même veine d'ironie amère, le livre de Brahim Benaïcha *Vivre au Paradis, d'une oasis à un bidonville* (Paris: Desclée De Brouwer, 1992), où le "paradis" est le bidonville de Nanterre où vivent de nombreux ouvriers algériens dans les années 1950 et 1960. Le roman *Ils disent que je suis une beurette* de la romancière d'origine algérienne Soraya Nini (Paris, Fixot, 1993) débute également par la phrase "Je suis née au Paradis", doublement ironique puisque "Mon Paradis" est le nom de la cité HLM de Toulon où la narratrice vit. On remarquera que *Rue des Italiens* présente plusieurs points de convergence avec d'autres récits de la migration, en particulier avec la production littéraire de ce qu'on appelle les deuxièmes, voire troisièmes générations qui sont, en France et en Belgique, surtout d'origine maghrébine. Sur ces sujets cf. *G2 – Generazioni alla seconda*, Trickster, 6 (novembre 2008), <http://trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=seconde_generazioni:copertina>.

14 Bhabha, Homi K. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007 (éd. or. 1994).

15 Pour la première fois dans "L'immigrature: néologisme ou nouvel âge littéraire?". *Op. cit.*

16 Cf. Santoccono, Girolamo. *Identité et immigration*. *Op. cit.*: 683.

Ilaria Vitali

"Telepatia sentimentale": l'Italia di Milan Kundera

In questo numero dedicato alla complessa tessitura di rapporti che gli autori della migrazione e della "postcolonia" intrattengono con l'Italia, mi è parso interessante affrontare il tema dal punto di vista di uno scrittore *émigré* che non fosse però di origine italiana e il cui percorso potesse tuttavia dirsi, da molti punti di vista, rivelatore. Sto parlando di Milan Kundera. Il rapporto dell'autore ceco con il nostro Paese, così come emerge nella sua opera, appare a prima vista come elemento liminale e, forse anche per questo, ancora "invisibile" alla critica. Una "traccia italiana" si snoda tuttavia all'interno del complesso universo intertestuale kunderiano e la sfida di questo articolo è quella di rivelarne e analizzarne la sottile – ma quanto mai persistente – presenza.

La vicenda umana e artistica dell'autore è nota: nato a Brno, nella ex-Cecoslovacchia, nel 1929, dopo un periodo come attivista del partito comunista ne prende le distanze nel 1967, anno in cui pubblica il suo romanzo d'esordio, *Zert (La Plaisanterie)*.¹ Dopo la Primavera di Praga, il divieto di pubblicare le sue opere da parte del regime lo convince a lasciare il paese per scegliere, nel 1975, la via dell'esilio dall'altra parte della cortina di ferro. Si trasferisce prima a



Milan Kundera

Rennes, dove insegna come *visiting professor*, e successivamente a Parigi, dove risiede tuttora. Inizia allora, in Francia, la sua particolare rilettura della storia dell'Europa, che l'autore lega soprattutto a quell'"arte del romanzo"² denigrata eppure così centrale nell'evoluzione del pensiero europeo.

Qual è la parte che l'Italia occupa in questo percorso? La visione della cultura italiana che emerge nell'opera dell'autore è naturalmente molto lontana da quella di un autore post-coloniale o di un emigrato italiano costretto a lasciare il paese per ragioni economiche; Kundera non si confronta, per esempio, con i problemi d'integrazione o episodi di razzismo raccontati nelle opere di altri autori citati in questa rassegna (si pensi, per esempio, al caso

di Girolamo Santocono nel contributo di Maria Chiara Gnocchi).³ Nell'opera di Kundera, il nostro Paese vive in un mosaico di evocazioni colte e lontane dagli stereotipi, che spaziano dalla musica alla letteratura, al cinema. Da un punto di vista strutturale, possiamo distinguere, all'interno dell'universo kunderiano, diversi tipi di riferimenti all'Italia che, per quanto possano apparire liminali rispetto al poderoso insieme della sua opera, si fanno portatori di una carica fortemente rappresentativa. Se ne possono individuare almeno tre: la scelta di *dé-cors* italiani in cui situare i personaggi e le loro azioni; i riferimenti a episodi della recente storia d'Italia; le influenze letterarie e artistiche, che vanno ad arricchire l'ormai celebre *pléiade* dell'autore.⁴ Queste tre categorie non vanno

naturalmente intese come compartimenti stagni ma, anzi, come spazi osmotici che si compensano e arricchiscono a vicenda.

Per quanto riguarda il primo punto, ovvero la scelta di *décor* italiani, viene subito alla mente un episodio de *L'Immortalité*, sorta di *roman-chemin* – per riprendere le parole di François Ricard nella postfazione al romanzo – il cui percorso si dirama in molteplici biforcature. Si tratta di un episodio-chiave, perché in esso si sviluppa l'incontro tra Agnès e Rubens, i due personaggi focali che, in qualche modo, aprono e chiudono le numerose ramificazioni del romanzo. È a Roma, e più precisamente a Villa Borghese, nelle “longues allées du parc, [où] étaient posés des bustes en marbre d'Italiens célèbres”⁵ che Rubens, pittore mancato ormai sulla quarantina, riconosce in Agnès l'amore di un tempo:

Tout se joua en une fraction de seconde. Il ne la reconnut qu'au dernier moment, alors qu'elle parvenait à sa hauteur et que le pas suivant les aurait définitivement éloignés l'un de l'autre. Avec une exceptionnelle promptitude il s'arrêta net, se retourna (elle réagit aussitôt) et lui adressa la parole. Il avait l'impression que c'était elle qu'il avait désirée pendant des années, qu'il avait cherchée dans le monde entier.⁶

L'atmosfera della Città Eterna permea l'incontro di una luce densa di significati: non si tratta naturalmente di fare appello al *pathos*, rifiutato con forza dall'autore in ognuno dei suoi romanzi, ma di riverberare quella fitta rete di associazioni d'immagini e parole che costituiscono il “fleuve sémantique” che scorre lungo tutta l'opera kunderiana. Agnès, personaggio di carta nato da un gesto osservato per caso, di cui non viene mai celata la “finzionalità”,

diviene qui per Rubens la donna “aimée par-delà de l'amour”; la loro storia, che incomincia nell’“immortale” Roma, è fatta di fugaci incontri ai quali entrambi attribuiscono però significati ben diversi, e s'interrompe, nella più solida tradizione kunderiana, su un malinteso,⁷ per terminare poi definitivamente con l'incidente d'auto di Agnès, personaggio straordinariamente “mortale” in contrappunto al tema del romanzo che la vede protagonista. Scorgiamo qui un esempio magistrale di quell'arte del paradosso di cui Kundera è maestro e che costringe i personaggi, che si dibattono nel tentativo di innalzarsi, alla continua condanna della mediocrità.⁸

Nella scena dell'incontro tra Agnès e Rubens, il *décor* romano, abbozzato appena, è oggetto minimo ma indispensabile: esso diviene una delle molteplici variazioni sul tema dell'immortalità che dà il titolo al romanzo e ne riverbera il significato creando circuiti di senso sempre nuovi.⁹ Non a caso l'incontro tra i due personaggi avviene nella “Città Eterna”, in un viale punteggiato da busti che “immortalano” illustri personalità del passato e che fanno riflettere Agnès e Rubens, in maniera diversa, sulla dimensione tragica dell'immortalità, separata dal suo risvolto comico solo da una sottile e permeabile frontiera.

Mortalità e immortalità non sono temi fortuiti, al contrario, riemergono in numerosi altri passaggi dell'opera kunderiana, uno dei quali ci riporta alla storia recente d'Italia e al secondo punto della nostra riflessione. Si tratta di un episodio raccontato in un testo dal titolo “Oubli de Schönberg”, pubblicato originariamente nel 1995 nella *Frankfurter Rundschau* e successivamente ripreso nel saggio *Une rencontre* edito nel 2009. L'autore vi racconta l'agonia di Fellini, catturata dall'occhio impietoso delle tele-

camere berlusconiane e intesa come epilogo di una vecchia “disputa”:

C'est au temps de sa dernière période que Fellini a violemment affronté Berlusconi en s'opposant à sa pratique de laisser interrompre les films, à la télévision, par de la publicité. [...] L'affrontement a connu son épilogue en 1993 quant la télévision berlusconienne a projeté sur ses écrans le corps de Fellini, nu, désarmé, en agonie (coïncidence étrange: c'est dans *La dolce vita*, de 1960, que lors d'une scène inoubliable la fureur nécrophile des caméras a été saisie et montée, prophétiquement, pour la première fois.)¹⁰

Per Kundera, l'episodio ha un significato ben preciso: l'Europa di Fellini è stata schiacciata da un altro tipo di Europa. Non bisogna infatti pensare che l'autore voglia interessarsi a “eventi di costume” in qualità di commentatore dell'attualità: i riferimenti alla storia recente ripresi dall'autore, sia nei romanzi che nei saggi, vanno in una direzione ben diversa. In diverse occasioni, Kundera ha infatti dichiarato di operare una sorta di “économie maximale” nei confronti dell'attualità storica: “Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action.”¹¹ Gli eventi devono essere trattati parsimoniosamente e solo come scenario di fondo. Lo scrittore – o meglio, il *romancier* per usare un termine caro all'autore – non deve dar peso alla loro portata, ma considerarli elementi di quell'ormai celebre “laboratoire d'observation de l'existence humaine”. La scelta di richiami alla cultura e alla storia recente della Penisola deve essere letta in questo senso: la “disputa” tra Berlusconi e Fellini rientra in quel laboratorio d'osservazione dell'umano e diviene strumento per

supportare la riflessione dell'autore sul mondo dell'immagine, dove tutto pare votato al conformismo del non-pensiero pubblicitario e al “rimbecillimento della cultura di massa”.

Un altro dato è da rilevare: riferendosi all'Italia, Kundera non cede mai alla rappresentazione di maniera, all'evocazione romantica o alla riduzione stereotipica che compare non di rado nelle pagine di altri autori francesi o francofoni che si cimentano con le descrizioni del Bel Paese. L'Italia che emerge nel mondo romanzesco kunderiano è un Paese reale, lontano dai cliché, descritto da chi pare conoscerne a fondo la storia passata e recente, soprattutto attraverso il prisma della sua arte. Quest'ultima considerazione, ci conduce al terzo punto della nostra riflessione, ovvero le influenze letterarie e artistiche italiane che attraversano il mondo romanzesco kunderiano. Se ne possono citare almeno due che, per la loro carica rappresentativa, interpretano alcuni aspetti fondamentali nell'opera dell'autore. Il primo è Giacomo Casanova, incarnazione del Settecento libertino che, più che come citazione diretta, appare come filigrana sottile ma pervasiva in numerosi romanzi, da *L'insoutenable légèreté de l'être* fino a *La Lenteur*, primo romanzo “francese” di Kundera, che parte dall'ipotesi della nota novella settecentesca di Vivant Denon, *Point de lendemain*, riadattandola in chiave contemporanea. Questo primo romanzo “francese” si fa esaltazione della *jouissance* settecentesca e invito giocoso a riscoprire il secolo libertino, il suo edonismo e, ancor più, l'analisi di tale edonismo, che si contrappone al vacuo ed effimero esibizionismo contemporaneo.¹² Non a caso, pensando a Casanova, il personaggio di Rubens, ne *L'Immortalité*, ne sottolinea prima di tutto la formidabile memoria analitica.

La seconda influenza italiana che mi preme



Federico Fellini

ricordare affiora in maniera assai più esplicita nell'opera kunderiana ed è rappresentata dal cinema di Federico Fellini. I suoi film, in particolare quelli dell'ultimo periodo che va da *Prova d'orchestra* a *La voce della luna*, sono quelli che a detta dell'autore meglio svelano il nostro mondo, grazie allo sguardo capace allo stesso tempo di essere carico d'immaginazione ma estremamente lucido. Definito "dernier géant de l'art moderne", Fellini è riconosciuto da Kundera come uno dei suoi più grandi "amori" artistici, "lui qui a réalisé avec une fantaisie incomparable la fusion du rêve et de la réalité, [...] lui qui, dans sa dernière période (particulièrement mésestimée) a su doter son regard rêveur d'une lucidité qui démasque cruellement notre monde contemporain"¹³. La passione di Kundera per Fellini è tale da indurlo a scegliere come immagine di copertina per l'edizione Folio del suo *Jacques le fataliste* il disegno felliniano della tabaccaia di *Amarcord*, chiamata qui a rappresentare, in maniera piuttosto convincente, la locandiera del Grand-Cerf.

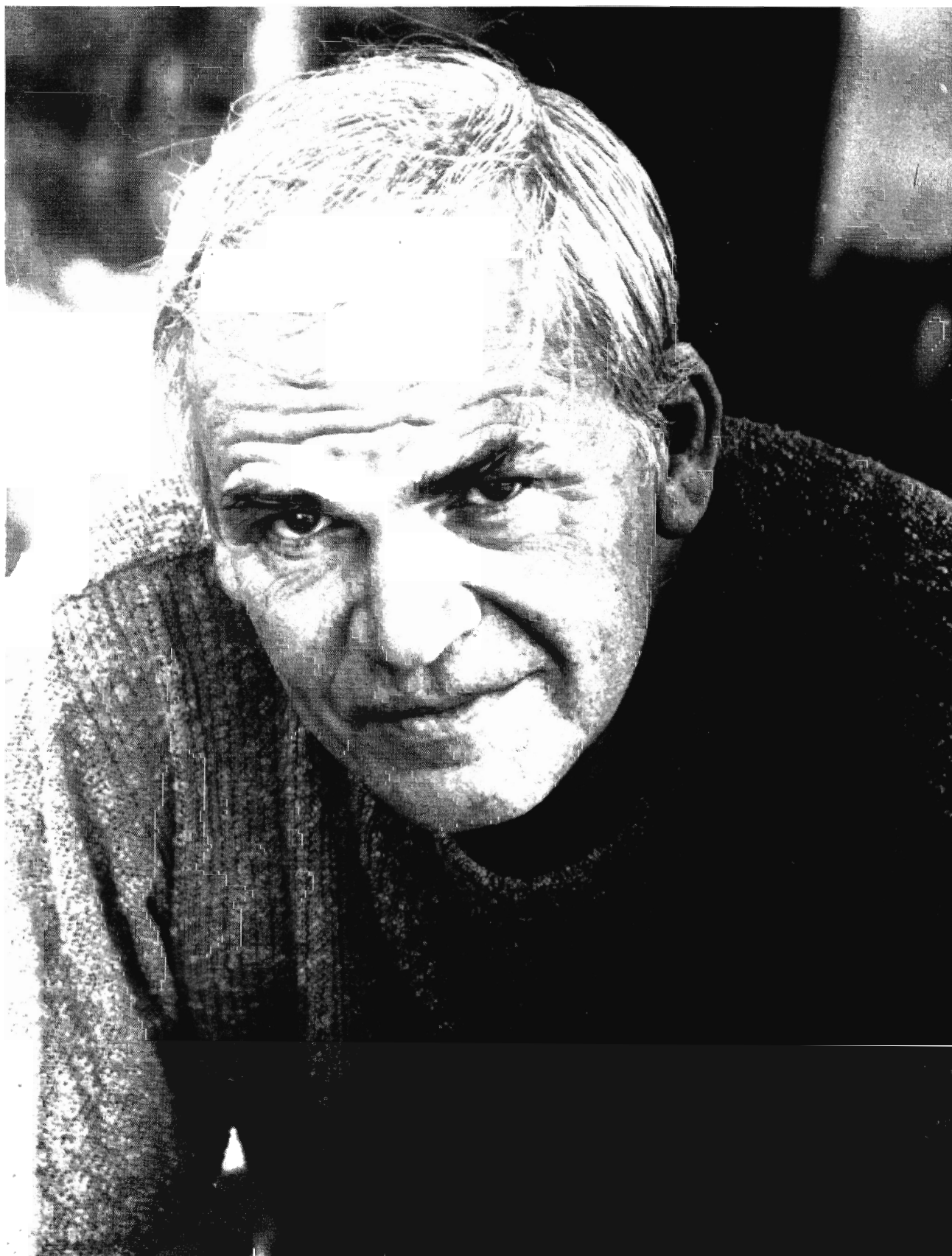
È interessante notare che Casanova e Fellini "s'incontrino" in qualche modo nel celebre film del regista, *Casanova*, definito da Kunde-

ra la visione lucida di una sessualità *débridée*, pervenuta ormai ai suoi limiti grotteschi, rappresentazione di un voyeurismo istituzionalizzato, tema, questo, che emerge in maniera prepotente in tutta l'opera kunderiana.

Dopo questo *survol* sulla visione dell'Italia così come appare nell'opera di Milan Kundera, viene spontaneo chiedersi quale sia, invece, l'immagine che l'Italia ha del celebre *émigré*.

Per capirlo, può esserci d'aiuto il ricchissimo numero che la rivista *Riga* ha dedicato a Kundera nell'ottobre del 2002. In queste pagine curate da Massimo Rizzante, un riuscito gioco di specchi mostra l'opera di Kundera riflessa nelle parole, tra gli altri, di cinque grandi scrittori italiani (Sciascia, Calvino, Celati, Tabucchi, Citati) e permette di avanzare qualche riflessione sulle modalità della ricezione italiana della sua opera al di là dell'enorme successo di pubblico ottenuto a partire dalla metà degli anni Ottanta e, soprattutto, di scoprire da vicino quali elementi kunderiani abbiano maggiormente colpito gli scrittori e intellettuali della Penisola.

La ricezione di Kundera in Italia appare, innanzitutto, assai meno politicizzata di quella francese. L'accoglienza dell'autore oltralpe è stata infatti fortemente influenzata dal contesto del suo paese d'origine. Fin dall'inizio, Kundera è stato etichettato come "dissidente". Non solo: la sua dissidenza è stata a lungo considerata come una sorta di "garanzia di autenticità". Lo dimostrano gli innumerevoli articoli pubblicati in Francia a partire dall'uscita del primo romanzo di Kundera, *Zert* (*La plaisanterie*), nella traduzione francese successivamente "rifiutata" dall'autore, che si cimenterà tra il 1985 e il 1987 nella delicata revisione delle sue traduzioni.¹⁴ Autori politicamente schierati e culturalmente influenti, come Sartre e Aragon, non faranno che incoraggiare questo tipo



Milan Kundera

di (dis)lettura, inserendo i romanzi di Kundera nell'ambito esclusivo della "letteratura di denuncia". È solo a partire dagli anni Ottanta che la critica cercherà di modificare la propria prospettiva d'analisi. Interessante notare che siano altri autori *émigré* a tentare di porre rimedio alle letture riduttive e a cercare di correggerle. Ci preme ricordare, a questo proposito, un articolo del 1981 di Sylvie Richterova, *émigrée* ceca in Italia. L'autrice, consapevole più di altri delle difficoltà interpretative che spesso accompagnano gli autori migranti, sottolinea con forza l'esigenza (e l'urgenza) di una lettura diversa:

I romanzi di Milan Kundera non possono essere letti solo in chiave d'attualità storica, anche se proprio in questa chiave lo scrittore cecoslovacco è stato accolto e compreso dal pubblico occidentale alla fine degli anni Sessanta (vedi per esempio la prefazione di Aragon allo *Scherzo*). Lo stesso Kundera rende impossibile, con i suoi romanzi degli anni Settanta, una lettura che si limiti alla realtà della Cecoslovacchia degli ultimi trenta anni.¹⁵

A partire dagli anni Ottanta, la lettura politicizzata incomincia a cedere il posto ad analisi più approfondite, anche perché l'opera di Kundera sta ormai assumendo una dimensione e una portata tali da essere difficilmente collocabili nel territorio (sociale, politico, letterario) della sola Cecoslovacchia.¹⁶ Gli articoli di Calvino e Tabucchi in occasione della pubblicazione in Italia, nel 1985, de *L'Insostenibile leggerezza dell'essere* (*L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1984) vanno in questa direzione. Nonostante la Primavera di Praga faccia da preponderante sfondo alle vicende del celebre *quatuor romanesque* formato da Tomas, Tereza, Sabina e Franz, i due autori italiani non

vi si soffermano particolarmente e sembrano apprezzare piuttosto la straordinaria arte del raccontare di Kundera, la sua precisione e finezza, "di un realismo e di una metafisica estenuanti e dolenti".¹⁷ Per entrambi si tratta del romanzo di un grande narratore, più che di un dissidente. Calvino, in particolare, sembra cogliere con lucidità i principi di quell'"économie maximale" nei confronti dell'attualità storica che Kundera teorizzerà un anno più tardi ne *L'Art du roman*:

L'ironica problematicità universal-esistenziale coinvolge anche ciò che, trattandosi di Cecoslovacchia, non può essere dimenticato neanche per un minuto [...]. Ma Kundera, facendone non "il problema" ma solo una complicazione in più nei guai della vita, elimina quel doveroso, allontanante rispetto che ogni letteratura degli oppressi incute in noi immeritatamente privilegiati, e in questo modo ci coinvolge nella disperazione quotidiana dei regimi comunisti molto di più che se facesse appello al pathos.¹⁸

Anche Celati sembra andare nella stessa direzione quando, in un articolo apparso su *Il Manifesto* il 9 maggio del 1985, si concentra non sulla "provenienza geografica" di Kundera, né sulla sua condizione di *émigré*, quanto piuttosto sulla costruzione sinfonica delle sue opere, che lo distaccano tanto dal romanzo tradizionale quanto da quello sperimentale: "L'organizzazione del romanzo attraverso temi filosofici che interpretano le vicende dei personaggi, consente a Kundera [...] di usare la narrazione verbale in tutte le sue possibilità, senza limitarsi al principio scenico o cinematografico."¹⁹ In un articolo del 1997 dedicato all'uscita italiana de *L'Identità* (*L'Identité*, 1997), Citati fa un passo avanti. Siamo ormai oltre la metà degli

anni Novanta, Kundera vive a Parigi da più di vent'anni e, nonostante gli esiti positivi della rivoluzione di velluto, ha scelto di non rientrare mai a Praga. Citati sottolinea l'evoluzione del percorso kunderiano, a livello linguistico – il passaggio dal ceco al francese – e stilistico – dalla composizione di romanzi come sinfonie alla “sonata classica”. Evidenzia in particolare la magistrale arte della composizione kunderiana, il suo “prezioso tocco da clavicembalista”, che si fonde con lo “sguardo di uno scienziato, che smonta e rimonta il meccanismo del vivente.”²⁰

Il crollo del muro di Berlino non ha offuscato *le regard acéré* di Kundera: ne *L'identité* non vi è più traccia di Praga o del mondo sovietico, l'ambientazione è totalmente francese, ma non per questo la penna dell'autore è meno critica nei confronti di un'Europa Occidentale che sembra conoscere e capire solo se stessa. Del resto, quella fitta rete di costrizioni (e costruzioni) pubbliche e private tipiche del totalitarismo comunista è presente anche in Occidente, scrive l'autore, appare solo in una forma diversa.

Quelli qui riproposti sono, naturalmente, pochi esempi, ma possono darci la misura di come il “Kundera italiano” si differenzi, per molti versi, da quello “francese”, tanto da far dire a Sciascia, a proposito della fredda accoglienza che ebbe in Francia la *pièce* kunderiana *Jacques et son maître*, ispirata al noto *Jacques le fataliste* di Diderot: “è curioso che certi critici [...] [siano arrivati] addirittura a sconsigliare lo spettacolo. Evidentemente, non sempre la Francia abita in Francia.”²¹ Una parte della critica francese sembra non aver mai perdonato a Kundera il rifiuto di indossare la maschera tragica dell'esule “salvato” dall'Occidente (si vedano a questo proposito l'ultimo romanzo dell'autore, *L'Ignorance*, edito in Francia nel 2003,²² o le lucide pagine sull’“exil libérateur” pubblicate nell’ul-

timo saggio del 2009, *Une rencontre*). Un errore, questo, che l'Italia, probabilmente per la distanza che la separa sia dal paese d'origine che da quello di accoglienza di Kundera, non sembra aver commesso. Pare invece essersi sintonizzata, forse più di altri paesi, su quella “telepatia sentimentale”²³ che permea tutta la sua opera e che “non si basa tanto su un “io so” (come quella dei tecnici e degli esperti), quanto piuttosto sui vuoti dell'informazione, che vanno riempiti con un lungo ascolto di sintomi, di indizi su ciò che avviene fuori di noi.”²⁴

NOTE

1 Si citeranno qui i romanzi del periodo ceco nella loro versione francese, rivista e autenticata da Kundera tra il 1985 e il 1987, e da allora considerata dallo stesso autore legittima quanto il testo ceco. Tutti le citazioni delle opere di Kundera sono tratte dall'edizione considerata dallo stesso autore come “definitiva”, ovvero quella pubblicata nel 2011 nella collana “Bibliothèque de la Pléiade” di Gallimard.

2 Si veda in particolare *L'Art du roman*, edito nella “Blanche” di Gallimard nel 1986 e nella “Bibliothèque de la Pléiade” nel 2011.

3 Kundera ha sempre preferito definirsi “émigré” e non “exilé” (non è del resto mai stato costretto ufficialmente a lasciare il suo paese, anche se quest'ultimo gli impediva di pubblicare i suoi testi e, quando era ormai in Francia, nel 1979, gli ha revocato la cittadinanza); tuttavia, per molte ragioni che è qui impossibile approfondire, la sua condizione appare più riconducibile a quest'ultimo status, secondo la definizione che ne dà Edward Said nel saggio *Reflexions on Exile*.

4 Kundera ha citato a più riprese quella che lui stesso ha definito la sua personale “pléiade”, così composta: Kafka, Broch, Musil e Gombrowicz.

5 Kundera, Milan. 2011. *L'Immortalité*, in *Œuvre*, tomo II. Paris: Gallimard. (243).

- 6 Ibid.
- 7 Per una lettura dei malintesi kunderiani si rinvia al nostro *Aritmetica dell'emigrazione*. Torino: L'Harmattan (2003).
- 8 Sull'arte del paradosso, rinviamo al saggio di Maria Nemcova Banerjee. 1992. *Terminal paradox*. Grove Pr.
- 9 Musicista ancor prima di essere scrittore, Kundera compone tutti i suoi romanzi come opere musicali, con tanto di "variazioni sul tema" (non di rado, veri e propri pentagrammi appaiono nel corso del testo). Ne ha svelato in parte la complessa tecnica di costruzione nelle pagine del già citato *L'Art du roman*, in particolare nella sezione, "Entretien sur l'art de la composition".
- 10 Kundera, Milan. *Oubli de Schönberg*, in *Œuvre*, tomo II. *Op. cit.*: 1159.
- 11 Kundera, Milan. *L'art du roman*, in *Œuvre*, tomo II. *Op. cit.*: 662.
- 12 Non a caso nel gioco intertestuale entrano anche *Les Liaisons dangereuses* di Laclos.
- 13 Kundera, Milan. *Une rencontre*. in *Œuvre*, tomo II. *Op. cit.*: 1159.
- 14 Si veda a questo proposito Martin Rizek. 2001. *Comment devient-on Kundera?*. Paris: L'Harmattan. (145).
- 15 Richterova, Sylvie. 1981. "I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione". *Strumenti critici: quadrimestrale di cultura e critica letteraria*. 45. (313).
- 16 Rinviamo al nostro "L'ailleurs, le chez-soi et le monde: la *Weltliteratur* di Milan Kundera". *Publif@rum*, 2011.
- 17 Tabucchi, Antonio. 2002. "L'insostenibile leggerezza dell'essere". *Riga*. (186).
- 18 Calvino, Italo. 2002. "L'insostenibile leggerezza dell'essere". *Riga*. (180-181).
- 19 Celati, Gianni. 2002. "La telepatia sentimentale di Milan Kundera". *Riga*. (217).
- 20 Citati, Pietro. 2002. "La gioiosa freddezza di Milan Kundera". *Riga*. (302).
- 21 Sciascia, Leonardo. 2002. "Diderot tra i carri armati". *Riga*. (165).
- 22 Da notare, *en passant*, che il romanzo, piuttosto cri-

tico nei confronti della Francia, fu terminato nel 2000 e uscì in prima edizione mondiale in traduzione spagnola. Il libro fu poi pubblicato in Italia, da Adelphi, nel 2001, due anni prima, dunque, rispetto all'edizione francese del 2003.

23 L'espressione *télépathie sentimentale* è quella utilizzata dallo stesso Kundera ne *L'Insoutenable légèreté de l'être* per designare la capacità di sintonizzarsi sulle emozioni di qualcuno (una sorta di "com-passione" più ampia, che Kundera, nel corso di una delle riflessioni etimologiche che non di rado appaiono nei suoi testi, definisce "co-sentimento").

24 Celati, Gianni. "La telepatia sentimentale di Milan Kundera". *Op. cit.*: 217.

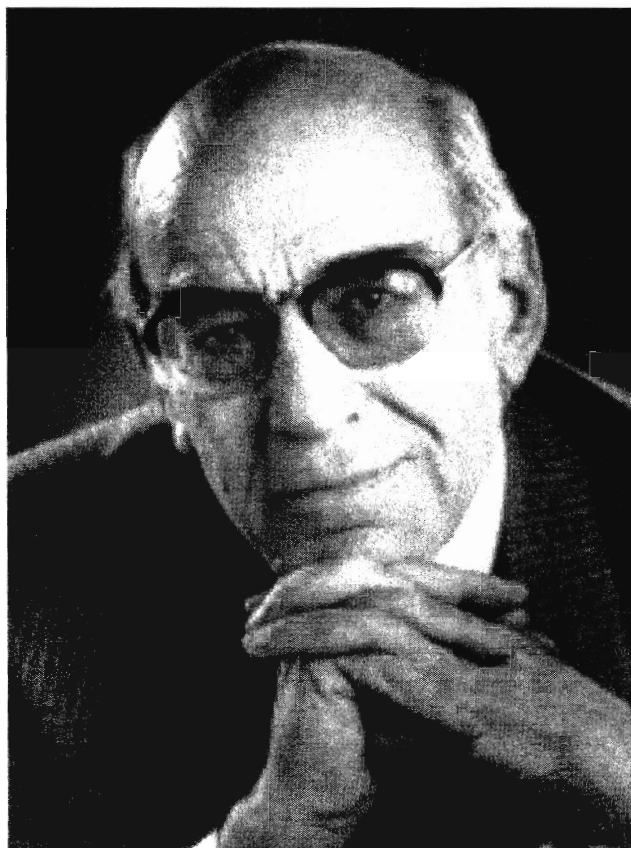
Daniele Tuan

L'Italie d'Emmanuel Roblès

.....

Emmanuel Roblès¹ ne fut pas seulement un auteur très reconnu au niveau international dont l'œuvre romanesque et théâtrale fut traduite et jouée dans le monde entier; il ne fut pas seulement un homme passionné de sa terre natale l'Algérie et qui, lors de la guerre d'indépendance, participa activement à la réalisation d'un *Comité de trêve civile*; il ne fut pas seulement une figure importante au sein de maisons d'édition telles que Charlot ou Seuil, mais il fut aussi un infatigable voyageur. Il visita à plusieurs reprises l'Espagne – la terre de ses ancêtres – le Tibet, le Japon, la Polynésie française et nous pouvons affirmer, comme l'a noté Gaëtan Brulotte dans la recension du recueil *Les rives du fleuve Bleu*, que « Ses choix existentiels l'ont conduit aux quatre coins du monde: de la Chine déchirée à l'Allemagne en déconfiture, de l'Amérique latine de la terreur

arbitraire à l'Algérie insurgée, de l'Afrique du délire à un Tahiti du mystère ».² Dans le même recueil nous trouvons aussi deux récits situés en Italie pendant la deuxième guerre mondiale: l'un titré *La nuit de fossoyeurs* et l'autre *Montecassino*, dont le récit relate la bataille entre Alliés et Allemands qui causa le bombardement et la destruction de la fameuse abbaye. Mais la présence de l'Italie dans son œuvre ne se limite à ces deux courtes parutions mais celle-ci fut source d'une profonde veine inspiratrice, qui fait de ce pays son espace littéraire privilégié, bien plus que son Algérie natale ou son Espagne des origines. En effet en Italie au-delà de deux récits déjà cités, il situa la pièce de théâtre, *L'horloge*³ et quatre romans: *Cela s'appelle l'aurore*,⁴ publié en 1954 et situé dans le sud de la Sardaigne dans la petite ville de Salina près de Cagliari; *Le Vésuve*,⁵ publié en 1961 et situé, comme le suggère le titre, principalement à Naples; *Un printemps d'Italie*,⁶ publié en 1975 et situé à Rome et enfin *Venise en hiver*,⁷ publié en 1982 et situé bien sûr à Venise.⁸ Les images de l'Italie auxquelles nous sommes accoutumés sont des images de belles plages, de journées ensoleillées, de longues promenades, de villes débordantes d'histoire et de beauté et aussi de bonnes glaces... mais le lecteur qui chercherait dans les livres de Roblès ces images rassurantes en resterait certainement déçu. En effet, à la lecture de ces romans on découvre que Naples est recouverte de *décombres* et de *gravats*; qu'un *froid* saisissant enveloppe Rome; que les *vents* et les *eaux* frappent et submergent la Sardaigne et qu'une éternelle *pluie* hivernale voile Venise. Or, si l'on peut affirmer que chaque roman est caractérisé par un certain champ sémantique, il existe néanmoins un dénominateur commun constitué par des adjectifs tels que:



Emmanuel Roblès

noir, sombre, crépusculaire, gris, funèbre, monstrueux, glacé, sidéré, pétrifié, qui confère un tout autre visage à l'espace italien. Ce qui prévaut donc dans l'Italie de Roblès, c'est l'absence de lumière et la prédominance de l'obscurité. Ce sont d'ailleurs les agents atmosphériques tels que bourrasques, marécages, ou la présence de paysages arides (landes sinistres, vastes déserts, terres stériles) qui dominent son Italie. La péninsule, à l'image de ses héros, apparaît alors comme une terre blessée.

Si l'Italie de Roblès n'est pas alors l'éden romantique du XIX^e siècle, Roblès non plus n'est pas le voyageur français qui descend en Italie pour le *Grand Tour* et qui pour rassasier sa soif de rêverie se plongerait dans la Méditerranée, mais c'est un homme de son époque – époque de guerres et de révolutions – qui,

en traçant un parcours opposé, monte non pas dans le jardin ou le musée d'Europe mais dans un pays meurtri par la deuxième guerre mondiale et la lutte contre l'occupation nazie, dans *Le Vésuve* et *Un printemps en Italie*; dans une Italie réduite à la faim et à la recherche d'une dignité, dans la Sardaigne de l'après-guerre avec *Cela s'appelle l'aurore*, et en dernier lieu, dans l'Italie terrorisée des années quatre-vingts, celle des années de plomb, du terrorisme révolutionnaire et d'Etat, avec les pages de *Venise en Hiver*. D'ailleurs Roblès écrit pour son peuple algérien parce que, bien qu'il fût un pied-noir, il fut souvent considéré comme un auteur algérien.⁹ Il est d'ailleurs intéressant de voir que le cent-cinquantième anniversaire de l'unification de l'Italie, que cette revue commémore, correspond aussi au cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie. Mais revenons à l'Italie de Roblès.

La première escale de Roblès en Italie se fait en Sardaigne: île qui, comme il l'avoue dans son entretien avec Depierris,¹⁰ n'a jamais su le charmer. Au contraire, l'état de délabrement et d'abandon l'angoissent profondément. Dans *Cela s'appelle l'aurore*, l'île sarde apparaît alors comme une prison d'où il est impossible de s'enfuir. L'Italie idéalisée et rêvée se transforme ici en un espace primitif, habité par « des punaises colossales. De véritables vestiges de la préhistoire »¹¹ et donc inhumain où les pires instincts font surface. Si la Sardaigne est l'île de la dystopie, la Sicile, située au cœur de la Méditerranée, apparaît en revanche dans l'œuvre de Roblès comme l'île de l'utopie: l'espace méditerranéen par excellence où les civilisations grecque, latine, arabe ou encore normande, ont su, à ses yeux, créer un espace riche, complexe et harmonieux. Mais il ne faut pas oublier que comme

toute utopie, elle est toujours rêvée et jamais atteinte. Ainsi dans *La croisière*,¹² roman où la Méditerranée occupe la place d'honneur, le héros George Maurer ne rejoindra jamais, sinon pour y mourir, le port de Palerme.

Si la Sardaigne n'a pas été un séjour heureux pour Roblès, Naples bouleverse en profondeur notre auteur et à plusieurs reprises il ne cache pas son amour pour cette ville qui l'a littéralement fasciné. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire les descriptions qu'il en fait dans ses entretiens avec Depierris: «Oui, j'ai aimé Naples et j'y retourne de plus en plus souvent et j'en garde la nostalgie, une nostalgie plus tenace peut-être que pour ces villes d'Algérie où j'ai passé pourtant la plus grande partie ma vie[...]».¹³ Mais si parfois la ville assume les ressemblances d'une véritable île, d'un espace édénique et hors du temps, Roblès n'oublie pas la réalité faite de guerre, de désespoir et de violence dans laquelle la ville est plongée lors de son arrivée en tant que correspondant de guerre. Les mêmes sentiments contrastés sont ressentis par le héros du deuxième roman italien de Roblès, Serge Longereau – soldat de l'armée française en convalescence à Naples – qui peu à peu découvre les beautés de la ville avec toutes ses blessures: «Lorsque je ressortis, je commençais vraiment à aimer Naples. J'avais compris que je ressemblais à cette ville et que tant d'ardeur à vivre était fait aussi de désespoir»¹⁴ lit-on dans les premières pages du livre. En effet, en lisant l'interview de Depierris, la description de Naples est fortement centrée sur l'opposition entre l'image d'un espace printanier, vif et vigoureux – pour utiliser les mots de Roblès – et celle d'une ville humiliée par la guerre:

En trois séjours j'ai passé environs quatre mois à Naples. C'était une ville déroutante, dévorée par tous les maux, le désespoir, la guerre, l'occupation et qui, cependant, éclatait de vigueur, d'ardeur à vivre [...]. La ville entière luttait contre tous les fléaux conjurés. Les bombardements de l'aviation allemande succédaient à ceux de l'aviation alliée ! La misère et la présence de tant de soldats encourageaient la prostitution. Les magasins étaient vides et le marché noir sévissait.¹⁵

Naples n'apparaît plus alors comme une île, un lieu séparé de la réalité mais elle est partie intégrante d'une Europe en guerre. Guerre qui est d'ailleurs présente dès la première phrase du roman,

Lorsque j'étais à Naples, pendant la guerre, au début de l'année mil neuf cent quarante-quatre, toute la journée je me promenais à travers les ruelles en regardant les femmes. Je me promenais aussi sur la via Roma, sur la via Chiaïa, sur la via Santa Lucia aux beaux immeubles ruinés par les bombardements.¹⁶

Le récit entier, comme la ville de Naples, est alors parsemé de gravats et de décombres en soulignant ainsi, comme le laisse imaginer la suggestive description reportée ci-dessous, l'état précaire de la ville vésuvienne:

Au sommet d'un des grands immeubles éventrés, une baignoire était resté en équilibre, au-dessus du vide, retenue encore par ses tubulures, et dans un miroir épargné dormait un peu de lumière blanche comme dans un œil aveugle. Parmi les décombres, des ruelles désertes, coupées de gravats, ouvraient leurs tranchées désolées où les couleurs encore vives de certaines tapisseries mettaient une note d'allégresse insolite.¹⁷

Et pourtant, comme l'auteur l'affirme dans l'interview reportée précédemment, il s'agit toujours d'une ville profondément vivante, « Parmi les décombres, des ruelles désertes, coupées de gravats, ouvraient leurs tranchées désolées où les couleurs encore vives de certaines tapisseries mettaient une note d'allégresse insolite »;¹⁸ une ville prête à se renouveler, « Dans les champs, le printemps tout proche avait réveillé les pruniers et les amandiers rose et blancs ».¹⁹ Dans tout le roman, Naples apparaît donc comme une ville bipolaire: lieu de passion, de chaleur, de printemps et lieu de mort, de souffrance, et de dévastation à la fois.

Le deuxième roman italien de Roblès nous amène à Rome. Une autre ville qui comme Naples le touche profondément: « Oui, j'ai délivré Rome: ce n'est pas donné à n'importe qui [...]. Mon humour à moi, c'est que je suis arrivé à Rome et qu'au lieu de conquérir Rome, c'est Rome qui m'a conquis. De nouveau, je me trouve dans une ville-musée avec des gens qui avait souffert terriblement ».²⁰ Encore une fois Roblès ne veut pas mettre en avant la beauté de la ville, son histoire, ses musées, mais comme pour Naples il décrit les souffrances d'un espace en guerre et pire encore sous l'occupation allemande. En effet, la plupart du récit *Un printemps d'Italie* se déroule entre février et avril de 1944. D'ailleurs deux moments historiques marquent le roman: l'attentat de via Rasella qui coûta la vie à quelques soldats allemands et, en revendication à cela, le massacre des Grotte Ardeatine perpétré par les Nazis. Encore une fois la guerre est le théâtre de ce roman, et encore une fois celle-ci est d'autant plus atroce qu'elle a lieu dans une ville qui pour l'imaginaire collectif est plutôt la ville de la *dolce vita* et de la beauté. Or, dans la Rome de Roblès il n'y a ni beauté, ni joie de vivre, ni culture mais plutôt



Emmanuel Roblès

destruction, violence et passivité. Si Naples, avec l'éruption du Vésuve et les bombardements, bien que caractérisée elle aussi par des descriptions décidément sombres maintient intact son côté naturel et sa vitalité, les alentours de Rome et puis la ville elle-même perdent cet esprit vivant pour se figer dans l'image d'un tableau *métaphysique*:

À droite et à gauche, la campagne romaine, dans la blême lumière de ce matin de février, ressemblait à un de ces paysages angoissants de Chirico, impression qu'accentuaient les portées fuyantes des lignes électriques, les verticales des poteaux de bois, les taches brunes des fermes noyées dans les vapeurs hivernales. Quelques oiseaux traversèrent l'espace d'un vol pesant au-dessus des terres gorgées d'eau.²¹

L'apparition de Rome ne modifie pas la perception de l'espace mais au contraire les effets

d'angoisse et d'incertitude sont accentués davantage:

À gauche dans les lointains brouillés par la pluie ou la brume, Rome surgit enfin. Comme à travers un aquarium, on distinguait les coupoles et les campaniles parmi les formes bleuâtres des édifices modernes et les taches plus sombres des collines. Prise dans ces vapeurs, une planète jaune et noire dérivait lentement et Saint-Rose reconnut le dôme de la basilique de Saint-Pierre [...] On aurait dit une cité au bord d'une mer figée, une cité morte, dépeuplée à jamais avec des profondes ténèbres dans les rues et une sorte d'écume au ras des toits. Aucune fumée. Rien ne bougeait. Parfois une lueur perçait entre deux nuages, se posait sur quelques hautes façades, approfondissait davantage l'aspect de désolation, d'abandon définitif.²²

La ville qui dans un chef-d'œuvre du cinéma néoréaliste est définie ville ouverte, apparaît ici inaccessible, et c'est précisément le mot *inaccessible* que l'auteur utilise pour décrire son aspect: « la grisaille ajoutait à la ville un aspect inaccessible ».²³ Si l'on s'arrête un temps sur le champ sémantique utilisé dans les premières pages du roman, on notera un passage d'un champ végétal, qui caractérisait Naples, à un champ sémantique centré autour d'éléments aquatiques et aériens: deux espaces qui sont inhabitables par l'être humain et qui renforcent l'idée d'inaccessibilité donnée par la grisaille. Rome donne l'impression en définitive d'une ville noyée et figée au fond de la mer; elle apparaît, en définitive, comme une prison de laquelle il est difficile de s'évader.

La dernière escale romanesque de Roblès en Italie se fait à Venise et cette fois-ci non plus pendant la deuxième guerre mondiale mais pendant les années 80, en plein essor du ter-

rorisme des Brigades Rouges et Noires. Encore une fois, le choix de Roblès n'est pas hasardeux. Car si la Venise imaginaire est un espace de rêverie, un espace sublime fait pour les promenades amoureuses, pour les réflexions métaphysiques, pour l'art... celle de Roblès, comme Naples, Rome ou la Sardaigne, n'échappe pas à l'actualité. En réalité, dans la première partie du roman, la ville, perçue à travers les yeux d'Hélène – jeune parisienne désespérée qui cherche refuge à Venise chez une tante –, est celle des clichés, c'est-à-dire un espace labyrinthique, un lieu irréel où le temps est suspendu. Aux yeux d'Hélène il y a quelque chose de féérique dans la ville hivernale avec ses brumes, ses bruits étouffés, ses passants furtifs et rapides; un sentiment qui est renforcé aussi par la saison hivernal qui donne à la ville de Venise une image encore plus intimiste:

Si en été Venise vous appartient, ville offerte, ville envahie, ville «occupée», en revanche c'est vous qui lui appartenez en hiver, pris que vous êtes au piège des illusions et des charmes d'un théâtre unique au monde où vous devenez acteur et spectateur tout à la fois. [...]. En hiver, au contraire, le silence revient, le merveilleux, l'apaisant silence de Venise, à peine troué par le cri bref des *vaporetti* sur le Grand Canal, un silence intimement accordé aux eaux immobiles, aux dalles mouillées de San Marco, à la sonorité discrète des *calli* désertes où, dans les encoignures, somnolent béatement des chats qui lèvent à peine les yeux à vous.²⁴

Pour Hélène donc, en hiver Venise est l'espace intime par excellence, « Elle se sentait intimement accordée à cette solitude, à cet univers sans présence humaine [...] égarée dans les décors d'un théâtre, abandonnés, dépouillés de leurs dorures ».²⁵ Mais de le début du roman il y a la présence d'une autre Venise, à

laquelle Hélène ne donne pas beaucoup d'importance mais qui, avec le temps et surtout après la rencontre du photographe Ugo Lessner, devient de plus en plus oppressante: « Tu débarques en notre chère Italie, lui disait Carlo pendant le repas, dans sa plus belle période de massacres et dans sa pleine déliquescence. En moyenne nous avons trois attentats par semaine au revolver ou à la bombe ».²⁶ Encore une fois comme déjà pour Naples ou Rome les beautés artistiques sont tues, en revanche, l'auteur met au premier plan la vie de la Venise populaire, ouvrière, chômeuse et harcelée par la violence... « – Savez-vous combien il y a eu d'attentats, l'année dernière, dans la seule région vénitienne? Soixante-cinq ! Bien sûr, c'est moins qu'à Rome où l'on en compte six fois plus pour la même période. Ou qu'à Milan, ou Gênes... ».²⁷ Une image qui lentement chez l'héroïne, comme chez le lecteur, se substitue à la Venise de carte postale. Un bouleversement d'image que Roblès réalise en focalisant l'attention du lecteur sur la présence du pont de la Liberté qui unit Venise à la terre ferme non seulement physiquement mais aussi psychologiquement, car c'est sur ce pont qu'a lieu l'attentat contre l'autre héros du roman, le photographe Lessner et qui plonge Hélène dans la réalité italienne. Alors, comme le dit Michel Tournier, Venise subit, sous la plume d'Emmanuel Roblès, « [...] une réintégration brutale dans le contexte italien avec son chômage, ses attentats, son terrorisme ».²⁸

Si comme nous avons pu voir les beautés artistiques des villes italiennes se font rares et en tout cas sont laissées sur le fond de la scène en souvenir de mondes possibles, l'auteur porte un regard autant désenchanté sur la société italienne. Sans tomber dans le folklore, il offre au lecteur, par des touches brèves et intenses,

un panorama des problématiques sociales de l'Italie de l'époque. Nous assistons ainsi aux commerces illégaux de Napolitains ou à leur prostitution morale et physique provoquée par la pauvreté dans *Le Vésuve*; nous abordons de problématiques graves et toujours irrésolues, même dans l'Italie d'aujourd'hui, telles que le chômage ou l'émigration, deux sujets traités en particulier dans *Cela s'appelle l'Aurore* et *Venise en hiver*, où souvent sont mentionnés des parents ou des amis partis à l'étranger chercher une vie plus digne. À l'œil attentif de Roblès n'échappe pas non plus le thème de la sécurité sur les lieux de travail, sujet encore une fois lié à l'exploitation ouvrière et aux injustices des lois et inséré dans les deux romans qui développent les thèmes sociaux de manière plus approfondie (*Cela s'appelle l'aurore* et *Venise en hiver*). À côté de ce monde d'indigence, Roblès nous expose, et il lui oppose – en créant ainsi un contraste assez saisissant – toute une galerie d'hommes et de femmes qui vivent dans le luxe effréné et sans aucun souci envers les moins chanceux, qui va des exploiters sans scrupule dont la figure la plus mesquine est personnifiée par Gorzone, dans *Cela s'appelle l'aurore*, jusqu'à l'aristocratie désœuvrée vivant dans un monde de luxe et de drogues de Sandra, dans *Un printemps d'Italie*.

Roblès, en bon anthropologue, nous offre aussi un portrait de l'*homo italicus*. On retrouve alors certains des stéréotypes les plus répandus autour des Italiens. Par exemple, souvent ils apparaissent malicieux, épicuriens, fatalistes, excessivement religieux. Parfois les héros francophones de ses romans s'amusent en observant le côté théâtral et passionnel des Italiens. Mais, à l'instar de Roblès, il s'agit là de caractéristiques communes à tous les peuples méditerranéens, et pourtant s'il y a un élément qui distingue les

Italiens de Roblès celui-ci se trouve dans leur caractère passionnel. Cette focalisation autour de la passion et donc de l'amour dans l'imaginaire sur les Italiens n'est pas une nouveauté et nous ne pouvons pas ne pas penser à un autre amoureux de l'Italie, un certain Stendhal pour qui « Il ne faut faire dans ce beau pays que l'amour; les autres jouissances de l'âme y sont gênées; on y meurt empoisonné de mélancolie si l'on est citoyen [...] L'amour y est délicieux; ailleurs on en a *que la copie* ». ²⁹ Certes, comme dit Astre, ³⁰ Roblès n'est pas un fils spirituel de Stendhal, mais lui non plus ne peut pas fuir l'idée d'une Italie comme terre de l'amour. Or, c'est exactement en Italie que les héros roblésiens trouvent le véritable amour et pour cela l'image de la femme italienne compte beaucoup ! Toujours pour Stendhal, par exemple, « les femmes jouent, en Italie, un tout autre rôle qu'en France. Elles ont, pour société habituelle, un ou deux [hommes] *qu'elles ont choisis*, et qu'elles peuvent punir par le malheur le plus atroce, s'ils viennent à leur déplaire. ³¹ Chez Roblès aussi, la femme italienne est décrite comme passionnelle, forte, éprise d'absolu. Un *absolutisme* de l'amour et une idéalisation de celui-ci qui parfois pourrait devenir destructeur comme celui entre Silvia et Serge dans *Le Vésuve*; ou autodestructeur, comme celui de Rosa, prête à se suicider après la mort de son mari dans *Cela s'appelle l'aurore*. D'ailleurs, en lisant l'œuvre de Roblès, on s'aperçoit que c'est dans les œuvres situées en Italie que la femme assume un rôle central dans l'économie du récit. Les exemples ne manquent pas, que l'on pense ainsi à Vanina, l'héroïne de la pièce théâtrale *L'horloge*, qui tue d'un coup de pistolet Alfieri, l'incarnation de l'exploitation, de la toute puissance et de l'injustice; ou encore à Silvia et à Marie qui, comme le dit Marie-Hélène

Chèze, sont « une sorte de réplique féminine [des] héros masculins ».³² Dans chacun des romans italiens il y a la présence de femmes fascinantes et fortes comme par exemple la Marchesa Vitti: « Sainte-Rose eut l'impression qu'elle avait dû être une femme très romanesque, éprise d'intrigues galantes, de défis amoureux, une créature excessive peut-être, dure et brillante, lancée dans la vie comme une flèche de cristal »;³³ ou Mme Donati, « Cette femme devait savoir affronter la vie ! Et quel genre d'homme avait pu la séduire assez pour qu'elle acceptât de l'épouser ? »;³⁴ et surtout Marie, une jeune femme engagée dans la *Macchia*, décrite avec « un petit front de lutteuse obstinée ».³⁵ Des femmes qui se font aussi porte-parole de toutes celles qui vivent recluses et humiliées par une société patriarcale faite de violences, d'enfermements et d'humiliations.... Mais Roblès, ne voulant pas alimenter le stéréotype, met en scène aussi toute une galerie de femmes faibles, pusillanimes, lâches et soumises à la volonté de leurs hommes, ou de leurs parents, comme des objets, des poupées ou des enfants; femmes auxquelles Roblès enlève le droit de féminité comme dans le cas de Angela, la femme de Valerio, décrite souvent à travers l'adjectif *puéril*.

Chez Roblès donc, si les Italiens sont décrits comme un peuple méditerranéen, c'est-à-dire un peuple double, fait de courage et de fatalisme, de passion et d'oppression, d'amour et de mort, ils portent en eux une certaine douceur, une certaine sensibilité qui leur confèrent un caractère tout à fait particulier. Alors pour Roblès, comme par ailleurs pour les héros de ses romans, le passage en Italie a été d'une importance capitale car il a permis la découverte de soi, et la complétude de soi à travers la rencontre avec l'*Autre*. Tous

les personnages principaux de ces romans rencontrent chez l'*Autre* leur complément idéal, l'homme ou la femme de leur vie. Nous voyons dès la première page l'amour et l'importance vitale que Clara assume pour Valerio: « Toute sa vie, c'était Clara qu'il avait attendue. C'était elle qui l'avait arraché à ces marais où il s'enfonçait depuis quelques années. »³⁶ et le même sentiment est valable pour tous les autres héros: pour Serge Longereau avec Silvia, « j'étais si bien près d'elle, apaisé, le cœur épanoui comme une rose au soleil. C'est de tout cela que je devais lui parler, de cette transformation qu'elle opérait en moi, douce et consolante »;³⁷ pour Sainte-Rose avec Marie,

Mais grâce à Marie il éprouvait le sentiment de « peser enfin sur la terre », de ne plus tâtonner dans une oppressante obscurité et se jugeait aussi avec moins d'intolérance. Il ne tentait pas d'analyser le pouvoir qu'elle avait sur lui, convaincu cependant que chaque regard, chaque sourire faisait pénétrer dans son cœur une clarté consolante;³⁸

et l'Hélène de *Venise en hiver* éprouve les mêmes sentiments à côté d'Ugo Lassner,

Près de Lassner, Hélène découvrait qu'elle n'était pas condamnée à toujours revenir en arrière, à se retourner, à se fuir. Elle ne savait encore comment se situer clairement à l'intérieur de cette liberté, mais elle s'y engageait sans se blesser, sans en évaluer les limites. Une énergie qui dormait en elle s'éveillait, l'inclinait à l'enjouement, aux nouveautés, aux rencontres.³⁹

En Italie, Roblès, comme ses héros, rencontre le monde de la violence et de la guerre⁴⁰, mais c'est toujours en Italie qu'il trouve, à travers la rencontre avec l'*Autre*, un peuple fraternel

et solidaire. Si la Méditerranée, comme le dit Giuliana Toso Rodinis, est sa *terre-miroir*⁴¹, alors l'Italie est la terre féminine, celle de la douceur, de l'équilibre, de la complétude et de la réconciliation avec soi-même.

L'Italie a été pour moi une découverte passés 26 ou 27 ans; c'est un pays merveilleux, un pays d'art, un véritable musée du savoir humain et de l'art... et puis il y a un climat qui n'est pas seulement physique: il y a chez les Italiens une très vieille civilisation, une très vieille courtoisie, une très vieille sensibilité bien polie par les ans qui me séduit beaucoup et qui doit me séduire à coup sûr parce que mes origines espagnoles font de moi un fauve. Il faut bien s'imaginer que j'ai en moi des complexes de brutalité, de violence, je le sais, je me connais bien. [...] J'avais – j'ai un peu moins aujourd'hui – une susceptibilité due aux chromosomes espagnols et cette violence, cette agressivité, cette susceptibilité, ce sont des choses qu'il m'a fallu atténuer [...]. Or, le climat espagnol exaspère en moi ces choses-là, parce que il y a trop de répendant naturel. L'Italie est au contraire pour moi une chose apaisante, excitante pour l'esprit, c'est un pays féminin pour moi alors que l'Espagne serait au contraire d'une extrême virilité qui me pousserait à des excès. En Italie je me sens bien.⁴²

NOTE

1 Emmanuel Roblès, née à Alger en 1914 et morte à Boulogne-Billancourt en 1995, est auteur de plus d'une dizaine de romans et de plusieurs œuvres de théâtre.

2 Brulotte, Gaëtan. 1990. «Emmanuel Roblès se souvient». Liberté. 32, 5: 157-162. <http://id.erudit.org/iderudit/31946ac>

3 Roblès, Emmanuel. 1968. L'orloge. Paris: Le Seuil.

4 Roblès, Emmanuel. 1952. Cela s'appelle l'aurore. Paris: Le Seuil.

5 Roblès, Emmanuel. 1961. Le Vésuve. Paris: Le Seuil.

6 Roblès, Emmanuel. 1970. Un printemps d'Italie. Paris: Le Seuil, coll. Points.

7 Roblès, Emmanuel. 1981. Venise en hiver. Paris: Le Seuil.

8 Si dans cette liste je n'ai pas inséré le roman *La croisière*, récit situé principalement sur un bateau longeant les côtes italiennes, c'est parce que l'Italie ici est littéralement laissée à l'horizon.

9 Je me réfère surtout à la définition de Camus quand il dit: «L'Afrique commence aux Pyrénées. Voilà pourquoi Roblès est deux fois Algérien, unissant en lui, comme beaucoup d'entre nous, le sang espagnol et l'énergie berbère». In: Camus, Albert. «Notre ami Roblès». Simoun, 30: 3; et à la définition que donne de lui Feraoun: «Je nourrissais le secret espoir de faire écrire à Emmanuel Roblès un roman kabyle, un de ces livres solides têtus où nous apparaîtrions sous notre vrai jour, et cela lui eut été possible tant il s'intégrait si naturellement au pays, tant il s'y sentait incorporé». In: Feraoun, Mouloud. «Images algériennes d'Emmanuel Roblès». Simoun, 30: 11.

10 Depierris, Jean-Louis. 1967. Entretiens avec Emmanuel Roblès, Paris: Le Seuil.

11 Emmanuel, Roblès. 1952. Cela s'appelle l'aurore, Paris: Le Seuil.

12 Emmanuel, Roblès. 1968. La croisière, Paris: Le Seuil.

13 Depierris, Jean-Louis. 1967. Entretiens avec Emmanuel Roblès, Paris: Le Seuil. (80-81).

14 Roblès, Emmanuel. 1961. Le Vésuve. Paris: Le Seuil. (14).

15 Depierris, Jean-Louis. 1967. Entretiens avec Emmanuel Roblès, Paris: Le Seuil. (79).

16 Roblès, Emmanuel. 1961. Le Vésuve. Paris: Le Seuil. (9).

17 Ibidem. (59).

18 Ibidem.

19 Ibidem.

- 20 Volpe, Sandro. 1990. « Entretien avec Emmanuel Roblès ». *Umanesimo e 'mediterraneità'* di Emmanuel Roblès, Palermo: Palumbo. (342).
- 21 Roblès, Emmanuel. 1970. *Un printemps d'Italie*. Paris: Le Seuil, coll. Points. (11).
- 22 Ibidem. (14).
- 23 Ibidem.
- 24 Roblès, Emmanuel. 1983. « Venise en hiver ». *Quaderni utinensi*, 1, 2. (142-143).
- 25 Roblès, Emmanuel. 1981. *Venise en hiver*. Paris: Le Seuil. (20).
- 26 Ibidem. (14).
- 27 Ibidem. (203).
- 28 Tournier, Michel. 1982. « Le premier couple du monde ». *CELFAN*, 1, 3. (31-32).
- 29 Stendhal. Rome, Florence, Naples. 1987. Paris: Gallimard, coll. Folio. (33).
- 30 Astre, George-Albert. 1987. *Emmanuel Roblès ou le risque de vivre*. Paris: Grasset.
- 31 Cité in: Hersant, Yves. 1988. *Italie*. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIX siècle). Paris: Lafont. (810).
- 32 Chèze, Marie-Hélène. 1979. Emmanuel Roblès, témoin de l'homme. Sherbrook, Naaman. (35).
- 33 Roblès, Emmanuel. 1970 ? *Un printemps d'Italie*. Paris: Le Seuil, coll. Points.
- 34 Roblès, Emmanuel. 1990. *Les rives du fleuve bleu*. Paris: Le Seuil, coll. Point. (91).
- 35 Roblès, Emmanuel. 1970. *Un printemps d'Italie*. Paris: Le Seuil, coll. Points. (98).
- 36 Roblès, Emmanuel. 1952. *Cela s'appelle l'aurore*. Paris: Le Seuil. (14).
- 37 Roblès, Emmanuel. 1961. *Le Vésuve*. Paris: Le Seuil. (28).
- 38 Roblès, Emmanuel. 1970. *Un printemps d'Italie*. Paris: Le Seuil, coll. Points. (164-165).
- 39 Roblès, Emmanuel. 1981. *Venise en hiver*. Paris: Le Seuil. (73).
- 40 « Peut-être serez-vous étonnés que j'utilise tellement l'Italie [...] c'est tout simplement parce que je m'efforce

d'écrire une suite romanesque qui concerne ma génération, celle qui est née aux tambours de la première guerre mondiale en 1914, qui à l'âge de l'adolescence, et aux plus beaux jours de la jeunesse, a été précipitée dans la deuxième guerre mondiale » in E. Roblès, *Ma technique romanesque*, cit., p. 251.

41 Toso Rodinis, Giuliana. 1990. « Presenze mediterranee nella poesia di Emmanuel Roblès ». *Umanesimo e 'mediterraneità'* di Emmanuel Roblès, Palermo: Palumbo. (39).

42 Bourguès-Adam, Jeanne. « La guerre et l'Italie dans les trois derniers romans d'Emmanuel Roblès ». *Pacific Northwest Council for Languages*, 73. Le texte ici consulté se trouve dans le Fonds Emmanuel Roblès – Archives déposé à la Bfm de Limoges par Jacqueline Roblès-Macek.

Francesca Tumia

Le facteur des Abruzzes: une Italie "Autre" à travers la plume de Vénus Khoury-Ghata

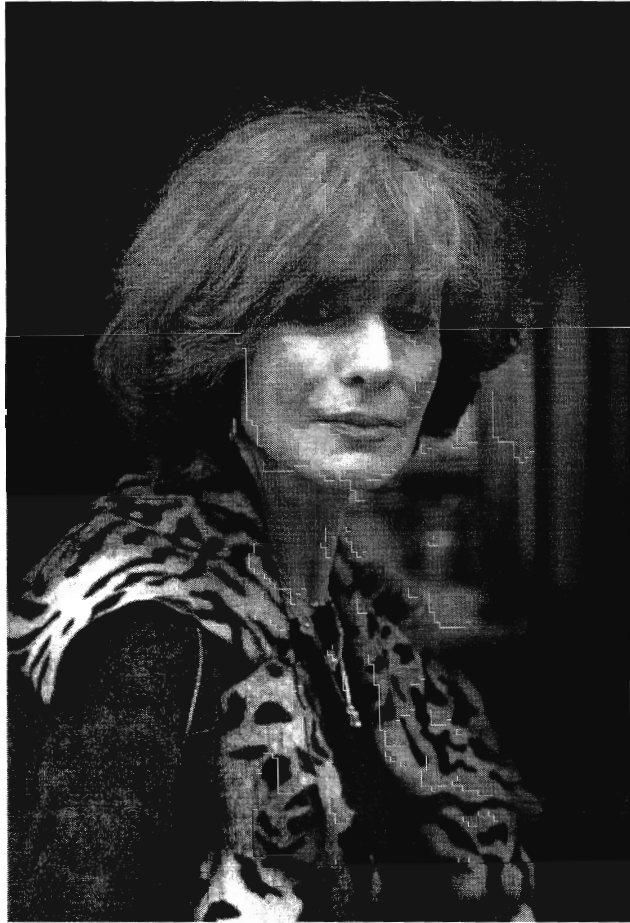
Publié chez Mercure de France le 1^{er} mars 2012, le roman objet de l'analyse critique suivante est *Le facteur des Abruzzes* de Vénus Khoury-Ghata, écrivaine francophone qui a dernièrement gagné, entre autres, le Prix Goncourt 2011 pour son recueil poétique *Où vont les arbres?* paru la même année. Parmi les nombreuses qualités artistiques et intellectuelles, la valeur littéraire qui a mené à l'élection de cette autrice pour l'article qui suit, est la possibilité de retrouver le chemin de son parcours poétique également dans ses récits narratifs. Ce procédé a lieu avec une fluidité naturelle où la poésie devient roman, et le roman à son tour se transforme en poésie en créant un continuum de styles, ce

qui représente l'une des caractéristiques les plus intéressantes de l'écriture de cette écrivaine polyédrique.

Son œuvre narrative se distingue également par les multiples lieux choisis pour développer ses intrigues. Après avoir voyagé vers l'Amérique latine, la Turquie, la France, élue comme nouveau chez-elle, jusqu'au Liban, présent constamment surtout dans ses romans à caractère autobiographique, et d'autres destinations encore, la plume de Vénus Khoury-Ghata glisse en Italie pour son roman *Le facteur des Abruzzes*. C'est la première fois que Vénus Khoury-Ghata choisit le sol italien comme scénario de ses histoires imprégnées d'une réalité à la fois adoucie et à la fois endurcie par un langage poétique qui est capable d'un côté de soulager une douleur en l'élevant vers une sur-réalité qui tourne au surréalisme, et de l'autre côté de rendre la violence palpable. Son style direct et lié à la répétition du conte oral, est tout-à-fait présent dans cet ouvrage qui se colore de contrastes, d'une ironie qui, dans d'autres œuvres, laisse parfois la place au sarcasme comme réponse et réaction aux absurdités de la guerre, sujet souvent évoqué dans ses œuvres complètes.

L'histoire se développe dans un petit pays des Abruzzes qui répond au nom inventé emphatique, et d'un côté prémonitoire, de Malaterra, littéralement "la terre mauvaise". L'intrigue est singulière avec une forte connexion entre l'héroïne Laure et les personnages principaux de *La Maestra* et *Sept pierres pour la femme adultère*, tenant compte des nuances différentes.

L'héroïne Laure se rend en Italie dans un petit village perdu des Abruzzes où une dizaine d'années auparavant son mari Luc, désormais défunt, avait effectué ses dernières recherches de génétique sur ces villageois caractérisés par le même groupe sanguin et par l'immunité à



Vénus Khoury-Ghata, foto di Elisabeth Grate

des maladies bien déterminées. Par contre, la mort inattendue de son mari laisse inachevées les analyses effectuées, et c'est pour cette raison que Laure a l'intention de transcrire ses annotations en partant à Malaterra. Le petit village dévoile les brutalités et les secrets d'une communauté d'origine albanaise fermée à tout ce qui est étranger à leur culture pour éviter toute contamination. Le rapport entre l'héroïne et les villageois se base sur une grande méfiance marquée par les différences culturelles et ressentie surtout par les femmes du village qui ne conçoivent pas qu'une damed'une quarantaine d'années ne soit pas accompagnée d'un homme. Au début de l'intrigue, la seule fenêtre sur la vie du pays est constituée par

les contes du facteur Yussuf qui se rend régulièrement chez Laure malgré l'absence de courrier à lui remettre. Par la suite, l'héroïne entrera en contact surtout avec les traditions culturelles qui caractérisent les habitants plutôt qu'avec eux-mêmes. La loi du talion gouverne la vie des villageois, et se met au centre de l'intrigue qui se dédouble entre l'histoire personnelle de Laure, étrangère parmi des exilés, et le décès tragique de la fille d'Helena, apparemment un suicide, une dizaine d'années auparavant, après avoir été "deshonorée" par un étranger surnommé l'Australien. Ces deux vicissitudes s'entrelacent, et Laure aura un rôle fondamental dans la succession des événements, surtout quand l'Australien rentrera à Malaterra après trente ans de fuite de toute responsabilité, et l'héroïne essaiera d'en empêcher le meurtre auquel Helena se prépare depuis longtemps pour fermer le cercle de la dette de sang.

Le rôle de l'Italie "enceinte de Malaterra" (*Facteur* 142) est apparemment relégué à un décor pour mettre en scène l'enfermement d'un peuple émigré qui mélange sa propre langue à l'italien, mais qui n'a pas et ne veut surtout pas avoir des contacts avec cette culture. Ainsi, l'objectif de cet article sera en premier d'analyser les principales figures de rhétorique qui approchent ce roman du monde poétique de l'écrivaine, pour essayer de vérifier si le rôle de l'Italie vue par Vénus Khoury-Ghata peut avoir d'autres résultats.

Notre intérêt critique se consacre spécifiquement au rôle des métaphores qui enrichissent le texte, pour déterminer si une valorisation de la dimension de l'espace, étroitement liée à l'expression de celles-ci, est possible. En fait, ce procédé nous permettra de vérifier si l'on peut attribuer à ce petit village du plateau des

Abruzzes, une fonction littéraire qui va au-delà du simple décor.

Les métaphores, qu'elles soient purement textuelles ou extratextuelles, seront classifiées en suivant le critère de la thématique à laquelle elles font référence et sont référents à leur tour, pour rechercher lesquelles peuvent représenter un renouvellement des schémas préétablis en connexion avec l'espace d'énonciation. Le choix des métaphores à analyser a été dicté par un tri entre les métaphores-clichés, désormais devenues d'usage commun et perdant donc la valeur poétique qui leur a été attribuée originairement, et les métaphores qui peuvent être considérées comme "créatives" et dont l'originalité renouvelle la figure rhétorique de la métaphore en valorisant le pouvoir poétique du point de rencontre entre les deux éléments associés.

Après une lecture et une analyse approfondies, nous avons jugé, en tant que métaphores créatives les plus stimulantes, les associations suivantes qui seront par la suite développées individuellement: sang/rouille-lait, femme/arbre, maison/homme-femme, langue/soupe, voyage Laure/mythe d'Orphée, terre/enfer.

LE SANG ET LA DETTE DE SANG

Le sang est un élément fondamental pour le déroulement du roman car il représente le trait d'union qui lie les histoires de Laure et de la fille d'Helena, ainsi que le fil conducteur de l'intrigue pour fermer le cercle de la dette de sang. En effet, le sang est respectivement l'objet d'étude génétique qui a mené Luc à Malaterra, l'explicitation du déshonneur qui contraint Helena à pendre sa propre fille et l'objet autour duquel se règle la vie du petit village.

Les métaphores les plus significatives, liées au sang, se basent sur le contraste entre la vie et

la mort; là où le sang est habituellement une substance vitale pour le corps, il assume un côté macabre et destructif qui symbolise la nocivité de la loi du talion en la dénonçant: “Le sang qui ruisselait sur la pente a pourri le sol, pourri la falaise. Ce qu’on prend pour de la rouille est leur sang” (*Facteur* 24); “Qualifié le lait du sang comme si le sang était une femelle et qu’il enfante, le liquide blême avait l’odeur acide des blessures” (*Facteur* 128).

Par contre, nous pouvons remarquer que ces métaphores ne sont que textuelles, et c’est plutôt le personnage d’Helena, toujours munie de son fusil et prête à tuer l’Australien qui a déshonoré sa fille, qui fait référence au règlement de la “dette de sang” selon les usages culturelles albanaises transmises oralement. La mère assume le rôle habituellement destiné aux figures masculines et réinterprété ici avec un côté désespéré:

Ecartés ceux qui essayaient de la dépendre, seule sa mère avait le droit de la toucher. Elle l’avait allongée sur la margelle du puits, puis lavée comme on lave un bébé, dans tous les plis. Arrivée au pubis, elle avait frotté avec rage la goutte de sang gelée pareille à un rubis [...] Helena croyait porter une morte alors qu’elle en portait deux. Elle-même plus morte que sa fille. La petite enterrée dans un trou de son jardin, la mère dormit à plat ventre sur la terre retournée pour mieux écouter la respiration de sa fille (*Facteur* 67-68).

LES MÉTAPHORES DE LA FEMME-ARBRE À TRAVERS LA MORT

L’image d’une nature anthropomorphisée est constamment présente dans l’œuvre complète de Vénus Khoury-Ghata, en particulier à travers les actions et le rapport avec les êtres humains, ce qui est un élément relevant pour cette étude.

Dans la plupart des cas, la relation qui s’instaure est basée sur le dialogue comme dans *Elle dit* (1999), recueil poétique où l’écrivaine raconte les femmes seules et les veuves de son pays qui conversent avec les arbres, représentation des êtres humains qui ne peuvent que rester immobiles car enracinés au sol. Dans *Le facteur des Abruzzes*, le rapport devient si étroit qu’il se transforme presque en symbiose entre l’arbre et la fille d’Helena:

Helena retrouve sa fille à travers son figuier, les bras de la jeune morte se balancent dans les branches, sa salive donne son miel aux fruits [...] Il a demandé à Laure de lui retrouver le chapitre sur l’ADN de l’arbre, le même que celui de la fille [...] Laure continue son rêve et feuillette le dossier, sans conviction sachant qu’il est impossible qu’un être humain et un végétal aient le même ADN et les mêmes gènes (*Facteur* 84, 87).

Ainsi, Vénus Khoury-Ghata brise les chaînes des schémas préétablis pour lesquels l’arbre et la femme sont uniquement porteurs de vie. La métaphore classique, désormais cliché, de l’arbre-vie et sa similitude avec la femme, à son tour créatrice de la vie, est réinterprétée à travers des femmes malades ou mortes, comme nous le retrouvons également dans d’autres romans et recueils poétiques – en particulier dans *La Maestra* où la glycine est la concrétisation de la leucémie qui accable l’héroïne.

L’association entre l’élément de la mort, de la femme et de l’arbre, crée un triangle avec une harmonie différente aux notes discordantes pour la condition changée. Par contre, nous pouvons constater que ce type de métaphore est principalement textuel, bien qu’elle soit très intéressante.

SYMBIOSE ENTRE LES MAISONS ET LES PERSONNAGES

Comme pour l'association entre le figuier et la fille d'Helena, nous retrouvons une identification entre les personnages humains et les maisons à travers l'élément de la vie.

En particulier, nous pouvons remarquer qu'une transposition a lieu entre la mort de la fille d'Helena et la maison de l'Australien, notamment, la fin de la vie de la jeune fille marque également la "mort" symbolique de l'habitation de l'Australien qui s'est échappé: "Déflorer la fille d'Helena a écroulé sa maison. Les murs n'ont pas tenu après le suicide de la malheureuse, le même mal frappe les pierres et les filles déshonorées [...]" (*Facteur* 18).

Le rapport entre ces deux sujets n'est pas pour autant explicité jusqu'à la fin du roman où la conclusion des travaux de la nouvelle maison de l'Australien coïncide avec la mort de ce dernier: "La fin du chantier a coïncidé avec celle de son propriétaire. Même jour, même heure, quand les ouvriers ont quitté définitivement les lieux, leurs outils rangés dans leur camionnette. L'Australien s'est éteint [...]" (*Facteur* 143).

Sur ce, nous avançons donc l'hypothèse que la construction de cette maison peut en même temps représenter la reconstruction de la vie de la fille d'Helena. La maison, renouvelée et terminée, revendique la vie brisée de cette jeune fille, dont elle est la métaphore, ce qui entraîne par conséquent la mort de son violeur.

La maison, comme la nature anthropomorphisée, est un autre des éléments-clés qui caractérise l'écriture de Vénus Khoury-Ghata qui a trouvé une solution différente pour fermer le cercle. La dette de sang est payée contre une autre vie en bouleversant la *bissa*, notamment "le prix d'une vie, une chasse à l'homme, une

course contre la mort entre la famille de la victime et le meurtrier qui a intérêt à payer l'impôt du sang au gardien de la tour avant qu'il ne soit rattrapé" (*Facteur* 102). Dans ce cas, comme le cas précédent, la contextualisation de cette association en Italie ne détermine pas un changement de statut évident, en ne restant qu'un décor où se passe le renversement du code à travers cette métaphore purement textuelle. En revanche, nous pourrions supposer que c'est le "déplacement" de la *bissa*, notamment le passage de l'application du code de l'Albanie en Italie, qui détermine la possibilité de renouvellement.

LA LANGUE, "SOUPE DES PAUVRES"

Le sujet de la langue est certainement d'une importance considérable au moment où les villageois "[...] parlent une langue qu'ils sont les seuls à comprendre, mélange d'italien et d'albanais" (*Facteur* 14), car cela fait allusion aux phénomènes linguistiques de l'immigration en Italie. Par contre, il faut spécifier que ce sujet n'est traité dans le roman que dans une perspective extratextuelle où l'on retrouve des considérations sur la langue au niveau universel: "Une langue c'est pareil à la soupe du pauvre, on y balance tout ce qui tombe sous la main. Une langue doit mourir pour ressusciter, doit être partagée pour se multiplier et grandir" (*Facteur* 109).

Cette description de la langue, qui porte une ressemblance avec le phénix qui renaît de ses propres cendres, est l'expression du style même de l'écrivaine et des métaphores "vives" qui se recréent seulement du terrain fertile préparé par la mort d'une métaphore, cela a la même valeur pour la langue. Il faut se déplacer, s'éloigner pour recréer, cela est à la base même de la définition de la métaphore

et du procédé de la réécriture que l'on peut remarquer dans les œuvres complètes de Vénus Khoury-Ghata.

LAURE – “NOUVELLE ORPHÉE” À LA RECHERCHE DE SON EURYDICIO – ET L'ENFER SUR TERRE

Le voyage de Laure représente la métaphore du mythe d'Orphée recontextualisé de façon inattendue grâce au renversement des rôles. Plutôt qu'une Eurydice moderne qui cherche son Orphée (cf. *“Dette de sang”*), la protagoniste est la nouvelle Orphée qui descendra dans l'enfer sur terre de Malaterra pour retrouver son Eurydicio, le mari-médecin. D'ailleurs, l'écrivaine réussit à recréer un royaume des morts qui est paradoxalement présent sur terre, il n'est pas souterrain, il est géographiquement à la lumière du soleil. Dans ce village, le feu infernal, nourri invisiblement par la loi du talion, brûle par le refus de l'Autre considéré comme un étranger fautif, à priori, d'une possible contamination de la population.

Voici que la recontextualisation du mythe ne se passe pas seulement au niveau culturel et géographique, mais également à travers une lecture à l'envers qui détermine sa réécriture. En effet, la représentation d'un mythe classique, tel que celui d'Orphée et Eurydice en Italie, pourrait rentrer dans la sphère du cliché, mais cela est bouleversé par Vénus Khoury-Ghata à travers une technique habile qui renouvelle l'espace d'énonciation en évitant ainsi une banalisation du sujet qui, au contraire, réacquiert une valeur littéraire originale.

Effectivement, c'est à partir de ces derniers éléments qu'il est possible d'interpréter le choix de l'Italie en tant que décor actif concourant à la réalisation de la réécriture du mythe non seulement au niveau géographique.

L'ITALIE REVIVIFIÉE DE VÉNUS KHOURY-GHATA

Tout au long du récit, il est donc possible de percevoir une connexion beaucoup plus forte à l'Italie et qui va au-delà du paysage tout court en créant un lien de type culturel.

Au niveau narratif, l'Italie est représentée à travers Maria, une cantatrice italienne très hautaine, “à la chevelure de feu et la main froide sur sa gorge qui chante” (*Facteur* 115), et qui a quitté l'Australien. Même si elle n'est présente qu'à travers les contes de ce dernier et les supplications de *La Sonnambula* de Bellini qui passaient à la radio, le choix d'introduire ce type de personnage est certainement un hommage au patrimoine artistique italien, plus spécifiquement à l'opéra.

Ensuite, non seulement Vénus Khoury-Ghata a revisité et réinterprété le mythe d'Orphée et Eurydice, mais elle a aussi créé une héroïne proche d'un Dante qui s'aventure dans l'Enfer en absence de son Virgile, même si le développement est complètement différent. Le péché naît de la fermeture d'esprit envers tout étranger, et mène les villageois à revenir aux traditions des ancêtres en s'isolant non seulement géographiquement, mais également culturellement et temporellement: le ravin des Abruzzes devient ainsi le ventre qui contient un enfer où les punitions dantesques sont remplacées par les conséquences de la dette de sang qui règle la vie quotidienne de ses “pêcheurs”, au sens large.

En conclusion, en considération des analyses et des hypothèses ici présentées, nous constatons que le lien entre Vénus Khoury-Ghata et l'Italie dans *Le facteur des Abruzzes* se passe davantage à travers la sphère intellectuelle plutôt que de se représenter par un simple choix géographique, ce qui valorise encore plus l'élection de ce pays. L'Italie en

ressort revivifiée, non seulement en tant que lieu de représentation des mythes, en sortant du cliché, mais également en tant qu'espace de réécriture de ces derniers se révélant sous une nouvelle lumière.

BIBLIOGRAPHIE

KHOURY-GHATA, VENUS. 1996. *La Maestra*. Arles: Actes Sud.

KHOURY-GHATA, VENUS. 1999. *Elle dit: poèmes*. Paris: Balland.

KHOURY-GHATA, VENUS. 2007. *Sept pierres pour la femme adultère*. Paris: Mercure de France.

KHOURY-GHATA, VENUS. 2012. *Le facteur des Abruzzes*. Paris: Mercure de France.

V.R., "Dette de sang" (2012) dans la rubrique Avant critique de *Livreshebdo*, 891.

NOTE

1 Khoury-Ghata, Vénus. Paris: Mercure de France, 2012. Dorénavant *Facteur*, avec les numéros de pages directement dans le texte.

introduzione

Susanna Regazzoni

La presenza dell'Italia nel mondo latinoamericano

.....

“Venecia”

[...] Alguna vez escribí en un prólogo Venecia de
Cristal y crepúsculo. Crepúsculo y Venecia para
Mí son dos palabras casi sinónimas, pero nuestro
Crépusculo ha perdido la luz y teme la noche
Y el de Venecia es un crepúsculo delicado
Y eterno, sin antes ni después.

JORGE LUIS BORGES (*Obra Completa* II:412)

“Venecia”

No me voy a rajar nunca de aquí.
Si estuviera don Giacomo para ayudarme.
Don Giacomo sí que era un caballero.
Me decía: “Clavelito, la voglio portare a Venezia”.
Decía: “Tutto il mondo è bello, tutto però ce [sic]
una città più bella. È una città fatta sull’acqua”

JORGE ACCAME

L'incontro con la cultura e con le città italiane ha ispirato nel tempo moltissime rappresentazioni artistiche che continuano ad apparire veicolate da linguaggi differenti. Venezia, topico della bellezza urbana italiana, ad esempio, offre una lunga lista di nomi che vanno da Thomas Mann, John Ruskin, a Ezra Pound, Erica Jong, e ancora Iosif Brodskij e Daniel Pennac, solo per citare i più noti. Anche in ambito ispano-americano, dal cubano José Lezama Lima al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, dalla portoricana Rosario Ferré fino all'intellettuale universale, Jorge Luis Borges, questa città è stata al centro di racconti, poesie e saggi. Come ricorda Rosella Mamoli Zorzi, riferendosi a Henry James, “qualsiasi scrittore se ‘innamorato dell’argomento’ era giustificato a scrivere, anche su Venezia” (“Prefazione” in RMZ, a cura di, *Gondola signore gondola nella poesia americana del novecento*, Venezia, Supernova, 2007, p. 23).

In un famoso verso di “Poema conjetural”, Borges scrive di un “destino sudamericano” dove racconta della consapevole e rassegnata accettazione del vivere costantemente la divisione contraddittoria tra l’affermazione orgogliosa dell’originalità del proprio paese e il persistente richiamo di una realtà esterna ma irresistibile come quella europea, in questo caso italiana.

La presenza della cultura italiana nel mondo latinoamericano è storicamente un fenomeno che si accompagna alla valanga migratoria che a partire dalla metà dell’Ottocento inizia a condizionare la storia del continente da nord a sud. In termini numerici, la relazione più importante è quella che si stabilisce tra Italia e Argentina, seguita dal Brasile, come dimostrano gli interventi di Silvana Serafin, Irina Bajini, Ilaria Magnani ed Emilia Perassi. Si tratta di una storia che si sviluppa su due piani, l’attrazione da parte dei nativi verso una delle espressioni più alte della civiltà classica occidentale e la superiorità avvertita nei confronti della massa di contadini, spesso analfabeti, arrivati nel Nuovo Mondo, in cerca di un futuro migliore.

Al primo filone, appartiene il messicano José Emilio Pacheco, poeta, scrittore e saggista tra i più significativi del paese, che dedica la terza sezione del volume di poesie *No me preguntes cómo pasa el tiempo* all’Adagiata. Il tema è studiato nel saggio di Margherita Cannavacciuolo intitolato “Venezia, Roma e Pompei nella poesia di José Emilio Pacheco: verso una fenomenologia del tempo”. L’autrice evidenzia come in “Venecia” il poeta attinga alla fisionomia urbanistica lagunare e costruisca il discorso sulla semantica dell’acqua associata sia al fluire del tempo, secondo una metafora cara alla tradizione, sia alla fugacità che questo implica.

Rocío Luque propone in “Quando gli italianismi diventano immagine dell’italianità nello spagnolo d’America” un’ampia panoramica storico-linguistica dell’immagine dell’Italia attraverso parole italiane presenti nello spagnolo d’America a partire dal XVI secolo, con una particolare attenzione ai termini musicali.

In “Italia e Italiani nelle telenovelas latinoamericane”, Irina Bajini esamina la funzione sociale svolta dalle *telenovelas*, soprattutto argentine e brasiliane, attraverso l’affermazione di una identità ideale che subisce un processo di “glocalizzazione”, adattando, cioè una storia globale al gusto dei consumatori locali. Si tratta di un panorama disomogeneo, conclude la studiosa, che sfugge a qualsiasi definizione.

Lo studio di Ilaria Magnani, “Italia e italiani in Argentina tra ammirazione

e pregiudizio”, costituisce un’interessante analisi del ruolo decisivo svolto da molti personaggi di origine italiana nella configurazione della storia e della cultura argentina, come nel caso di Juan José Castelli, eroe dell’indipendenza argentina e primo di otto figli del medico veneziano Ángel Castelli Salomón. L’autrice, inoltre, presenta *Marianina* (1886), un testo anonimo che offre un’illuminante esemplificazione dei rapporti tra Italia e Argentina che include una visione alternativa al pregiudizio anti-italiano.

Silvana Serafin, esperta italiana della scrittrice friulano-argentina Syria Poletti, analizza il tema in “Syria Poletti e l’Italia”. La studiosa sottolinea la forza con cui emerge il contrastante rapporto con la terra d’origine e lo strappo che significa la terra d’arrivo. Silvana Serafin, con grande efficacia, conclude evidenziando come i percorsi interpretati, da un lato in chiave autobiografica, come ritorni della memoria, dall’altro in prospettiva metaforica e metaletteraria, sfocino in una narrazione di grande potenza ed emozione.

Emilia Perassi riflette sul problema delle origini nell’intenso saggio “Paesaggi della memoria: l’Italia di Antonio Dal Masetto e Mempo Giardinelli”. L’intervento riflette l’importanza dell’esperienza drammatica del viaggio migratorio come lacerazione e perdita; su questi elementi s’instaura la specificità originaria dell’identità migrante raccontata da Dal Masetto e Giardinelli, autori, il cui obiettivo, conclude Emilia Perassi è il superamento e la ricerca di nuovi significati da instaurare sulla problematicità della doppia appartenenza.

Il dato che emerge dagli interventi proposti è costituito dalla vitalità di un tema che si nutre di una lunga tradizione che vive una nuova stagione e che ci riporta alle molteplici chiavi di interpretazione della realtà latinoamericana.

letterature ispano- americane



Rocío Luque

Quando gli italianismi diventano immagine dell'italianità nello spagnolo d'America

INTRODUZIONE

La parola immagine, dal gr. *Φάντασμα*, e dal lat. *imago*, significa similitudine o segno delle cose, che può conservarsi indipendentemente dalle cose stesse. Aristotele, difatti, diceva che le immagini sono come le stesse cose sensibili, solo che non hanno materia (*De anima*, III, 8, 432). In questo senso l'immagine è "1. il prodotto dell'immaginazione; 2. la sensazione o percezione stessa, vista dalla parte di chi la riceve" (Abbagnano, 2011: 564). In base a questo secondo significato, con cui il termine è stato usato sia dagli antichi che dai moderni, l'italianità, o l'immagine dell'italianità, vale a dire ciò che è o viene percepito come tipico degli italiani e della loro cultura, può derivare non dagli oggetti della realtà ma dalle parole che li denotano.

Vogliamo dunque concentrarci, in questa sede, su una particolare categoria di prestiti linguistici, gli italianismi, ossia quei termini della lingua italiana che sono entrati in altre lingue e, nella fattispecie, nello spagnolo d'America, per osservare come le parole, indipendentemente dalle cose che denotano nella realtà, veicolano e soprattutto connotano un'immagine che si conserva nell'immaginario dei parlanti nel corso dei secoli.

IL "MODUS VIAGGIANDI" DEGLI ITALIANISMI FINO ALLA FINE DEL XIX SECOLO¹

A differenza di quel che vale abitualmente nelle dinamiche linguistiche, l'espansione dell'italiano non è avvenuta nell'arco della storia a colpi di glottofagia, com'è stato invece per lo spagnolo, il francese e l'inglese sulle lingue delle rispettive colonie (Calvet, 2005: 108), ma è stata garantita quasi esclusivamente dal suo spessore culturale e dall'influsso che esso esercitava.

Nella seconda metà del Quattrocento e per tutto il Cinquecento la cultura italiana in tutti i suoi aspetti ha un'enorme influenza su

tutta l'Europa. Gli scambi si esercitano per innumerevoli vie, oltre alle due più importanti della marina e dei commerci, grazie agli italiani che emigrano mettendo le loro capacità al servizio di sovrani stranieri (come Colombo, Vespucci, Caboto, Leonardo o Il Cellini), alle principesse che vanno in sposa nelle varie corti europee come Caterina De' Medici, agli spagnoli e ai francesi cui sono affidate funzioni di governo in Italia o che qui si recano per istruzione o per esercitare le loro arti. Dappertutto si petrarcheggia, le traduzioni di libri italiani si moltiplicano e conoscere l'italiano è un segno di distinzione e raffinatezza. Già nei secoli precedenti, l'importanza di questa lingua, specialmente nel campo marittimo e nel campo commerciale, aveva avuto come conseguenza una notevole penetrazione di italianismi nello spagnolo² e in varie lingue europee, ma col Rinascimento, periodo in cui tutti i paesi occidentali vedono nell'Italia un modello di più alta civiltà, l'afflusso nei loro lessici si fa molto più copioso e ci permette di vedere questo ideale incarnato in una serie di nozioni i cui nomi si attingono all'italiano (Migliorini, 2004: 347).

Nel Seicento e nel Settecento il grande prestigio di cui gode l'Italia si affievolisce ma non si estingue negli altri paesi del continente europeo: continua soprattutto l'ammirazione per le opere d'arte antiche e moderne; e aumenta il fascino esercitato dalla musica italiana, producendo un'ampia quantità d'italianismi in questi campi semantici. Tra l'altro, il fatto che la lingua straniera più nota in Italia nella prima metà del XVII secolo sia quella dei dominatori, la spagnola, incentiva lo scambio lessicale tra entrambe le lingue. L'influenza del Belpaese in Europa nell'Ottocento invece scompare relativamente, anche se persiste l'influsso della musica operistica, in cui la genialità italiana si manifesta specialmente con Rossini, dando luogo a un'ulteriore ondata di italianismi in questo campo. L'italiano dunque assunse in questi secoli, agli occhi di determinati gruppi e classi sociali, un valore di avanzamento culturale e sociale e si configurò come una manifestazione di prestigio³. Nella seguente tabella possiamo osservare i principali ambiti da cui sono derivati gli italianismi più frequenti in spagnolo nel corso dei periodi trattati:

PERIODO	CLASSI LESSICALI	IT/ES
XV e XVI secolo	Lettere	madrigale/madrigal, sonetto/soneto
	Musica	fuga/fuga, balcone/balcón
	Arte	cartone/cartón, facciata/fachada, piedistallo/pedestal
	Costume	cappuccio/capucho, cortigiana/cortesana, profumo/perfume, pomata/pomada
	Gastronomia	maccheroni/macarrones, mortadella/mortadela
	Commercio	banca/banco, bancarotta/bancarrota, bilancio/balance, numero/número, tariffa/tarifa, zero/cero
	Navigazione	bussola/brújula, calamita/calamita, pilota/piloto, portolano/portulano, tramontana/tramontana
	Vita religiosa	cappuccino/capuchino
	Vita militare	bastione/bastión, caporale/caporal, casamatta/casamata, colonnello/coronel, parapetto/parapeto, sentinella/centinela, soldato/soldado, terrapieno/terraplén

XVII secolo	Arte	affresco/fresco, filigrana/filigrana, frontone/frontón, miniatura/miniatura
	Musica e teatro	adagio/adagio, comparsa/comparsa, dilettante/dilettante, grave/grave, largo/largo, opera/ópera, sottovoce/sottovoce, violino/violín, virtuoso/virtuoso
	Costume	dolce far niente/dolce far niente, regata/regada, girandola/girándola
	Gastronomia	vermicelli/vermicheli
	Commercio	fattura/factura
XVIII secolo	Mezzi di trasporto	carrozza/carroza
	Arte	pittresco/pintoresco
	Musica	pianoforte/pianoforte, violoncello/violonchelo
	Costume	casino/casino, villa/villa
	Epidemie	influenza/influenza
XIX secolo	Musica	brio/brío, diva/diva, flauto/flauta, impresario/empresario, libretto/libreto, primadonna/primadonna, maestro/maestro
	Manifestazioni geologiche	bora/bora, terremoto/terremoto

IL “MODUS VIAGGIANDI” DEGLI ITALIANISMI DALLA FINE DEL XIX SECOLO

Se fino a quasi la fine dell'Ottocento gli italianismi entrano nel castigliano per i contatti fra l'Italia e la Spagna e di conseguenza questi prestiti passano poi anche nello spagnolo parlato in America, verso la fine del secolo invece cambiano i rapporti di forza. La Spagna non farà più da ponte tra l'italiano e lo spagnolo americano ma sarà l'italiano a penetrare direttamente nel continente attraverso le correnti migratorie che fluirono nelle ultime decadi del XIX secolo e le prime del XX secolo dall'Italia verso l'America Latina.

La distribuzione degli italianismi sul territorio americano non sarà tuttavia omogenea ma sarà maggiore nelle aree dell'Argentina e dell'Uruguay, sia perché il cosiddetto “alluvione migratorio” si produsse soprattutto in queste zone, sia perché lo spagnolo come lingua di superstrato qui non aveva avuto l'imponenza sulle lingue indigene di sostrato come negli altri paesi latinoamericani⁴. Questo determinò che l'arrivo dell'italiano in queste aree alimentasse subito il

lessico del lunfardo, il linguaggio della malavita di Buenos Aires, con termini come *bacán* (dal genov. *bacan*, persona danarosa), *balurdo* (dal it. *balordo*), *chapar* (dal it. *acchiappare*), *mancar* (dal it. *mancare*, *mancare il colpo*), *pestare* (dal it. *pestare*); e desse il via all'interlingua del cocoliche, il prodotto dell'interferenza tra italiano e spagnolo negli immigrati italiani di umili condizioni, nel quale si nota un continuo passaggio di elementi lessicali come *capo* (dal it. *capo*), *crepar* (dal it. *crepare*), *cucha* (dal it. *cuccia*), *estufar* (dal it. *stufare*), *fiasco* (dal it. *fiasco*) *laburo* (dal it. *lavoro*), *manyar* (dal it. *mangiare*), *parlar* (dal it. *parlare*) o *valija* (dal it. *valigia*).

La diseguale diffusione degli italianismi è determinata anche dal fatto che nel XX secolo la lingua che ha il maggior influsso nello spagnolo è senza dubbio l'inglese. Questa presenza è osservabile in qualsiasi dei dialetti della lingua spagnola, ma è molto più cospicua nelle varietà geografiche dell'America Centrale (Moreno de Alba, 2007: 199). Ciononostante la presenza in quest'area di comunità italiane come quella di Chipilo in Messico o quella di San Vito in

Costa Rica, tra le altre, fu propiziatoria, assieme alle altre comunità sparse nel Sudamerica, per l'espansione di un corpus di italianismi omogeneo in tutto il continente latinoamericano.

La testimonianza delle relazioni che intercorsero tra le comunità linguistiche italiane e quelle locali è dimostrata dalla seguente tabella di prestiti, che costituiscono da sempre il fenomeno sociolinguistico più importante di tutti i contatti tra le lingue:

Primeggia l'ambito della cucina italiana che, oltre ad esportare pietanze e prodotti, esporta tantissimi italianismi. Questi termini, carichi di valenze simboliche, trasmettono non solo l'immagine del buon mangiare nel Belpaese, ma anche un'idea di familiarità e di accoglienza. I primi prestiti, difatti, venivano diffusi nei domini più vicini alla parlata familiare e alla vita quotidiana dagli immigrati di bassa estrazione, e verso la fine del XX secolo la propaga-

PERIODO	CLASSI LESSICALI	IT
Fine XIX, XX sec.	Cinema	Paparazzo/paparazzo, dolce vita/dolce vita
	Architettura	loggia/loggia, palafitta/palafito, palazzo/palacio
	Gastronomia	antipasto/antipasto, broccoli/brócoli, cannelloni/canelones, cappuccino/capuchino, carpaccio/carpaccio, espresso/expreso, gorgonzola/gorgonzola, grappa/grapa, lasagna/lasaña, mozzarella/mozzarela, ossobuco/osobuco, panettone/panettone, panini/panini, parmigiano/parmesano, pasta/pasta, pesto/pesto, pizza/pizza, pistacchio/pistacho o pistache, polenta/polenta, ravioli/rabioles, ricotta/ricota, risotto/risotto, salame/salami, spaguetti/espaguetis, stracciatella/estrachatela, tiramisù/tiramisú
	Moda	modella/modelo, passarella/pasarela
	Forme di saluto	ciao/chao o chau,
	Fenomeni socio-politici	camorra/camorra, mafia/mafia, mani pulite/mani pulite, tangentopoli/tangentópolis
	Mezzi di trasporto	ferroviario/ferroviario
	Epidemie	malaria/malaria
	Sport	Azzurri/Azzurri, catenaccio/catenaccio, finalissima/finalísima, libero/libre, tifoso/tifoso
XXI secolo	Cinema	biennale/biennale
	Gastronomia	caffelatte/late, rucola/arúgula
	Sport	cassanate/cassanate, cucchiaio/cucchiaio, scuderia/escudería

Come si può evincere da questa rappresentativa tabella, oltre agli italianismi che si continuano ad usare in tutto il mondo riferiti alla musica classica (non potremmo immaginare un soprano o un tenore asiatici che non conoscano l'italiano) e alle altre Belle Arti, sono sorsi termini legati al cinema, alla moda, alla gastronomia, allo sport e all'attualità, tutti settori tipicamente legati all'Italia nell'immaginario degli stranieri.

zione a livello planetario di ristoranti italiani ha promosso un'immagine dell'Italia come paese del benessere e della buona cucina senza dimenticare i valori dell'amicizia, della festa e della golosità, come si può notare dalle insegne dei ristoranti i cui nomi indicano o il nome familiare del proprietario (si vedano gli ipocoristici come *Da Mimmo* o *Da Ciccio*) o i luoghi d'origine delle famiglie. Gli italianismi

gastronomici sono percepiti in modo così proprio dai parlanti che vengono pluralizzati con i morfemi dello spagnolo (come *pizza*>*pizzas* e *capuchino*>*capuchinos*) e delle volte anche senza tenere conto o senza riconoscere gli eventuali morfemi dei plurali dell'italiano, quasi fossero degli elementi sprovvisti di significazione (come *brócoli*>*brócolis*, *espagueti*>*espaguetis* e *ravioli*>*raviolis*). Questa familiarità con gli italianismi si percepisce anche dall'ingente quantità di locuzioni note ai parlanti e da essi attivamente usate anche se adattate al proprio sistema linguistico, come le locuzioni indicanti le modalità di preparazione delle pietanze (*a la boloñesa*, *a la milanese*, *a la sorrentina*, etc.) o i condimenti (*con cuatro quesos*, *con pesto*, *con ragú*, etc.)⁵.

Le voci riguardanti lo sport sono per lo più penetrate dal mondo del calcio, lo sport nazionale, tant'è vero che persino la parola *calcio* è nota in spagnolo, soprattutto dopo la vittoria dell'Italia in Spagna ai Mondiali dell'82. Alcuni termini vengono usati in alternativa alla forma autoctona, come *catenaccio*/*cerrojo*, altri sono stati presi in prestito invece per necessità col fine di denominare peculiarità del calcio o dei calciatori italiani, inesistenti in spagnolo, come *cassanate*, per fare riferimento alle giocate di un calciatore nella sua stagione al Real Madrid. Gli italianismi calcistici sono diventati anche produttivi nella lingua ricevente, dando luogo alla formazione di plurali come *Azurros* per riferirsi alla nazionale italiana (anche se spesso si trova la forma originale preceduta dall'articolo plurale spagnolo: *los Azzurri*). Ma il caso più peculiare è la storia di un italianismo come *pibe*, che entrato nella varietà dell'Argentina dal genovese *pive* col significato di "ragazzo", ha fatto ritorno in Italia col giocatore Maradona, detto "El pibe de oro",

nel suo periodo al Napoli, facendone riscoprire il significato.

Negli ultimi anni ha preso molto piede anche il mondo della Formula1, espandendo ancora di più la nomenclatura del mercato automobilistico italiano, noto nel mondo per i suoi marchi e i suoi modelli, e tra gli italianismi è entrato un termine come *escudería* (adattato dall'italiano *scuderia* per la difficoltà degli spagnoli nel pronunciare la "s" impura), sicuramente grazie anche ai piloti provenienti dall'America Latina e dalla Spagna nei circuiti delle corse.

Quanto alla moda, altro comparto trainante dell'economia italiana contemporanea, l'influsso si misura più sulle cose che sulle parole, ma sono significativi i nomi dati a certi negozi di abbigliamento in giro per i paesi latinoamericani, come per esempio "Via Monte Napoleone", facendo riferimento alla più famosa via di Milano dedicata alle boutique delle grandi firme, col fine di riecheggiare il fascino di questa capitale della moda.

Si sono diffusi anche termini inerenti i capitoli vergognosi della politica italiana e la malavita, come mafia e *camorra*, ma vero è che, nel caso di questi ultimi, essi hanno subito una sorta di mitizzazione a causa del cinema americano e dei film prodotti sull'argomento, quasi falsando l'immagine che queste parole dovrebbero in realtà riflettere.

CONCLUSIONI

Sono, come abbiamo visto, l'arte, la musica, il commercio, la navigazione, la gastronomia, lo sport e la moda i settori da cui dal XV secolo al Nuovo Millennio sono dipartiti gli italianismi verso oltreoceano. Il motivo dell'interferenza è indubbiamente l'influsso che l'Italia esercita sugli ispanofoni, sia dalle comunità italia-

ne sparse per il mondo sia, ormai nel mondo globalizzato che siamo diventati, direttamente dall'Italia, potendo affermare così che se prima era stata la Spagna a far da ponte tra l'italiano e lo spagnolo d'America e dopo lo erano stati gli immigrati italiani, ora, grazie ai potenti mezzi di comunicazione, l'Italia torna ad essere il fulcro⁶.

Ci siamo occupati prevalentemente di lessico, dato che è il livello della lingua più immediatamente a contatto con la realtà extralinguistica (Gusmani, 1998: 90), della quale riflette più o meno direttamente le vicende politiche, economiche e sociali, facendo sì che l'introduzione dei neologismi sia qualcosa di pressoché immediato, mentre i cambiamenti fonologici e grammaticali si producono normalmente nel corso di più tempo⁷. Ma anche nel campo del lessico i parlanti che fanno uso degli italianismi sono stati e sono in grado di dimostrare creatività e di dimostrare come questi prestiti siano del tutto produttivi. Basti pensare che partendo da basi più o meno corrette (nel caso delle voci importate dai parlanti delle classi basse) o più o meno adattate al proprio sistema linguistico dai parlanti riceventi, si sono prodotti plurali misti o addirittura pseudoitalianismi come nel caso della locuzione *tutti frutti*, che si trova in molte lingue nel senso di "frutta mista", arrivando così talvolta a storpiare, soprattutto nel campo della gastronomia, non solo i piatti ma anche i loro nomi.

Quello che bisogna sottolineare è che, mentre i prestiti introdotti fino alla fine del XIX secolo sono meno trasparenti, cioè più celati nel contesto della lingua spagnola, tant'è che dei parlanti non dediti allo studio della lessicologia potrebbero stentare a riconoscerli come italianismi (pensiamo a *fachada*, *tarifa*, *piloto*, *brújula*, *coronel* o *terremoto*, ad esempio), i pre-

stiti entrati da quel periodo in poi sono molto più riconoscibili come forestierismi da qualsiasi parlante, il che potrebbe spiegarsi con la volontà di sottolineare l'origine dei termini ma anche, in tempi più recenti, con la conoscenza più generalizzata della lingua e della cultura di provenienza degli italianismi.

La loro diffusione poi è favoreggiata non solo dai settori propulsori di cui abbiamo parlato, ma anche dai mezzi di comunicazione, dallo studio della lingua italiana nelle varie università e nei vari Istituti di Cultura e Società Dante Alighieri sparsi per il mondo, e dalla condizione dell'italiano come lingua veicolare di fatto della Chiesa Cattolica (che si serve invece del latino per i documenti ufficiali) nelle alte sfere della Chiesa e tra i religiosi che trascorrono periodi di formazione a Roma⁸.

Il prestigio di cui gode l'Italia presso gli stranieri negli ambiti lessicali di cui ci siamo occupati ha giocato un ruolo decisivo per la diffusione degli italianismi, che a loro volta hanno continuato a diffondere l'immagine dell'Italia grazie al valore di espressività che portano con sé. Il vero prodotto di questo complesso intreccio tra realtà linguistica e realtà extralinguistica all'interno della trama del lessico non sono dunque solo delle parole, ma sono soprattutto immagini, e sono iscritte nell'immaginario dei parlanti molto più di quanto si possa pensare.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, NICOLA. 2011. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET.
- BECCARIA, GIAN LUIGI. 2004. *Dizionario di linguistica*. Torino: Einaudi.
- CALVET, LOUIS-JEAN. 2005. *Lingüística y colonialismo*. Buenos Aires: FCE.
- GUSMANI, ROBERTO. 1998. "Interlinguistica".

Linguistica storica. R. Lazzeroni (ed.). Urbino: Carocci. (87-115).

LIANO, DANTE. 2003. *Dizionario biografico degli italiani in Centroamerica*. Milano: V&P.

MIGLIORINI, BRUNO. 2004. *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani.

MORENO DE ALBA, JOSÉ G. 2007. *Introducción al español americano*. Madrid: Arco/Libros.

NOTE

1 Scegliamo questo periodo come spartiacque in quanto l'arrivo di governi liberali in America Latina nel corso del XIX secolo determinò in queste aree una nuova politica immigratoria, di cui gli italiani saranno i principali protagonisti (Liano, 2003: VII).

2 Si erano diffuse voci come *florino* (ES. *florín*), *ducato* (ES. *ducado*), *milione* (ES. *millón*), *saldo* (ES. *saldo*), *arsenal* (ES. *arsenal*), *ciurma* (ES. *chusma*), *corsaro* (ES. *corsaro*), *alerta* (ES. *alerta*), *assalto* (ES. *asalto*), *battaglione* (ES. *batallón*), *compagnia* (ES. *compañía*), *imboscata* (ES. *emboscada*), *marciare* (ES. *marchar*), *scorta* (ES. *escorta*).

3 Facciamo qui riferimento alla famosa definizione di prestigio di Weinreich, come “valore, reale o supposto, che una lingua o una sua varietà o anche soltanto talune manifestazioni di essa assumono agli occhi di un individuo o di determinati gruppi o classi sociali ai fini di un (reale o supposto) avanzamento sociale” (Beccaria, 2004: 602).

4 La discontinua intensità nello spazio, nel tempo e nella forma della colonizzazione spagnola, la diseguale diffusione della cultura iberica e la distinta composizione sociale linguistica dei conquistatori e dei colonizzatori (provenienti da classi sociali più elevate e colte in Messico e in Perù, e da classi agricole pastorali in Argentina e Uruguay) determinò distinte reazioni del sostrato linguistico indigeno su quello spagnolo, come

l'avversione per le norme che la Real Academia tentava di imporre anche dopo il crollo dell'Impero Coloniale o l'avversione in generale, specie dei gauchos, verso la lingua colta castigliana.

5 Le locuzioni indicanti la modalità di preparazione hanno subito la trasformazione della preposizione articolata italiana “alla” (v. *alla romana*) in “a la” (v. *a la romana*) per omogeneità con le locuzioni avverbiali già esistenti in spagnolo (v. *a la veracruzana*); mentre quelle indicanti il condimento hanno subito il passaggio della preposizione “a” (v. *al pesto*) in “con” (v. *con pesto*) sempre per omogeneità con le corrispettive strutture già esistenti nella lingua ricevente (v. *con chile*).

6 Vorremmo porre l'attenzione tuttavia sul ruolo che gioca oggi l'inglese come lingua veicolare a livello mondiale e che ha determinato, ad esempio, la comparsa d'insegne di pizzerie sul suolo latinoamericano come “Italianni's pizza”, in cui l'italiano arriva (deformato) nello spagnolo americano attraverso l'inglese. Questa tendenza ad anglicizzare le lingue si verifica anche all'interno della stessa lingua italiana, come possiamo vedere dal mondo della pubblicità in cui alcuni marchi della moda italiana e i loro prodotti vengono annunciati con pronuncia inglese, e come si osserva dal marchio di garanzia “Made in Italy” che indica, paradossalmente, con un'espressione in inglese la qualità dei prodotti italiani.

7 Per gli italianismi fonetici e morfematici rimando al mio saggio “Consideraciones de sustrato y superestrato entre español e italiano en la variedad rioplatense: la hipótesis fonética y morfológica de Guido Zannier”, pubblicato in *Ecos italianos en Argentina*, a cura di Silvana Serafin, presso la Casa Editrice Campanotto nel 2009.

8 Questo ruolo dell'italiano è emerso con chiarezza con Giovanni Paolo II che nel 2003 era stato insignito dal Ministero degli Esteri del titolo di “Ambasciatore della lingua italiana nel mondo”.

Italia e italiani in Argentina fra ammirazione e pregiudizio

.....

Nel 1837, all'interno della raccolta *Rimas*, vede la luce *La cautiva*, di Esteban Echeverría, testo fondativo della letteratura argentina e portatore di un progetto di identità nazionale bianca e cristiana che traspare al di là della storia di amore e morte di Brian e María. Com'è noto la coppia, vittima del *malón* – la scorreria indiana in territorio bianco – e di una terra che appare inospitale e barbara quanto i suoi abitanti, muore quando sta per raggiungere la salvezza. L'eroico sforzo di sottrarsi alla prigionia e ai rigori della pampa si risolve, materialmente, in un insuccesso, consacra però la coppia come nume tutelare della presenza bianca e, contemporaneamente, come permanente monito per gli indios. Se, nella realtà, occorrerà attendere la Campagna del Deserto (1878-79) voluta dal generale Julio Argentino Roca – prima come Ministro della guerra e poi quale Presidente della nazione – per arrivare all'effettiva soluzione del problema indio, il poema di Echeverría ne anticipa la risoluzione simbolica stigmatizzando le popolazioni autoctone e relegandole ai margini della nazione progettata. Per quanto riguarda il territorio poi, bisogna rilevare che il poema che introduce la campagna argentina nella letteratura nazionale ne sancisce al contempo la condanna in quanto dominio della barbarie, come ribadirà con una progettualità esplicitamente politica Domingo F. Sarmiento nel suo *Facundo*.¹ La scelta del retaggio europeo non traspare però solo dall'impostazione ideologica della trama, è rintracciabile nell'eco delle testimonianze dei viaggiatori inglesi con-

temporanei, che Echeverría richiama nelle sue descrizioni² ed è, infine, esplicitato dalle epigrafi dei capitoli. Esse annoverano citazioni di autori classici come Dante, Calderón, Petrarca e romantici come Byron, Hugo, Manzoni, Lamartine, coniugando la sensibilità ottocentesca alla grande lezione dei secoli precedenti.³ Nel novero, la tradizione italiana primeggia per numero di autori e se si impongono i grandi maestri trecenteschi non manca un riferimento al maggior esponente del romanticismo peninsulare, dimostrando come la cultura italiana godesse di una posizione privilegiata tra gli intellettuali argentini.

Pochi anni più tardi gli ideologi liberali, primi fra tutti Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, ponevano le basi della nascente nazione individuando nell'incremento della popolazione e nella sua qualificazione il fulcro dello sviluppo. L'immigrazione dal Vecchio Continente doveva rappresentare la soluzione del problema, nella convinzione che il proletariato europeo sarebbe stato portatore di quella cultura, antropologica più che libresca, capace di modificare in tempi relativamente brevi, con l'esempio e la convivenza, i comportamenti degli strati più umili della popolazione, in altre parole avrebbe saputo dirozzare il *gaucho*, il meticcio locale, per introdurlo nella civiltà e farne uno strumento di modernizzazione nazionale. È noto che le aspettative liberali furono parzialmente deluse dal maggioritario afflusso dall'Europa meridionale e il fenomeno demografico segnò uno iato nel rapporto con la tradizione italiana, che sarà contrassegnato dall'ambivalenza e dalla contraddizione. In Argentina, infatti, mentre fioriva la critica inclemente verso gli immigranti, si manteneva intatto l'apprezzamento per l'apporto culturale italiano. È appunto a questo doppio statuto della presenza italiana

che vorrei fare riferimento guardando ad alcuni i testi coevi ai grandi sbarchi ottocenteschi. Per capire appieno la reazione argentina, compreso il veemente accanimento anti-italiano che traspare soprattutto nel naturalismo urbano, è forse necessario soffermarsi sull'apporto italiano che precede le grandi ondate migratorie di fine '800 e dei primi anni del '900, meno noto ma estremamente incisivo. La prima emigrazione italiana risale, infatti, alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo, è principalmente ligure, piemontese e savoiarda ed è formata da una élite intellettuale che si inserisce nel tessuto sociale coloniale recependo poi i primi fermenti independentisti. Tra i loro discendenti si annoverano uomini che fanno parte della storia argentina e sono ricordati tra i padri della patria come Manuel Belgrano, José Castelli e Antonio Berruti, tutti attivi nei movimenti independentisti e nelle loro istituzioni, membri della Giunta Governativa Provvisoria del Rio della Plata che il 25 maggio 1810 esautorò la corona spagnola. In forza di queste prime presenze e della rete politica e commerciale che esse assicuravano, all'indomani dell'indipendenza trovarono riparo nelle regioni del Rio della Plata ideologi e patrioti liberali, combattenti dei falliti moti italiani, fuoriusciti garibaldini e mazziniani. Un caso particolare di questa militanza liberale è rappresentato dalla lunga e controversa attività del napoletano Pietro De Angelis che, esule a Parigi, viene persuaso da Bernardino Rivadavia a trasferirsi in Argentina e a mettere al servizio della neonata repubblica le sue capacità professionali e intellettuali, ma che con l'avvento al potere di Juan Manuel Rosas si troverà nella paradossale condizione di prestare la propria attività al tiranno aborrito dai proscritti, costruendo e controllando la stampa nazionale oltre a vari pro-

getti editoriali di grande respiro.⁴ Acconto a De Angelis occorre ricordare i tanti giovani liberali trasferitisi in Argentina su invito di Rivadavia e sfuggendo alle condanne che incombevano su di loro dopo l'insuccesso dei moti del 1820-21. Tra questi i piemontesi Pietro Carta Molino, medico, futuro professore di fisica sperimentale presso la Facoltà di Medicina dell'Università di Buenos Aires e fondatore del primo gabinetto di fisica della capitale; Carlo Ferraris, farmacista, dapprima collaboratore di Carta quale assistente dei gabinetti di fisica e scienze naturali e creatore del primo museo di scienze naturali del paese; Ottaviano Fabrizio Mossotti, matematico, fisico e astronomo, docente di astronomia presso l'Università di Buenos Aires e il fondatore del primo osservatorio astronomico della regione; Cristiano Vanni, docente di economia politica all'Università di Buenos Aires fino all'avvento di Rosas, quando si dimise per dedicarsi a una fortunata attività commerciale; Giovanni Battista Cuneo, giornalista e politico, amico, collaboratore e biografo di Garibaldi, propagatore degli ideali della Giovane Italia. E infine il savoiaro Carlo Enrico Pellegrini che, contrattato per realizzare lavori idraulici, si rivelerà un affermato ritrattista, particolarmente apprezzato nell'alta società bonaerense, oltre che editore dell'importante *Revista del Plata* e architetto del teatro Colón, e ancora, padre il futuro presidente della repubblica Carlos Pellegrini.⁵

È a questi intellettuali, scienziati e patrioti italiani costretti all'esilio in seguito al fallimento dei moti rivoluzionari del 1820-21 e del 1830-34, emigrati dapprima nelle nazioni europee come Svizzera, Francia o Inghilterra e poi rifugiati nella regione rioplatense, che si deve la divulgazione del pensiero e delle tradizioni peninsulari mentre dalla consonanza venutasi



Isabella Rizzato, *Plaza de Mayo* (2012)

a creare tra i giovani intellettuali appartenenti alle due nazioni scaturisce l'influsso sulla Generazione del '37. In alcuni casi il collante ideologico è corroborato dall'esperienza condivisa dello sradicamento e dell'ospitalità uruguaiana che avvicinò gli italiani ai proscritti argentini di epoca rosista, accomunati dall'amarezza dell'esilio come dall'impegno politico e patriottico.⁶

Emblematica di un comune sentire è la vicenda umana e ideologica di Silvino Olivieri e della sua colonia agricolo-militare Nuova Roma a cui il combattente abruzzese perviene dopo la sfortunata militanza europea e l'attiva partecipazione alla difesa di Buenos Aires nella contesa che contrappone la capitale al vincitore della battaglia di Monte Caseros (1852) – che sancisce la sconfitta e l'esilio di Rosas – e neo

presidente, Justo José de Urquiza.⁷ Un'azione, quella di Olivieri, che lo vede alla testa di una formazione di ex combattenti della prima guerra d'indipendenza italiana e di ex membri della Legione Italiana di Volontari de La Boca. La fondazione della colonia, proposta da Olivieri al Governo di Buenos Aires e preceduta dalla formale sottoscrizione di un accordo con il governo nazionale, avviene nel 1856 nella regione di Bahía Blanca. Essa rappresenta il concretizzarsi delle aspirazioni degli ideologi liberali dal momento che il progetto riunisce la diffusione dello sfruttamento agricolo e la difesa del territorio dalle popolazioni autoctone. La consonanza non è solo programmatica, ma si estende alla valutazione del contesto. Le parole e i toni usati da Giovanni Battista Cuneo, in un articolo apparso su *La Legione agricola* –

il giornale della colonia – del 19 aprile 1856 a proposito di un viaggio di Olivieri e altri coloni diretti a Buenos Aires, ripropongono, infatti, la negativa visione sarmientina delle desolate terre pampeane (caratterizzate dal “tedio de la soledad y de la monotonía interminable”) e delle popolazioni indigene che vi imperversano, definite selvagge, cruento e perennemente in agguato.⁸

Il tipo di emigrazione fino a qui ricordata stride con il carattere, ma soprattutto con la rappresentazione delle grandi ondate successive. Dimenticati gli italiani giunti a seguito dell'opera di proselitismo svolta da Rivadavia tra i fuoriusciti per ammodernare le istituzioni del paese, prende il sopravvento la raffigurazione dell'immigrato quale presenza nefasta e portatrice di corruzione, che poggia sull'evoluzionismo positivista e sulla concezione organicista del corpo sociale tipica dell'epoca. È noto come ne siano derivate opere che denunciano già nel titolo il loro intento, come i romanzi *En la sangre* (1887) di Eugenio Cambaces e *¿Inocentes o culpables?* (1884) di Antonio Argerich. Gli autori si preoccupano di rintracciare nei tratti somatici dei nuovi venuti gli indizi della tara genetica di cui sarebbero portatori: “De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior, en la expresión aviesa de sus ojos chicos y sumidos, una rapacidad de buitre se acusaba”.⁹ O di segnalare l'inevitabilità del processo infettivo iscritto nel patrimonio genetico dell'immigrante-agente patogeno:

víctima de las sugestioniones imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.¹⁰

Le preoccupazioni evoluzionistiche hanno la loro massima, e notissima, espressione nelle riflessioni di Alberich che, attraverso il confronto con la zootecnia, attacca i governanti argentini perché favoriscono l'immigrazione¹¹ senza un'adeguata selezione:

para mejorar los ganados, nuestros hacendados gastan sumas fabulosas trayendo tipos escogidos -y para aumentar la población argentina atraemos una inmigración inferior-.

¿Cómo, pues, de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad?

Creo que la descendencia de esta inmigración inferior no es una raza fuerte para la lucha, ni dará jamás el *hombre* que necesita el país.¹²

È curioso vedere che tra le colpe attribuite agli immigrati ci sono parsimonia e morigeratezza, lette come indice di avarizia e frenetico desiderio di arricchimento, fatto questo che denuncia l'assunzione di un contraddittorio sistema di valori da parte della classe dirigente argentina che “vuole coniugare i valori dell'*hidalgo*, cioè un disprezzo pre-capitalistico per il lavoro manuale, a quelli di un capitalista, aristocratico e moderno, colto e cosmopolita”.¹³ A ciò si aggiunga che proprio la frugalità, unita alla determinazione, maschererebbe nella prima generazione di immigrati le tare genetiche che, latenti, si manifesterebbero appieno nei discendenti, vero fulcro delle preoccupazioni argentine; apparentemente perché dovrebbero assicurare lo sviluppo nazionale, più probabilmente perché sarebbero potenziali competitori dei settori oligarchici – a cui non a caso appartengono gli autori considerati – qualora il progetto di ascesa sociale fosse coronato da successo.

Benché Argerich stigmatizzi l'elemento italiano sembra, però, non sottrarsi al fascino della sua cultura – cosicché l'evento centrale di un'elegante serata è costituito da un brano dell'opera *I capuleti e i Montecchi*¹⁴ di Vincenzo Bellini (1830) – né della figura di Garibaldi, menzionata per mettere in luce il divario tra tradizione elevata e limitatezza della componente umana immigrata, come evidenzia il commento all'impropria collocazione del ritratto dell'eroe in una camera ad ore:

Concurrían a hacer más ridículo este conato de engañoso buen tono, con que se había pretendido alhajar la pieza, unos cuantos grabados, en marco negro, que pendían de las paredes: uno representaba a Garibaldi -esa pobre víctima del amor de sus connacionales, cuya memoria ofenden colocando su retrato en parajes inadecuados [...].¹⁵

Sono di quegli stessi anni due *feuilleton* anonimi apparsi su *El Liberal* di Buenos Aires con grande successo di pubblico: *Los amores de Giacumina escrita per il hicos dil duoño di la fundita dil Pacarito*, pubblicato dal 26 gennaio al 15 marzo 1886, e *Marianina per il hicos dil duoño di la fundita dil Pacarito*, comparso dal 19 aprile al 19 giugno dello stesso anno. Come denunciano i titoli, i testi propongono un quadro del mondo immigratorio italiano e anticipano la forma di interlingua denominata *cocoliche* che tanto successo avrà nel genere teatrale del *sainete*. La "letteratura giacumina", di cui i *feuilleton* sono i capostipiti, si basa sull'ibridazione dello spagnolo con i dialetti liguri – propri delle prime ondate immigratorie – mentre il *cocoliche* rimanda a quelli meridionali – tipici delle successive.¹⁶ Se il primo romanzo non risparmia ironia e allusioni triviali per censurare la protagonista

e la sua famiglia, riconosce tuttavia imprenditorialità e capacità d'integrazione ai nuovi venuti. A dispetto della pungente critica, poi, l'uso dell'interlingua è assai più democratico di come sarà nel *sainete* perché non sottostà a una strategia connotativa volta a sottolineare l'inadeguatezza, linguistica e non solo, degli italiani ma è la lingua della narrazione, usata dai personaggi come dal narratore.

Entrambi i *feuilleton* denunciano una fitta rete di rimandi intertestuali che, al di là dei vincoli tra le due opere, li connettono a quelle coeve di tema migratorio e *gauchesco*. Più interessante, alla luce del rapporto con la cultura italiana, è *Marianina*, dove è trasparente il richiamo a *La bella Gigogin*, il canto patriottico risorgimentale oggi noto soprattutto come canzone popolare.¹⁷ Il testo, già segnato da incongruenze dovute alla probabile redazione in epoche diverse e fitto di metafore strettamente connesse al contesto originario, è rielaborato nel romanzo in modo da escludere riferimenti storici o politici per diventare semplice filo conduttore della narrazione, quasi privo di significato, con un valore ritmico e fonico di stampo *cocolichesco*. La centralità del riferimento è palese se si considera che il nome *Marianina* definisce la canzone – liberissima riscrittura de *La bella Gigogin* – che l'innamorato Nicola dedica alla sua amata, la protagonista e il romanzo stesso. Questa la trama: *Marianina* parte con la famiglia per Buenos Aires su invito di uno zio emigrato in precedenza, lasciando in Italia l'innamorato e non ricambiato Nicola. In Argentina la giovane stupisce per la sua bellezza e diventa il motivo d'attrazione del locale dello zio, ma intraprende presto e con successo il mestiere di attrice e ballerina, che la porta alla condizione di mantenuta dei suoi successivi ammiratori.

Sopravvive al contagio del vaiolo ma, ormai sfigurata, non può continuare la professione e si interroga sul suo avvenire quanto l'inaspettata comparsa di Nicola risolve la vicenda con un matrimonio felice ed il ritorno al paesello natio.

L'incipit del *feuilleton*: "En in pueblitos rodiao per il agua dil 'Lago di Como' vevia Marianina que era ina mochachita di 15 años, bunita cume la Madona"¹⁸ è di chiaro sapore manzoniano, e se al lettore argentino sfuggisse il riferimento, la menzione della località geografica in italiano e tra virgolette può agevolmente richiamare l'attenzione e fugare ogni dubbio. *Marianina* è una versione migratoria e comica dei *Promessi sposi* in cui le cause che funestano l'amore dei protagonisti, pur essendo endogene, sfociano ugualmente nell'esodo che, in accordo con l'epoca, ha portata transoceanica. Questa migrazione si caratterizza come una prova, quale quella vissuta da Renzo e Lucia, e il ritorno rappresenta la riproposizione del modello manzoniano. Scompare l'esemplarità di Lucia, dal momento che Marianina, in America, diventa una *soubrette* e il suo comportamento è prossimo alla prostituzione (già causa della malattia e della morte di Giacumina). Tuttavia, occorre notare che l'immoralità della giovane deriva dal contatto con Buenos Aires e i suoi usi, quindi se la corruzione sorge, come sono soliti indicare gli autori francesi, in ambiente urbano, essa si contrappone alle poetiche naturaliste argentine, poiché l'immigrata è qui la vittima e non l'agente della contaminazione. Quando giunge in Argentina, la giovane è timida e innocente, come sottolinea il rimando alla Madonna, ed a conferma di ciò, durante il viaggio transoceanico, si sottrae al corteggiamento del commissario di bordo che le

avrebbero assicurato una comoda traversata, macchiandone però l'integrità morale. Inoltre l'agente salvifico è rappresentato da Nicola, innamorato di Marietta e simbolo dell'interezza e della costanza delle genti italiane, che si reca in America per cercare la ragazza che non ha mai dimenticato. Contribuisce alla definizione dell'immaginario argentino sull'Italia la descrizione della festa con cui i compaesani si accomiatano dalla famiglia di Marianina, dove "todas las familias acompañaron en procesion hasta so casa á Marianina, con los mosiquieros que iban adilanti tocando la marcha garibaldina".¹⁹ Se consideriamo che la lettera d'invito dello zio a trasferirsi a Buenos Aires risale al 1870, il riferimento alla marcia garibaldina appare a dir poco anacronistico, dal momento che si colloca in epoca postunitaria e monarchica. Bisogna quindi pensare che sia la dimestichezza dell'autore con italiani appartenenti ad ambienti garibaldini e mazziniani, com'erano appunto gli esuli dei primi decenni dell'800, ad averlo indirizzato nella scelta. Il successo del *feuilleton* induce a pensare che nell'ambiente bonaerense fossero note le vicende risorgimentali e conosciuti i *Promessi sposi*, giacché in caso contrario la parodia non avrebbe avuto motivo di esistere, mentre è difficile ipotizzare una cospicua componente italiana nel pubblico del giornale.

Può apparire sorprendente il richiamo al romanzo manzoniano, dal momento che i rapporti tra l'autore milanese e le lettere ispaniche sono limitati.²⁰ Sono invece noti i vincoli che lo legarono a Parigi (dove visse dal 1805 al 1810) alle sue correnti letterarie e cenacoli artistici. Proprio la *Ville Lumière* può rappresentare il momento di contatto giacché erano molti gli intellettuali argentini che vi si recavano o che ne ricevevano le novità edi-

toriali.²¹ La diffusione dell'opera manzoniana, però, trova una più probabile spiegazione in quell'originaria migrazione d'élite a cui mi sono richiamata in precedenza. La prossimità ideologica ed esistenziale tra i liberali italiani e argentini non favorì solo la comunicazione e l'empatia tra i due gruppi, ma sollecitò l'interesse letterario, infatti, furono i giovani della Generazione del '37 a mostrare maggiore apertura verso la cultura italiana e tra questi Juan María Gutiérrez, Miguel Cané y Bartolomé Mitre furono i più sensibili a tale influsso. Sarà, infatti, *El Iniciador*, la rivista degli esuli pubblicata a Montevideo e diretta da Miguel Cané, ad introdurre Manzoni in America Latina ed a tradurre i testi di Silvio Pellico, mentre Bartolomé Mitre sarà il primo traduttore argentino della *Divina Commedia*.²² Era tale la passione di Cané per l'autore dei *Promessi sposi* che il suo biografo Manuel Mujica Láinez afferma che nel 1832 egli era "bullente, excitado; loco, ya en esos años, por Manzoni".²³ La cultura italiana non ha la stessa presa sulla generazione successiva, basti pensare che Miguel Cané (figlio) nel raccontare l'occasionale incontro avuto, quando era ventenne, con l'idolo del padre, dopo aver descritto la venerazione di cui i concittadini circondano Manzoni ed elencato le sue opere maggiori, lo presenta come un vecchietto opaco e chiuso nella sua piccola routine:

me puse a seguir al anciano. Abandonó la calle principal, tomó una de las laterales casi desierta y por fin entró a una confitería de mala muerte, compró unos caramelos, envolvió cuidadosamente el paquete en un pañuelo inmenso y de muchos colores que sacó del bolsillo, y se perdió con un aire contento, en su suave trotecito, con dirección a un arrabal.²⁴

Il tramonto della stella manzoniana consente di comprendere come il ricordo dell'autore e della sua opera potesse conservarsi (è chiaro, infatti, che il *feuilleton* era diretto a un pubblico argentino, vista la limitata cultura della maggior parte degli immigrati dell'epoca) e al contempo il suo maggiore romanzo ispirare una rielaborazione in chiave parodica, senza che la cosa apparisse irriverente. Inoltre solo la continuità del comune anelito nazionale, che aveva unito gli esuli delle due nazioni, poteva consentire il riferimento al canto risorgimentale.

Nella sua modestia, *Marianina* rappresenta un'illuminante esemplificazione dei rapporti tra Italia e Argentina. Mostra una fitta intertestualità che supera l'ambito letterario per abbracciare la vita civile e la progettualità politica e ideologica. È capace di sviluppare una visione alternativa al pregiudizio anti-italiano pur non rinunciando a rappresentare l'elemento umano di estrazione popolare giunto con le ondate migratorie di massa.

NOTE

1 Sui caratteri dell'eroe nazionale nella letteratura argentina cfr. Perassi, Emilia. 2006. "Eroe ed antieroe in Esteban Echeverría e Domingo Faustino Sarmiento". *STUDI LATINOAMERICANI/ESTUDIOS LATINOAMERICANOS* 2. (53-64).

2 Cfr. Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

3 Analogo riferimento alla cultura europea si rintraccia nelle epigrafi del *Facundo*.

4 Cfr. Salvioni, Amanda. *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*. Diabasis: Reggio Emilia, 2003; Grillo, Rosa Maria. "Pietro De Angelis tra Rivadavia e Rosas". 1810-1910-2010: *l'America Latina tra indipendenza, eman-*

cipazione e rivoluzione. Giannattasio, Valerio e Nocera, Raffaele (a cura di). *Rivista Italiana di Studi Napoleonici*, 1-2 (2008): 245-258; ID., "Pedro de Angelis desde Nápoles hasta Buenos Aires: las independencias frustradas". Atti del IX Congresso dell'AEELH (Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos). In stampa.

5 Sull'argomento cfr. Candido, Salvatore. "L'emigrazione italiana e di élite nelle Americhe (1810-1860)". Assante, Franca (a cura di). *Il movimento migratorio italiano dall'unità nazionale ai giorni nostri*. Napoli: Istituto Italiano per la Storia dei Movimenti Sociali e delle Strutture Sociali, 1978; Cuneo, Niccolò. *Storia dell'emigrazione italiana in Argentina (1810-1879)*. Milano: Garzanti, 1940.

6 Cfr. Weiss, Ignazio. "Voci d'esuli dal Rio della Plata". *Rassegna storica del Risorgimento*, XLI (1954): 633-642.

7 Cfr. Cattarulla, Camilla. "El Risorgimento al servicio de la civilización y del progreso". Cattarulla, Camilla e Magnani, Ilaria (a cura di). *Escrituras y reescrituras de la Independencia*. Buenos Aires: Corregidor, 2012: 263-277.

8 Citato in Cattarulla, "El Risorgimento...". cit.: 269-270.

9 Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/cambaceres/b-604434.htm>.

10 Ibidem. <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/cambaceres/b-604444.htm>.

11 L'articolo 25 della Costituzione della Confederazione Argentina del 1853 recita infatti: "El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes".

12 Argerich, Antonio. *¿Inocentes o culpables?*. <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/inocentes/b-269605.htm>.

13 Blengino, Vanni. *Un'avventura di massa. Cento anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina* (a cura di Camilla Cattarulla). Casoria: Loffredo Editore, 2011: 42.

14 Denominata nel romanzo *Romeo y Julieta*.

15 Ibidem. <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/inocentes/b-270341.htm>.

16 Cfr. Di Tullio, Ángela. "Los amores de Giacumina: ensayos lingüísticos en la literatura popular". *Literatura popular inmigratoria*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011: 9-41.

17 Cfr. Magnani, Ilaria. "Marianina. Entre América y Europa, entre Lucia Mondella y Naná". *Literatura popular inmigratoria*, cit.: 211-233.

18 "Marianina", *El Liberal*, (21 aprile 1886): 3. *Marianina* e *Los amores de Giacumina* sono stati recentemente riprodotti in *Literatura popular inmigratoria*, cit.

19 "Marianina", *El Liberal*, (28 aprile 1886): 3.

20 La prima traduzione appare a Madrid nel 1833, è opera di Félix Inciso e porta il titolo *Lorenzo o los prometidos esposos*; la seconda, di Juan Nicasio Gallego, è edita a Barcellona tra il 1836 e il 1837 con il titolo *Los novios. Historia milanese del siglo XVI*.

21 Sulla diffusione dell'opera di Manzoni in Argentina cfr. Marani, Alma Novella. "Manzoni en el Río de la Plata". *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*. Roma: Bulzoni, 1992: 47-73.

22 Ugualmente importante, seppure in altro ambito, fu la presenza di Giuseppe Garibaldi, che Bartolomé Mitre conobbe durante l'assedio di Montevideo (cfr. Weiss. "Voci d'esuli dal Rio della Plata", cit.).

23 Mujica Láinez, Manuel. *Miguel Cané (padre), un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A., 1942: 38, citato in Marani, "Manzoni en el Río de la Plata". cit.: 48.

24 Cané Miguel, (figlio). *Notas e impresiones*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1918: 205, citato in Marani, "Manzoni en el Río de la Plata". cit.: 67.

Italia e italiani nelle telenovelas latino-americane

La telenovela, che non può certo dirsi una novità in campo audiovisuale¹ ed è certamente la proposta televisiva latinoamericana più fortunata ed esportabile, a partire dagli anni '90 del secolo scorso è stata osservata e studiata soprattutto come prodotto industriale che genera guadagni attraverso la produzione di facili emozioni (Mazziotti 1996). Tuttavia, secondo Rocío Quispe-Agnoli (2003), essa non è mai stata considerata con la doverosa attenzione né dai massmediologi (Pulvirenti 2004) né nell'ambito dei Television Studies (Brundston). Se la struttura narrativa della telenovela è stata sbrigativamente assimilata a una narrazione classica secondo i cinque motivi definiti da Zvetan Todorov (1978) per lo sviluppo del principio di successione, e dunque considerata abbastanza semplice e scontata da non meritare una specifica attenzione, nemmeno la funzione sociale da essa svolta nella riaffermazione di un'identità ideale è stata oggetto di opportuni e specifici studi. Non stupisce, perciò, che pur nell'ampia bibliografia critica sul tema manchino di fatto contributi dedicati agli stereotipi, di cui un genere televisivo di così indubbio e capillare potere persuasivo sembrerebbe essere fatale amplificatore. Da questa prima constatazione nasce il mio impegno per un'iniziale ricognizione sulla rappresentazione dell'italianità nelle telenovelas brasiliane e argentine, con due interessanti eccezioni rappresentate da Messico e Cile.

Già nel quadro teorico postcoloniale degli anni '90, Homi Bhabha aveva definito lo "stereoti-

po" (da non confondersi con il pregiudizio, che indica un fenomeno sociologico e psicologico) come una forma di linguaggio e identificazione, un modo ambivalente di conoscenza e potere, una forma di rappresentazione complessa, ambivalente e contraddittoria (Bhabha 1994: 94-120). Queste caratteristiche si rinvencono facilmente nel discorso telenovelesco convenzionale, che costruisce i suoi eroi e le sue eroine – così come l'immagine complessiva di un gruppo sociale o addirittura come specchio della nazione – a partire dalla categorizzazione dello stereotipo. Si potrebbe perciò addirittura affermare, come ci ricorda Manfred Beller, "che l'identità nazionale è composta di stereotipi. Non solo il pubblico, ma spesso anche gli scienziati, prendono gli stereotipi e i cliché per delle realtà ma si tratta per lo più di finzioni letterarie" (2004: 452). Questa straordinaria capacità di configurare confortanti e omologanti rifugi identitari non deve portarci a liquidare sbrigativamente la telenovela come sottoprodotto di facile consumo per masse di incolti. Va ricordato, ed è Jean Franco a segnalarlo (2002: 244), che se nel 1970 un'inchiesta in diciotto città dell'America Latina rivelava che il 31,4 per cento della programmazione televisiva era di origine nordamericana, le uniche forme di resistenza culturale all'invasione yankee erano proprio le telenovelas, che si ispiravano alla tradizione del *mélo*.² Scrivendo sulla cultura popolare e di massa, del resto, critici come Jesús Martín Barbero in Colombia e García Canclini in Messico si rifiutavano già negli anni '80 di fare una distinzione netta tra cultura alta e bassa, collocando la letteratura all'interno di uno spettro compreso tra l'oralità della radio e la riappropriazione di più tradizionali generi letterari adattati all'ampio pubblico della televisione.³ Il primo, dunque, si impe-

gnava a dimostrare come la televisione di fatto riuscisse a rappresentare, pur nell'inevitabile semplificazione, settori della società che fin ad allora erano stati emarginati (1987), mentre García Canclini metteva l'accento sulla capacità globalizzante dei mass-media nel contesto della cospicua emigrazione nelle città, segnalando come l'America Latina, da territorio di comunità contadine disperse, fosse passata a eterogenea società urbana unita da catene locali, nazionali e globali (1989).

E' assodato, dunque, che la telenovela latinoamericana sia un prodotto sviluppatosi in seno alla cultura popolare, anche se il termine, come ha spiegato Roberto Ruz, va utilizzato con cautela. La cultura popolare latinoamericana, infatti, non è che un mero tentativo di ricalcare, volgarizzandole, le icone culturali dei paesi capitalisti in America Latina, raggiungendo, in forza della sua grande diffusione, il risultato paradossale di riuscire a contrastare lo strapotere del mercato hollywoodiano.

La telenovela *tout court*, ma in modo particolare quella ispirata all'emigrazione italiana in America – che vuole essere il tema essenziale di questa mia ricerca – nell'era digitale partecipa a tutti i necessari processi di globalizzazione e glocalizzazione, ha dunque tutte le carte in regola per trasformarsi in un oggetto di studio che aiuti a comprendere la costruzione, l'affermazione e la diffusione capillare di stereotipi riguardanti le diverse società latinoamericane. La rappresentazione del quotidiano e le problematiche sociali che si riverberano sul microcosmo delle relazioni interpersonali domestiche, infatti, fanno da necessaria scenografia alle tormentate e altalenanti vicende di una o più coppie monogamiche ed eterosessuali, che spesso si incrociano contraddittoriamente alla ricerca di una felicità, la quale, puntualmente,

al termine della telenovela, si configura come un inesorabile lieto fine secondo il tradizionale modello narrativo dell'eroe impavido che supera ogni tipo di ostacolo per liberare l'amata dalla torre (economica, sociale o psicologica) in cui essa si trova prigioniera. Ciò è particolarmente evidente nelle tre telenovelas degli anni '70 che hanno per protagonista un soggetto emigrante.

In *Nino, o Italianinho* (Brasile 1969-1970), l'eroe è un garzone di macelleria che vive nel quartiere di Bexiga, uno dei più importanti centri dell'emigrazione italiana nella città di San Paolo insieme a la Moóca, il Brás, la Barra Funda e il Cambuci. Nino è il classico giovanotto buono e semplice, prototipo dell'italiano "brava gente", innamorato di una vicina di casa, che però non lo corrisponde perché desiderosa di sposare un uomo ricco per compiere la sua modesta scalata sociale. Chi lo ama per davvero è un'altra ragazza, Bianca, timida e zoppa, che alla fine lo conquisterà in quanto compiuta incarnazione dei valori morali dell'emigrante proletario: l'etica del lavoro, il senso della famiglia, l'onestà, l'ubbidienza, l'umiltà e la pazienza. Di questa telenovela si fece già nel 1971 un *remake* di produzione peruviano-argentina e contestualizzata a Buenos Aires. Basterebbe la sigla iniziale, una canzone intitolata *Las cosas simples de la vida*, così come la stessa telenovela, a confermarci la totale adesione ai valori sopra elencati, ovvero: per essere felici ci si deve accontentare di quello che si ha. L'*aura mediocritas* di un Argentina in realtà già agitata dai mostri dell'autoritarismo (Feinmann 2009) si riassume nel "luchar y trabajar" e nel "poder imaginar tenerlo todo sin tener". La fortuna di questa ricetta narrativa fu grandissima (venne anche riproposta in Perù nel 1996 come *Nino. La verdad de vivir*) e le 265 puntate in lingua

spagnola non solo fecero il giro dell'America Latina ma sbarcarono negli Stati Uniti, cosicché *Nino, las cosas simples de la vida* può dirsi anche la prima produzione ispanica ad essere stata trasmessa in lingua originale in un canale di lingua inglese.

Analogo orizzonte valoriale è quello a cui si conforma *Muchacha italiana viene a casarse* (Messico 1970), apertamente ispirata alle diverse commedie all'italiana che a partire dalla metà degli anni '60 ritraevano figure di emigranti all'estero, come *I magliari*, *Pane e cioccolata*, *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*, *La ragazza con la pistola*, *Un italiano in America*. In questo caso la protagonista è una giovane napoletana proletaria che vola a Città del Messico per sposarsi; il suo, però, è un matrimonio combinato e il promesso sposo è un anziano che lei rifiuta. Dopo una serie di picaresche peripezie, l'intraprendente Valeria, costretta a tutto pur di pagare le cure alla sorella malata, convolerà a giuste nozze con un uomo ricco e piacente.⁴

Negli anni '80 in America Latina la telenovela si consolida non solo come il tipo di programma più apprezzato dai telespettatori in termini di *audience* ma anche come la forma di produzione locale di maggior successo commerciale anche nei mercati stranieri, tanto da indurre il semiologo Jesús Martín Barbero a intraprendere in Colombia una ricerca, che verrà presto avviata anche in Perù, Messico e Brasile, per rispondere alle seguenti domande: Quali parametri fissare per misurare il successo di una telenovela? In che misura la telenovela è davvero spazio di espressione della vita quotidiana? Come si inserisce la telenovela nella logica di comportamento e sviluppo della televisione (1986)?

In questa interessante ricerca spicca però come

grande assente l'Argentina e la sua televisione, che dal 1976 era stata direttamente e pesantemente implicata nel *Proceso*. Pochi giorni dopo il colpo di Stato, infatti, le Forze Armate avevano sequestrato i canali e imposto gradualmente la censura tematica, con conseguenze disastrose sia per quanto riguarda la gestione delle emittenti sia per la riduzione di risorse e finanziamenti che finirono fatalmente per limitare il numero e la qualità delle produzioni nazionali (Varela 2005).

Sul fronte della telenovela ispirata all'immigrazione italiana, dunque, avendo l'industria televisiva argentina accusato una battuta d'arresto, furono il Brasile e il canale di produzione Rede Globo a spadroneggiare negli anni '80, con due telenovelas impegnate nella ricostruzione storica del contesto brasiliano del primo '900 – *Os imigrantes* e *Anarquistas graças a Deus*⁵ – seguite da una serie di produzioni di carattere *costumbrista*, come *Vereda Tropical*, *Pão pão beijo beijo* e *A próxima vítima*, che aiutarono a consolidare gli italici stereotipi del “vitellone” latin lover e della cuoca procace seduttrice forse anche mutuati dalla commedia erotico-trash degli anni '80.

A partire dall'ultima fase, quella che Mazziotti definisce “transcontinental” (28-29), si definiscono le basi della globalizzazione della telenovela latinoamericana e della sua posteriore glocalizzazione. Sempre García Canclini aveva segnalato nel suo *Culturas híbridas* che la globalizzazione non è un semplice processo di omogeneizzazione ma piuttosto di riordinamento delle differenze e disuguaglianze, che, lungi dal sopprimerla, aumenta l'eterogeneità culturale. La telenovela, perciò, espandendosi attraverso la rete digitale, si “glocalizza” adattando un *format* ben sperimentato al gusto e alle necessità dei consumatori locali grazie

alla sua natura di produzione seriale altamente flessibile e malleabile. E se il processo è lampante nel caso di una produzione come la colombiana *Betty la fea* (Rivero 2003) – che ha subito numerosi adattamenti, con la creazione di situazioni del tutto originali, persino nell'ambito di un medesimo sistema linguistico – anche nel caso delle grandi telenovelas di soggetto italiano degli anni '90 si è avuta una felice negoziazione con le culture locali attraverso ciò che potremmo chiamare i “paratesti” del prodotto audiovisivo, ossia la traduzione e la colonna sonora.

Nelle grandi produzioni brasiliane di fine millennio l'emigrante italiano non è più l'umile abitante dei quartieri popolari di San Paolo bensì l'ingegnoso straniero che a fine '800, dopo aver fatto fortuna soprattutto nell'industria locale, è riuscito a introdursi abilmente nell'alta società grazie a un matrimonio con una discendente della ormai decaduta aristocrazia caffearia, oppure è l'intraprendente contadino che lascia l'Italia neonata con la speranza di condurre una vita migliore nel Nuovo Mondo e dopo grandi sacrifici riesce a piantare la sua vigna trasformandosi in piccolo imprenditore. In questo senso, sia *Terra Nostra* che *O Rei do Gado* – che copre invece un periodo di tempo più recente, dalla Seconda Guerra Mondiale fino al conflitto dei “sem terra” nell'entroterra paulista – sembrerebbero rappresentare in modo emblematico l'ideale di identità nazionale bianca, europea, ricca e vincente ma di origine umile e contadina. L'identificazione degli spettatori nei protagonisti maschili è evidente, così come quella delle spettatrici nelle protagoniste, di età e condizioni sociali diverse ma accomunate dallo stesso orizzonte di valori. Questi due prodotti televisivi, insomma, a cui si potrebbero facilmente aggiungere tele-

novelas prodotte nel decennio posteriore come *Esperança* (la continuazione di *Terra Nostra*), *A casa das sete mulheres* (in Italia nota come *Garibaldi. L'eroe dei due mondi*) e forse anche la recente *Passione* (che però meriterebbe una riflessione a parte) sembrano soddisfare pienamente il “gusto”⁶ del vasto e variegato pubblico latinoamericano, al di là delle condizioni economiche e degli orientamenti politici.⁷

Gli anni '90 sono anche, per quanto riguarda la telenovela, quelli della *revanche* liberista dell'industria argentina della comunicazione audiovisiva, che in un'affannosa ricerca di capitali stranieri era stata parzialmente smembrata e venduta, condividendo lo stesso destino della compagnia aerea di bandiera, di porti, aeroporti, aziende elettriche, imprese telefoniche. Tutto ciò in forza del più estremo processo di privatizzazioni di tutta l'America Latina intrapreso dal presidente Carlos Menem (Seoane 2004: 182), la cui somiglianza non solo fisica con Silvio Berlusconi (che sarebbe “sceso in campo” nel 1994), veniva in quegli anni spesso sottolineata dalla stampa e dai politologi ma anche dalla gente comune, che ancora non poteva esprimersi nei blog ma scriveva ai giornali.

La extraña dama fu una delle prime telenovelas argentine distribuita in Europa. In Italia arrivò nel 1990 e venne trasformata in *La donna del mistero*. Il produttore indipendente Omar Romy, figlio del proprietario di Canal 9, potente emittente privata, si imbarcò in un progetto solitario, molto ambizioso e rischioso: realizzare una telenovela di qualità superiore rispetto agli standard dell'epoca, puntando su una trama densa di scrupoli morali e turbamenti religiosi abbastanza in contrasto con l'abituale cifra sensuale e realista (tipica del *feuilleton* ottocentesco) delle telenovelas bra-

siliane di analogo argomento. La “donna del mistero” si chiama Gina, un’emigrante italiana -interpretata dall’austera attrice ebrea Luisa Kuliok – che in seguito a un errore amoroso di gioventù e a una serie di sventure di varia natura sceglie di prendere il velo, ma dopo alcuni anni ritrova fortunatamente l’uomo amato e deve affrontare la scabrosa realtà di essere monaca ma ancora innamorata del padre di sua figlia.

Due anni dopo fu la volta di *La donna del mistero 2*, anch’essa una realizzazione di lusso girata ampiamente in esterni, trasmessa in Italia su Rete 4 e prodotta dalla Crustel S.A. in collaborazione con la Silvio Berlusconi Communications. In realtà l’efficace allenza tra un tipo di televisione di conio menemista e quella plasmata da un imprenditore che stava per entrare in politica invadendo il paese di patriottici manifesti azzurro cielo, era già iniziata un anno prima con *Manuela*, che venne trasmessa anche in Russia dopo la fine dell’Unione Sovietica, proponendo nella sigla una celebre cover di Julio Iglesias e raccontando la storia di una ragazza siciliana che negli anni ’50 per un serie di motivi personali emigra in Argentina, dove, alla fine di innumerevoli peripezie ritroverà l’amato compaesano abbandonato in Italia. Nello stesso anno veniva prontamente lanciata in Italia anche *Cosecharás tu siembra* (letteralmente “Raccoglierai ciò che hai seminato”), con il titolo trasformato in *Renzo e Lucia. Storia d’amore d’un uomo d’onore*, ben più esplicito e popolare rispetto all’originale. Anche la sigla d’apertura venne cambiata: al posto di “Caruso”, meravigliosamente interpretata dal suo autore, Lucio Dalla, Rete 4 dovette accontentarsi di una versione abbastanza sguaiata di “Dicitencello vuje” cantata dai Ricchi e Poveri. I motivi del diniego

dell’autore a concedere i diritti del suo famoso brano per la versione italiana non vennero mai chiariti. Anche in questa telenovela, come in quella precedente, la storia prendeva l’avvio in Sicilia, negli anni ’30, con una stereotipata allusione alla mafia, facendo così l’occhiolino al fortunato *sequel* inaugurato da *The Godfather* di Francis Ford Coppola.

Quale immagine dell’emigrazione italiana emergerebbe da queste ultime produzioni rioplatensi? La tentazione di leggerle in chiave metaforica mettendo in relazione lo stile di vita e i valori morali proposti da *La donna del Mistero*, *Manuela* e *Renzo e Lucia* con le retoriche populistiche di Menem e Berlusconi è certamente forte, ma proprio per questo il confronto dovrebbe essere svolto in modo diligente e imparziale. Avendo in questa sede l’occasione di riferire non dei risultati organici ma soltanto dell’avvio di una ricerca, mi limiterò dunque a sottolineare la costante del tema familista, l’ossessione per l’onore maschile, il conformistico rispetto della religione cattolica, elementi che si uniscono all’ostentato e viscerale legame con una lontana terra d’origine ricreata in modo oleografico, tutti elementi corroborati dal comportamento rigidamente tradizionalista e puritano degli italici protagonisti. Quanto diverso suona invece *El circo de las Montini*, ambientato nella popolare cittadina cilena di San Antonio, il principale porto mercantile del paese dalle colorite caratteristiche sorprendentemente mediterranee. Si tratta di una miniserie di ispirazione almodovariana che racconta le tragicomiche vicende di una famiglia circense gestita con piglio prepotente da una bizzarra matriarca detta “La Italiana”, e in cui i personaggi parlano in *argot* (la telenovela non ha varcato i confini nazionali), ridono sguaiatamente e sono tutti un po’ “brut-

ti, sporchi e cattivi” come nell’omonimo film di Ettore Scola. Anche in questo caso, riferire uno spettacolo televisivo al contesto sociale e politico in cui è stato prodotto ci aiuterebbe a far luce sui complessi meccanismi della costruzione identitaria di un paese, in questo caso il Cile, ipotizzando le ragioni che hanno spinto autore e regista ad attribuire un’origine italiana alla grande burattinaia di questo *vau-deville* impegnato, in cui tra una gag e l’altra si affronta con coraggio il tema della malattia – aids e alzheimer – e quello dei pregiudizi sociali (Noesnalaferia 2012).

Davanti a un panorama così stimolante proprio in quanto disomogeneo e molto meno globalizzato del previsto, tentare una conclusione generalizzante rappresenterebbe una forzatura o almeno entrerebbe in palese contraddizione con quanto fin qui affermato.

L’America Latina ora più che mai sfugge a qualsivoglia definizione assoluta, mentre le diverse comunità italiane, attraverso una relazione con la terra d’origine sempre più blanda e sfilacciata e sempre meno nostalgica, sembrano riacquistare una loro pur periferica ragione d’essere soltanto in epoca elettorale; e del resto il concetto stesso di identità nazionale è da tempo oggetto di scetticismo e di critiche destrutturanti da parte di una pletora di sociologi e antropologi, Laplantine e Remotti tra gli altri. In tale contesto mi sento di riaffermare che la telenovela non può essere certamente liquidata con la riduttiva definizione di Mazziotti (“un prodotto industriale che genera guadagni attraverso la produzione di facili emozioni”) e dev’essere quindi legittimamente studiata come una delle molteplici chiavi di interpretazione della realtà latinoamericana.

BIBLIOGRAFIA

BHABHA, HOMI K. “The other question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism”. *The location of culture*. London: Routledge, 1994: 94-120.

BOURDIEU, PIERRE. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

BRUNSDON, CHARLOTTE. “Television Studies”. *The Museum of Broadcast Communications*. <http://www.museum.tv/archives/etv/T/htmlT/televisionst/televisionst.htm> [15 ottobre 2012]

FEINMANN, JOSÉ PABLO. “Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina”. *Página 12*. Suplemento. Domingo 8 de marzo de 2009 http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE68.pdf [2 novembre 2012]

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

HERNÁNDEZ, JORGE A. “Telenovela, o culebrón?”. *Cubasi.cu*. Sabato 27 ottobre 2012. http://www.cubasi.cu/index.php?option=com_k2&view=item&id=11774:%C2%BFtelenovela-o-culebron?&Itemid=17 [26 ottobre 2012]

MARTÍN BARBERO, JESÚS. “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”. *Diálogos de la comunicación*. 17, Lima. <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-la-telenovela-en-colombia.pdf> [29 ottobre 2012]

----- *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, 1987.

MAZZIOTTI, NORA. *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

----- “La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica”. *La mirada de Telemo*, 8 (2012).

ORTIZ RENATO, "La modernidad-mundo. Nuevos referentes para la construcción de las identidades. Colectivas". *INNOVATEC-INNOVARIUM. INTELIGENCIA DEL ENTORNO*. C.A. <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/modernidad-mundo.html> [20 ottobre 2012]

QUISPE-AGNOLI, ROCÍO. "La telenovela latinoamericana frente a la globalización: roles genéricos, estereotipos y mercado". *La mirada de Telemo*. 8 (2012). <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/telenovela-latinoamericana-frente-a-globalizacion> [22 ottobre 2012]

QUISPE-AGNOLI, ROCÍO. "Pathos, Ethos y Catarsis: la telenovela latinoamericana como apoteosis del melodrama". *El hablador*. 15 (2008). http://www.elhablador.com/dossier15_quispe1.html [28 ottobre 2012]

RUZ, ROBERT. "Introduction to Popular Culture." <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/theoretical.html> [28 ottobre 2011]

SEOANE, MARÍA. *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*. Buenos Aires: Crítica, 2004.

NOESNALAFERIA. "Oda al circo de las Montini". (2012) <http://noesnalaferia.cl/television/oda-al-circo-de-loas-montini/> [4 novembre 2012]

TODOROV, ZVETAN. *Les genres du discours*, Paris: Seuil, 1978.

PUIG, MANUEL. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

RIVERO, YEIDY M. "The Performance and Reception of Televisual 'Ugliness' in Yo soy Betty la fea". *Feminist Media Studies*, Vol. 3, No. 1 (2003) 65-81. <http://s3.amazonaws.com/files.posterous.com/temp-2011-04-18/EGrbmnkbFJlaGdcblIGqAlwwiwykEDCrcytjcGvGzllDcEuDhxoBgFpdetB/Rivero.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJFZAE65UYRT34AQOQ&Expires=1352268693&Signature=2XoZL7RUDCMLRibs4UIFpgoCBbY%3D> [25 ottobre 2012]

VARELA, MIRTA. "Entre la banalidad y la censura". *Camouflage Comics. Dirty War Images*. 2005. http://www.camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf [25 ottobre 2012]

TELENOVELAS CITATE

Argentina

Nino. Las cosas simples de la vida (1970)

La extraña dama (1989)

Manuela (1990)

Cosecharás tu siembra (1991)

Soy Gina (1992)

Brasile

Nino o italianinho (1969)

Os imigrantes (1981-1982)

Pão pão beijo beijo (1983)

Vereda Tropical (1984-1985)

Anarquistas graças a Deus (miniserie 1984-1985)

A próxima vítima (1985)

O Rei do Gado (1996-1997)

Terra Nostra (1999-2000)

Esperança (2002-2003)

A casa das sete mulheres (miniserie – 2003)

Passione (2010-2011)

Cile

El circo de las Montini (2002)

Messico

Muchacha italiana viene a casarse (1971)

Perù

Nino. La verdad de vivir (1996)

NOTE

1 La prima telenovela venne prodotta in Brasile nel 1950: *Su vida me pertenece*. Un anno dopo fu prodotto qualcosa di simile, in Messico con *Angeles de la calle* e a Cuba con *Senderos de amor*. Poi fu la volta del Venezuela (*La criada de la granja* 1954) e di Portorico (*Ante la ley* 1955). Le prime telenovelas erano composte da puntate brevi di una quindicina di minuti e venivano trasmesse due o tre volte alla settimana. La loro struttura narrativa derivava da quella delle radionovelas della prima metà del '900, generalmente sovvenzionate da industrie di prodotti per la casa e l'igiene personale. Nora Mazziotti ha stabilito quattro tappe nella produzione di telenovelas con la seguente periodizzazione:

La tappa iniziale (1950-1960), in cui sorge il videotape, che permette una più agevole diffusione del prodotto televisivo.

La tappa artigianale, che arriva fino agli anni '70, in cui le telenovelas, realizzate al risparmio, vengono proposte al mercato locale e nazionale; la tappa industriale, in cui la telenovela si trasforma in un genere d'esportazione, cioè in telenovela continentale e internazionale; la tappa transcontinentale, in cui la telenovela penetra i mercati internazionali al di fuori dell'America Latina. E' una tappa che implica in maggiore o minor grado un processo di alleggerimento delle caratteristiche peculiari e locali.

2 Il confluire di intense emozioni, caratteristico della rappresentazione melodrammatica, rientra nella quotidianità della storia teleromanzesca. Senza questa quotidianità, come osserva Quispe (2008) lo spettatore non può partecipare né all'intensità melodrammatica offerta dalla telenovela, né al sollievo emotivo offerto da un mondo giustamente ordinato e credibile, anche se utopistico e finzionale. Sia la sofferenza e il sacrificio (*pathos* ed *eros*) sia il riordinamento sociale (la catarsi) che confluiscono nell'apice emozionale della storia (anagnorisi) rivelano il funzionamento attivo del mélo in questo genere televisivo.

3 A questo proposito credo che l'esempio più emble-

matico di *novela-folletín* dell'epoca sia *Boquitas pintadas* (1969) di Manuel Puig, scrittore argentino del *boom* che rinvenne nelle culture di massa e soprattutto nel cinema uno stimolo per il rinnovamento narrativo, intendendo che la vitalità e la capacità di comunicazione del mezzo cinematografico derivavano dalla sua origine popolare. Così facendo, Puig riuscì a costruire un modello narrativo in grado di ristabilire il dialogo interrotto tra letteratura e pubblico di massa, in cui l'autore nascondeva la propria voce come dietro una cinepresa e attingeva senza timore a materiali spuri come lettere della posta del cuore, articoli di riviste femminili, foto-romanzi, annunci pubblicitari, frammenti di conversazioni radiofoniche, e ciò in sintonia con la lezione di Andy Warhol e Roy Lichtenstein che negli stessi anni facevano della copia un'arte d'avanguardia.

4 Credo che un'osservazione e una riflessione in merito all'impiego di italianismi e neologismi italici già a partire da queste prime tre telenovelas, che mi riservo di realizzare in altra sede, aiuterebbero ad approfondire lo studio dei cliché culturali e chiarirebbe il legame del prodotto televisivo con la tradizione teatrale del *sainete*.

5 Sia questa che *Os Imigrantes* (*Gli Immigranti*) vennero trasmesse anche in Italia. Ma *Anarchici grazie a Dio*, riduzione del libro di memorie in cui la moglie di Jorge Amado, Zélia Gattai, racconta la saga della sua famiglia di anarchici veneti emigrati in Brasile, non venne trasmessa su Rete 4 come la maggior parte delle telenovelas dell'epoca, bensì su TMC. Ciò si deve al fatto che Silvio Berlusconi nel 1985 comprò Mondadori con Rete 4 e pur ereditando questo prodotto di Rede Globo ne sospese la diffusione. Lo fece direttamente il colosso televisivo brasiliano quando due anni dopo acquistò l'emittente monegasca.

6 Nel 1989, Pierre Bourdieu aveva segnalato che certi modelli di socializzazione ed educazione scolastica público si trasformano nel "capitale culturale" dei telespettatori, fornendo loro alcuni strumenti di giudizio comunemente definiti come "il gusto del pubblico".

7 A Cuba, per esempio, pur non esistendo studi e dati

al riguardo, credo di poter affermare che qualsiasi telenovela “italiana” muove nei telespettatori un sentimento di forte simpatia per i valori e gli stereotipi culturali di cui i protagonisti sono portatori, che va a rafforzare la ricezione quasi sempre entusiasta di qualsiasi telenovela estera da parte di un pubblico già naturalmente propenso, per ragioni storico-culturali, all'accoglienza di questo tipo di formula televisiva (Hernández 2012). Ciò è empiricamente dimostrato dalla diffusione popolare e reiterativa di italianismi e neoitalianismi (nomi comuni e propri, verbi, interiezioni, esclamazioni, frasi proverbiali) impiegati o inventati dai traduttori-adattatori (spesso messicani) in telenovelas come *Terra Nostra*, *El rey del ganado*, *La casa de las siete mujeres* o *Passione*, per dare maggiore colore e carattere nazionale a tutti i personaggi stranieri.

Silvana Serafin

Syria Poletti e l'Italia

.....

L'AUTRICE E L'OPERA

Prima di addentrarci nel rapporto tra Syria Poletti e l'Italia è necessario introdurre l'autrice, almeno nelle linee essenziali del suo percorso esistenziale, potenziatosi nel dolore e nella sofferenza e strettamente legato alla scrittura. Per tale motivo la critica è concorde nel definirne l'opera *autobiografica*, come può esserlo, però, un'opera di finzione. La stessa Poletti chiarifica il suo pensiero in proposito, affermando:

[...] depende de lo que se entiende por autobiográfico. Si se entiende una mera crónica de hechos personales, de memorias y experiencias realmente vivida, se hace difícil responder con objetividad. Hay

experiencias verídicas y otras totalmente inventada. Y hay otras que son verdad y fantasía a la vez: como una suerte de memorias encantada. En cambio si por autobiográfico se entiende una manera de narrar, un estilo que nace de lo íntimo, que convierte las vivencias personales en símbolos válidos para todos, entonces, sí, toda mi obra es autobiográfica. Autobiografía en función de arte. Y el arte para mí es la única posibilidad de rescate con que cuenta el hombre (“Reportajes a los cuatro vientos”: 67-68).

Ella prende spunto da fatti e da avvenimenti dell'esperienza personale accaduti durante gli anni dell'adolescenza, trascorsa presso gli zii a Sacile, spesso protagonisti-antagonisti dei suoi racconti, e dai quali fugge per non rinunciare allo studio. Altrettanti stimoli le provengono dal periodo non meno duro, al limite della povertà, in cui le viene rifiutato il posto di lavoro e dalla decisione di rinunciare all'amore di un uomo che le impone di scrivere seguendo i gusti del pubblico e non le sue aspirazioni.

La loro particolare elaborazione produce una finzione altamente poetica e di forte impatto emotivo, proprio perché io lirico ed io narrativo s'intrecciano nel flusso temporale dell'esperienza, in uno stretto rapporto tra dinamiche psicologiche e letterarie, tra energie e tensioni, tra desideri ed impulsi. Superati i limiti della realtà costituita, trascesa la determinazione sociale, il mondo fittizio di Syria Poletti ridefinisce, pertanto, il reale come manifestazione della sua essenza più profonda.

Nata a Pieve di Cadore nel 1917, all'età di sei anni, dopo la partenza del padre per l'America, Syria Poletti si trasferisce a Sacile, dove rimane ospite della nonna materna per tutto il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza: mentre più avanti la famiglia (madre, due sorelle e un fratello) si ricongiungerà in Argentina, nella pro-



Syria Poletti

vincia di Entre Ríos, la ragazzina è costretta a rimanere in Italia per curare una malformazione ossea congenita.

Conseguito il diploma magistrale a Venezia e subito dopo la morte della nonna, il 6 luglio 1938 s'imbarca ne "La Principessa Giovanna", la nave che salpa dal porto di Genova con destinazione Argentina, raggiunta in seguito a un avventuroso viaggio. Dopo un soggiorno a Rosario dove insegna italiano per mantenersi, nel 1948, laureatasi in lettere all'università di Córdoba, si trasferisce a Buenos Aires. Qui inizia a collaborare con vari giornali – tra i quali *La Nación* di cui è direttore Eduardo Mallea, *Clarín* e *La Prensa* –, con riviste quali *Historium*, *El hogar*, *Vea y lea*, *Sur*, *Para Ti*. Prende corpo un'intensa attività editoriale e radiofonica orientata alla diffusione delle letterature ispano-americana e italiana e alla sen-

sibilizzazione sui problemi degli immigranti – italiani e in particolare friulani. È redattrice bilingue in SIRA (Servicio Internacional de Radio difusión Argentina al Exterior, 1950-1955), capo redattrice a RAE (Radiodiffusione Argentina all'Estero, 1955-1965) e, a partire dal 1960, è responsabile di numerosi cicli didattici presso LRA (Radio Nacional) e LSI (Radio Municipal).

Nella sua produzione narrativa si distinguono tre precisi filoni, secondo la distinzione operata dalla stessa autrice: opere per adulti – i romanzi: *Gente conmigo* (1962) e *Extraño Oficio* (1972), le raccolte di racconti *Línea de fuego* (1964), *Historias en rojo* (1969), *Taller de imagería* (1977) –; opere per tutte le età – le raccolte di racconti: *Amor de alas* (1981), *La gente* (1984),... *y llegarán buenos aires* (1989) – e opere per ragazzi – *Reportajes supersónicos* (1972), *El juguete misterioso* (1977), *El misterio de las valijas verdes* (1978), *Marionetas de aserrín* (1980), *El rey que prohibió los globos* (1982), *Inambú busca novio* (1983), *Enanito Siete* (1984), *El monito bambín* (1985), *Alelí y el payaso Bum Bum* (1985), *¡Buen Día, Salud!* (1987), *La siete hermanas* (1987), *100 Cuentos de Syria Poletti* (1987), *Las hadas hacen dedos* (1988), *Por el arcoiris en zapatillas* (1989), *Viaje en el tiempo* e *El terror de la selva* (1991).

In tutti gli scritti emergono i contrasti dovuti all'incontro/scontro tra realtà sociali e ambientali diverse: l'Italia e l'Argentina, sempre poste in posizione dialettica. Due immagini lontane, ma ugualmente segnate dalla sofferenza e dalla solitudine, presentate nella drammaticità di personaggi e di situazione, vissute da Poletti in ogni momento del suo narrare e in ogni personaggio. Opere altamente poetiche, anche quelle più propriamente drammatiche, proprio perché elevano a dimensione mitica

il viaggio – compreso quello forzato dalle necessità contingenti – nella sua accezione di ricerca di un qualcosa di appagante, che ha come punto di riferimento l'infanzia. La lingua utilizzata è lo spagnolo per una precisa scelta dell'autrice che si considera scrittrice argentina a tutti gli effetti come rivelano le seguenti parole:

[...] soy argentina, no solamente porque aquí gesté, escribí y publiqué mis libros, sino porque uno, como escritor, pertenece al área en cuyo idioma se expresa. El instrumento con que yo me expreso es el idioma de los argentinos, con todo el substratum cultural que ello implica, por lo tanto soy hija del país, porque el idioma es como la sangre de un país. Los otros idiomas que me habitan –italiano y friulano– son herencias que me dejaron mis mayores. Y las herencias sirven si se hace buen uso de ellas (Citato da Castelli, 245).

A posteriori, ella ammette di avere commesso un grave errore nell'abbandonare l'idioma originario; un errore che l'ha destinata al silenzio proprio tra le persone che sono state fonte d'ispirazione costante della sua opera.

STORIA DI UN RAPPORTO DIFFICILE

Contrastante è il rapporto di Syria Poletti con l'Italia che le ha procurato un primo insopportabile dolore, costringendo la famiglia a varcare l'oceano, ad abbandonare la casa e gli affetti per costruirsi un futuro altrove, come accaduto a migliaia di altri veneti e friulani. Le dure situazioni di vita offerte da una patria avara verso i suoi figli, non lasciano molta scelta: rimanere e soffrire la fame od andarsene lontano dalle proprie radici culturali e linguistiche con la speranza di soddisfare almeno i bisogni primari.

Quest'ultima, infatti è la scelta operata dal padre che si reca in avanscoperta nella terra del sogno, per richiamare a sé, in un secondo momento, il resto dei familiari. Soltanto grazie alla caparbia della sorella Beppina,¹ alla fine anche Syria riuscirà a raggiungerli. Sarà però troppo tardi per ritrovare il senso della famiglia e l'affetto dei suoi cari che non riconosce più e che anzi la irritano, fatta eccezione naturalmente per l'amata sorella con la quale dividerà gioie e dolori a Buenos Aires.

Il secondo grande dolore le proviene dal fatto che per la sua terra sarà sempre una perfetta sconosciuta o quasi, anche quando il suo talento di scrittrice sarà riconosciuto in tutta l'America del Sud e in molte altre parti del mondo dove vengono tradotti i suoi scritti, premiati ripetutamente con riconoscimenti prestigiosi.² Ciò è fonte di amarezza, di sconforto e di sdegno senza fine a tal punto che la scrittrice non perderà occasione per ribadire l'indifferenza del governo italiano nei suoi confronti, sia in pubblico sia in privato.

Esemplari in tal senso sono le lettere³ da lei inviate tra il 1988 ed il 1989 a parenti come Giuseppe Mutti, proprietario di un'antica gioielleria del centro di Sacile e Gemino, il cugino prediletto dalla scrittrice. Importante è soprattutto il carteggio con la docente-giornalista Gabriella Sartori, conosciuta nel marzo del 1988 a Buenos Aires durante il primo Congresso dell'EFASCE⁴ e divenuta in seguito sua rappresentante letteraria in Italia.

Sono tutte preziose testimonianze d'affetto, le quali continuano a tessere quel filo invisibile che la unisce ai suoi cari, nonostante la distanza spazio-temporale, ma sono anche espressione di un pensiero che l'assilla costantemente: essere riconosciuta per i propri meriti artistici e per essere rappresentante della cultura italia-

na in America. Non a caso il governo italiano le affida il ruolo di portavoce per l'emigrazione e le conferisce in un secondo momento – precisamente nel 1988 – l'onorificenza di Cavaliere della Repubblica.

Se tardivo è il riconoscimento ufficiale da parte dell'Italia, costante e immediata è la stima che le numerose comunità friulane sparse su tutto il territorio argentino le dedicano – sarà presidente onorario dell'associazione friulana Efasce (Ente Friulano Assistenza Sociale Culturale Emigrati), vicepresidente del Circolo culturale San Marco e di quello argentino-friulano –, sino ad assegnarle un premio speciale nel 1989. Sono testimonianze che ripaiano, almeno in parte, l'infaticabile impegno di Syria Poletti che ha dedicato vita e opera ad un fine ben preciso: trasmettere l'identità italiana – soprattutto friulana –⁵ all'estero, compiendo un vero e proprio percorso iniziatico personale e collettivo. Il mezzo da lei usato è la parola nella duplice vertente d'espressione verbale e d'elaborato scritto. Ciò può essere inteso come una sfida vincente contro le imposizioni sociali, ma anche contro se stessa che ha esorcizzato, con capacità dialettica, poetica e narrativa le sue paure ed ossessioni. Tuttavia, l'anelata pensione mensile o l'ospitalità in Friuli o almeno la traduzione di un suo libro nella lingua materna non sono mai giunti.

Con grande risentimento, la scrittrice insiste nel denunciare la gravissima crisi economica che segna gli ultimi due anni del governo Menem, incapace di contenere l'iperinflazione galoppante, il debito estero e la corruzione che dilaga nell'intera classe dirigenziale: egli stesso sarà accusato di corruzione e di appropriazione indebita. La drammatica situazione è ormai sfuggita ad ogni controllo con la con-

seguenza che il paese è completamente allo sfascio, sprofondato nella miseria, tra condizioni igieniche precarie e con un altissimo tasso di disoccupazione.

Non sorprende, pertanto, lo sfogo di Poletti, delusa sia dalla patria di accoglienza che da quella d'origine la quale sembra ignorare la situazione degli anziani emigrati che, come lei, versano in difficili condizioni, addirittura “molti fanno la fame pur avendo lavorato tutta la loro vita. L'emigrazione è stata uno sbaglio o un ingiusto castigo?” (21/03/1988 Gemino). La domanda mette in discussione l'emigrazione stessa, considerato che, dopo tante sofferenze e duro lavoro, gli anziani hanno perduto ogni loro bene. Compito dell'Italia sarebbe soccorrerli, aiutarli a superare con dignità i problemi in quest'ultima fase della loro vita, ma così non è.

Sono trascorsi ormai ventun anni da quel 12 aprile 1991 quando Syria Poletti muore con nel cuore il rimpianto di non essere sufficientemente considerata dalla patria d'origine: Tuttavia, il sogno di vedere i libri esposti sugli scaffali delle librerie italiane, anche soltanto friulane, o di essere oggetto di interesse almeno da parte di alcuni studiosi di letteratura ispano-americana, si sta lentamente realizzando.

Sin dal 1968, in occasione di un breve soggiorno della scrittrice in Italia, risulta palese l'ignoranza generale sulla sua attività culturale e soprattutto sui suoi successi editoriali. Giuseppe Di Ragona lo evidenzia quasi *en passant* in un trafiletto apparso nel *Messaggero Veneto* l'11 novembre 1968. Seguono isolati interventi come quello di Giuseppe Carlo Rossi che pubblica una recensione di *Gente com-migo* apparsa su *Il tempo* del 31 luglio 1976. Bisognerà attendere il 1988 per entrare nei

pensieri e nell'opera della scrittrice, quando cioè Gabriella Sartori pubblicherà un'intervista da lei effettuata a Syria Poletti, seguita da un ulteriore articolo di commiato "Addio Syria" (12/05/1991), scritto in occasione della sua morte.

Paradossalmente, a partire da questo evento luttuoso, s'intensificano gli epitaffi commemorativi che cercano di colmare un silenzio di cinquant'anni, risvegliando il timido interesse di alcuni studiosi, tra i quali emergono Daniela Zamburlin (1991) che scrive qualcosa di più di un elogio commemorativo e Renata Londero cui si deve il merito di avere analizzato, con profondità di giudizio critico, *Extraño oficio*, ovvero il secondo romanzo di Poletti (1993). Sono studi destinati a specialisti di letteratura ispano-americana, piuttosto che al grande pubblico il quale, soltanto nel 1998, potrà apprezzare l'ingegno poetico e la costruzione narrativa della scrittrice italo-argentina, attraverso la traduzione curata da Claudia Razza di *Gente conmigo – Gente con me*, indubbiamente l'opera simbolo dell'emigrazione italiana in Argentina.

Il libro vede numerose recensioni – tra cui quelle di Londero, Spinato, Bernardi – che aprono a ulteriori approfondimenti dell'opera e della figura di Syria Poletti. Ricordo il mio saggio "Biografia di una passione" (2003) e i volumi da me curati *Contributo friulano alla letteratura argentina* (2004), *Immigrazione friulana in Argentina* (2004); *Syria Poletti racconta...* (2004); *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto* (2005). Si tratta dei risultati di un progetto di ricerca finanziato dalla Regione Friuli Venezia Giulia e da me coordinato, i cui collaboratori, afferenti per lo più alle università di Udine⁶ e di Venezia Ca' Foscari,⁷ esperti di letteratura ispano-americana, hanno

fornito un contributo di sicuro spessore critico alla conoscenza della scrittrice in Italia e non solo, finalmente riscattata grazie proprio a quell'ambito locale a lei più familiare.

Da qui il proliferare di tesi di laurea presso le università di Udine, Trieste, Milano e Firenze, e d'iniziative varie, come quella organizzata dal comune di Sacile e della Biblioteca civica che, nel 2007, tra il 26 maggio e il 10 giugno, hanno proposto una serie di eventi sotto il titolo di "Syria la parola *desnuda*", tra cui il convegno internazionale "Da Sacile a Buenos Aires".

Indubbiamente, in questi ultimi anni è possibile reperire alcuni volumi di Syria Poletti nelle maggiori librerie italiane. Mi riferisco in particolare, oltre alla citata traduzione di *Gente con me* a: *Anche le fate fanno l'autostop* a cura di Gianpaola Facchin, con illustrazioni di Marta Dal Prato (2003), *Le marionette di Ninín* a cura di Emanuela Turchet con la consulenza di María Sagrario del Río ed illustrazioni di Michela Buttignol (2007), *La linea del fuoco* (2007) tradotta da Catalina Paravati.

TRASFIGURAZIONE DELLO SPAZIO NELL'OPERA

La dualità, propria di ogni individuo e di ogni cosa, contraddistingue più che mai Syria Poletti – e con lei le sue protagoniste –, scissa tra tradizione e innovazione, tra verità e finzione, tra passato e presente, tra realtà geografiche diverse. La presentazione di mondi lontani, l'Italia e l'Argentina, si offre per il tramite dall'emigrazione/immigrazione, in cui individualità marginali ed emarginate – emigranti, donne, bambine... – sono impegnate in dure lotte di sopravvivenza, in drammatiche vicende di sofferenza individuale, sviluppate prevalentemente negli insediamenti urbani, luogo in cui il dramma dello straniero si compie con totale angoscia.

Inevitabile, pertanto, il suo aggrapparsi al paese d'origine, ai paesaggi colorati, alla gente rude e forte di fronte alle avversità, agli usi e costumi della propria terra, come evidenzia Syria Poletti. La sua opera trasmette un sapere antico, un'estetica che affonda nel mito, nell'universo ormai lontano della patria perduta, nel tentativo di acquisire consapevolezza di sé e delle proprie radici, per trovare il senso di appartenenza necessario a trasformare la cultura iniziale in esperienza vitale, aprendosi a una serie di transizioni culturali. Ciò permette l'inserimento all'interno di una realtà che ogni giorno diviene più propria, attraverso l'assimilazione creativa di elementi autoctoni per tendere all'acculturazione: nel coniugare proficuamente singole specificità, essa mette in moto un processo complesso che confluisce nella formazione di una coscienza nazionale argentina.

Tradizioni e paesaggio nel configurarsi come passato – un sostrato formativo cui attingere per una completezza di espressione – che attiva l'ispirazione, hanno l'evidente finalità di riadattare le strutture simboliche degli emigranti alla nuova condizione di vita. In tal modo, la sfida alla sopravvivenza risulta più sopportabile e le inesauribili difficoltà quotidiane sono superate grazie alla capacità di ricordare e di vivere il momento attuale.

Non è un caso se la già citata Nora Candiani, l'*alter ego* di Syria Poletti in *Gente conmigo*, ricorda la 'sua' Pieve del Cadore come un luogo ameno situato tra montagne dalla bellezza sconvolgente – “Montañas-catedrales. Blancura, transparencia, elevación, fortaleza, libertad, lucha, ascensión, belleza, tradición, poesía” (Fornaciari 150). Poco importa se è impossibile viverci date le mille difficoltà che si aggravano ancor più allo scoppio della guerra: da qui l'esodo massiccio dei suoi abitanti, co-

stretti ad emigrare per sopravvivere, mentre in paese rimangono soltanto le donne anziane, le brutte e le bambine, ossia “las que nadie deseaban y que no tenían otra salida que bastarse a sí mismas y hacerse solitarias y secas como peñascos” (19).

Rinchiusa in carcere perché accusata ingiustamente di avere falsificato dei documenti legali, Nora trova sollievo al profondo dolore riandando con la memoria alle Dolomiti innevate – anche quando la disperazione sembra avere il sopravvento e la natura è impietosa, la *diafana* imponenza delle Dolomiti, sommerge in una sorta di privilegio –, alla vita del paese dove povere e forti donne, che “escalán los cerros con sol o con tormenta”, non hanno nemmeno la farina sufficiente per fare la polenta o pochi spiccioli per comprare il sale e insaporire l'acqua. L'unica abbondanza è data dai fichi, usati al posto della polenta, e dalla “rabiosa impotencia” (18) che fa gonfiare loro le vene. Perfino, meglio del carcere, sarebbe l'essere rinchiusa “[...] en el hospital-manicomio en el que se alojaba Regina, la renguita, la que me prestaba novelas de amor a esconditas de abuela”, osserva la protagonista perché l'ospedale si trova in un luogo familiare, dove tutti si conoscono e sono pronti ad aiutarsi l'un l'altro.⁸

Non solo: la Contrada dell'Oca, “la más sinuosa y empinada de las calles [...], parecía conducir a un castillo de cuentos de hadas. O a cualquier otro lugar legendario” (“Pájaros de barro”: 124), il fiume “verdoso y apacible que giraba en torno de la ciudad de piedra como una serpiente acuática” (*Historias en rojo*: 149), la scuola elementare, la ‘Sagra dei Osei’ (“Tía Clotilde tengo una gata”: 219-243) – la manifestazione ornitologica più antica d'Italia, risalente al 1274 –, sono pillole di tranquillità che stemperano l'incalzare delle risposte nella tenerezza del-

la rimembranza anche per altre protagoniste, proprio come accade alla stessa Poletti.

Nel suo cuore, sempre vivo è il ricordo delle amate montagne, dei giochi sulla neve di Pieve di Cadore, “un pueblo de cuentos de hadas situados en las Dolomitas, montañas resplandecientes que separan Italia de Austria y de Suiza”, con vette altissime ricche di quadrifogli e di margherite (“Los caballos”: 10-11) e dai nomi evocativi come la ‘Cima delle Streghe’ (“La fuente mágica”: 44), del fiume “[...] un río verdísimo, todo acaracolado que forma un laberinto de canales” a Sacile, «la Venecia de las Nieves” (“La fuente mágica”: 44), il suo ponte da cui si contempla tutta la città racchiusa dalla cornice azzurra delle Dolomiti che “perdían sus contornos nítidos y parecían lejanas catedrales sumergidas en humo de incienso” (“Línea de fuego”: 167).

Immagini che si ravvivano attraverso i personaggi in cui è evidente il profondo senso di esilio, geografico e spirituale, sospesi come sono in una perenne condizione di extraterritorialità. Con essi, l'autrice ripercorre i luoghi dell'infanzia sovente *invasi* dalla presenza di coraggiosi alpini che infondono un senso di protezione e di tranquillità, i villaggi sorti lungo le cave di calce proprio come quelli argentini, la stazione da cui è partito il terribile treno che le ha strappato la madre e la sorella, la casa degli zii violenti ed insensibili, il vecchio e lugubre manicomio, i granai con le cataste di legna che fanno la felicità dei ragazzini e della giovinetta che si rifugia a leggere in solitudine, l'osteria dove si trova costantemente l'ubriacone del paese... Percorsi interpretati, da un lato in chiave autobiografica, come ritorni memoriali alla dimensione magica della fanciullezza, dall'altro in prospettiva metaforica e metaletteraria, come itinerari nel sé e dentro i libri. I

ricordi riaffiorano alla mente, concatenandosi l'uno all'altro sino a formare un racconto, una storia di vita evocata con grande potenza e con vibrante emozione.

Da qui l'imprescindibilità del microcosmo italiano che ha profonde radici nell'essenza di Syria Poletti, per averle inflitto dolore e sofferenza, ma anche per averle donato tanto amore, complicità e senso di un'appartenenza culturale. Una *paideia* che, a contatto con usi e costumi diversi, si è arricchita di ulteriori stimoli, fornendole la necessaria sicurezza per affrontare, nel modo più completo ed efficace, la vocazione artistica, sua unica vera ragione di vita.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDI, ULDERICO. 1999. “Gente con medi Syria Poletti tutto il coraggio e il dolore del fenomeno chiamato emigrazione”. *Il Gazzettino* (17/01/1999).

BRAIDOTTI, ROSI. 1995. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino. Roma: Donzelli.

CASTELLI, EUGENIO. 1985. “Para una evaluación crítica de la novelística de Syria Poletti”. *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica-Siglo XX*, Actas del Simposio Internacional de Literatura, San José de Costa Rica (9-13 julio de 1984), EDUCA, 1985: 240-254; *Káñina* – revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica, 9 (julio-diciembre de 1985), 2: 51-56.

DI RAGOGNA, GIUSEPPE. 1968. “Syria Poletti è alfiere d'italianità in Argentina”. *Messaggero Veneto* (11/11/1968).

FACCHIN, GIANPAOLA. 2005. Traduzione di S. Poletti. *Las hadas hacen dedo – Anche le fate fanno l'autostop*, con illustrazioni di Marta Dal Prato. Reggio Calabria: Falzea.

GALLO, CHIARA. 2004. "L'inedito epistolario di Syria Poletti". S. Serafin (ed.). *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Roma: Bulzoni. (71-93).

LONDERO, RENATA. 1993. "La scrittura della marginalità: *Extraño oficio* di Syria Poletti. *Studi di Letteratura Ispano-americana* 24. (47-65).

LONDERO, RENATA. 1999. Recensione a Syria Poletti, *Gente con me*. Ed. Claudia Razza. Venezia: Marsilio, 1998, *Il confronto letterario* XVI, 31 (maggio). (256).

POLETTI, SYRIA. 1967. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada. (Iffi ed. 1962).

POLETTI, SYRIA. 1971. *Extraño oficio*. Buenos Aires: Losada.

POLETTI, SYRIA. 1971. "Tía Clotilde tengo una gata". ID. *Extraño oficio*. Buenos Aires: Losada. (219-243).

POLETTI, SYRIA. 1974. *Línea de fuego*. Buenos Aires: Losada.

POLETTI, SYRIA. 1974. "Línea de fuego". ID. *Línea de fuego*. Buenos Aires: Losada. (165-182).

POLETTI, SYRIA. 1974. "Los caballos". ID. *Línea de fuego*. Buenos Aires: Losada. (9-20).

POLETTI, SYRIA. 1978. "El hombre de las vasijas de barro". ID. *Historias en rojo*. Buenos Aires: Losada. (Iffi ed. 1973).

POLETTI, SYRIA. 1978. *Historias en rojo*. Buenos Aires: Losada. (Iffi ed. 1973).

POLETTI, SYRIA. 1987. "Pájaros de barro". ID. *Taller de imaginaria*. Buenos Aires: Losada. (124-132).

POLETTI, SYRIA. 1983. "La fuente mágica". ID. *Marionetas de aserrín*. Buenos Aires: Abril. (149-184).

POLETTI, SYRIA. 1987. "Reportajes periodísticos a Syria Poletti". Ed. Dora Fornaciari. ID. *Taller de imaginaria*. Buenos Aires: Losada. (143-171).

POLETTI, SYRIA. 1989. "Autobiografía". ...y

llegarán a buenos aires. Buenos Aires: Vinciguerra. (61-74).

RAZZA CLAUDIA. 1998. Trad. di Syria Poletti. *Gente conmigo- Gente con me*. Venezia: Marsilio.

SARTORI, GABRIELLA. 1988. "I miei libri si leggono in tutto il mondo ma non in Italia. Eppure sono di Sacile...". *Il Popolo* (08/05/1988).

SARTORI, GABRIELLA. 1991. "Addio Syria". *Il Popolo* (12/05/1991).

SERAFIN, SILVANA. 2003. "Biografia di una passione". *Rassegna Iberistica* 78. (37-50).

SERAFIN, SILVANA (ed.). 2004. *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Roma: Bulzoni. (11-24).

SERAFIN, SILVANA (ed.). 2004. *Immigrazione friulana in argentina: Syria Poletti racconta...*. Roma: Bulzoni.

SERAFIN, SILVANA (ed.). 2005. *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Roma: Bulzoni.

SPINATO PATRIZIA. 1999. Recensione a Syria Poletti. *Gente con me*. *Rassegna Iberistica* 66. (76-78).

ZAMBURLIN, DANIELA. 1991. *Syria, l'italiana che ha conquistato i lettori argentini*. *La Provincia di Como* (16/05/1991).

NOTE

1 Tale episodio è riportato anche in *Gente conmigo*, dove la protagonista Nora Candiani e la sorella Bertina dopo anni di risparmi, si recano da Sacile a Trieste nella speranza di imbarcarsi: Bertina ottiene il permesso, mentre Nora, sofferente di una malformazione fisica, a causa delle severe leggi argentine che vietano l'ingresso a persone di salute cagionevole, è costretta a rinviare la partenza. Profondamente umiliata, essa lotterà con tenacia ossessiva per ottenere il famoso permesso che, alla fine, giungerà, grazie anche all'ostinazione della sorella maggiore, premiando la duplice determinazione

e perseveranza. È esattamente ciò che accade a Syria Poletti.

2 Si ricordano il “Premio Internacional Losada” (1962), il “Premio Kraft de Cuentos Infantiles” (1954) e il “Premio KONEX de Plátino” (1984), assegnatole come migliore scrittore/trice nazionale per la letteratura infantile. Nel 1991 muore a Buenos Aires (Cfr. Serafin. “Biografia...”).

3 Il *corpus* di dieci lettere selezionate da Chiara Gallo, è pubblicato per la prima volta nel 2004.

4 Si tratta del primo Congresso degli emigrati pordenonesi in Sud America, organizzato dall'EFASCE (Ente Friulano Assistenza Sociale Culturale Emigranti) di Pordenone, tenutosi a Buenos Aires il 12-13 marzo del 1988, presso il Centro Cultural General San Martín. Al convegno hanno partecipato oltre duecento rappresentanti provenienti da: Argentina, Brasile, Uruguay e Venezuela ed una numerosa delegazione di autorità giunte dalla regione Friuli-Venezia Giulia, soprattutto da Pordenone.

5 Costante è il suo impegno per aiutare i connazionali, consapevole delle mille difficoltà che un emigrato deve affrontare in terra straniera, a iniziare dall'ignoranza linguistica e dall'isolamento. Senza risparmio d'energie, Poletti collabora attivamente alla costituzione e allo sviluppo di comitati e di associazioni per il sostegno dei connazionali emigrati, partecipa a trasmissioni radiofoniche per diffondere con maggiore rapidità il messaggio d'aiuto invocato dagli immigranti italiani, ma soprattutto friulani spintisi nelle zone più remote dell'Argentina.

6 Sagrario del Río Zamudio, Mara Donat, Chiara Gallo, Javier Grossutti, Renata Londero, Federica Rocco, Silvana Serafin, Emanuela Turchet.

7 Catalina Paravati, Susanna Regazzoni.

8 Il manicomio di Sacile, è descritto anche in ulteriori racconti: cfr. “Línea de fuego”: 165-183 e “El hombre de las vasijas de barro”: 147-184.

Margherita Cannavacciuolo

Venezia, Roma e Pompei nella poesia di José Emilio Pacheco: verso una fenomenologia del tempo

.....

“Mi desolado tema es ver qué hace la vida
con la materia humana. Cómo el tiempo,
que es invisible va encarnando espeso;
cómo escribe su historia inapelable
en su página blanca: nuestra cara”

José Emilio Pacheco, “José Luis Cuevas hace
un autoretrato”, *Irás y no volverás*, 22.

“In ogni vera poesia si possono allora trovare
gli elementi di un tempo fermato,
d'un tempo che non segue la misura,
d'un tempo che noi chiameremo verticale
per distinguerlo dal tempo che fugge orizzontalmente
con l'acqua del fiume,
con il vento che passa [...] il tempo della poesia è
verticale”

Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi
del fuoco*, 115

L'analisi delle liriche di José Emilio Pacheco (México D.F., 1939) “Venecia”, “Pompeya” e “Conversación romana”, contenute nel volume *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), evidenzia come le tre città italiane diventano scenari ideali di un discorso poetico costruito intorno alla meditazione ontologica sul tempo. La dialettica temporale durata vs istante, articolata nei primi due componimenti e perno d'indagine poetica, si risolve nell'ultima poesia grazie all'immagine chiave della rovina, la cui apertura polisemica la rende simbolo regressivo/progressivo, secondo il pensiero

di Ricoeur, in quanto concilia nel presente la memoria del passato e la premonizione del futuro, nonché metafora della scrittura. I testi contribuiscono, quindi, a tracciare una fenomenologia del tempo vincolata a un'estetica della distruzione, in quanto la sostanza temporale è percepita dalla coscienza poetica mediante i resti che lascia il suo transitare.

Quando ci si avvicina alla produzione letteraria di José Emilio Pacheco si ha la sensazione di entrare in uno spazio intellettuale in cui i confini tra i generi letterari appaiono sfumati, tanto è ampio lo spettro di ricerca e sperimentazione dello scrittore messicano: non è raro trovare scritti che si collochino a metà strada tra narrazione, saggio e disquisizione naturalistica, come il racconto "El tríptico del gato" per citare un esempio¹, ed è frequente l'adozione del principio di narratività in molte delle sue poesie, con la conseguente rottura delle frontiere non solo generiche, ma anche metriche e linguistiche. A tal proposito, la critica riconosce nella scrittura poetica di Pacheco una sorta di *ready-made* (Oviedo 1987: 34-35), così come ascrive l'uso di registri discorsivi diversi (Ortega 2000: 389-390), dell'ironia e della satira, e il rifiuto delle rigide strutture vincolate all'esercizio poetico, alla corrente dell'antipoesia ispano-americana, in auge negli anni sessanta del XX secolo grazie alle sperimentazioni di Nicanor Parra (Parrilla 258). Utilizzando le parole di Thomas Hoeksema, Pacheco "parece estar escribiendo una poesía que se niega a sí misma, que intenta descubrir sus propias trampas y debilidades" (90).

Sebbene sia stata la narrativa breve il terreno di iniziazione letteraria di Pacheco, con la pubblicazione del racconto "La sangre de Medusa" (1959) nella rivista *Cuadernos del*



José Emilio Pacheco

Unicornio di Juan José Arreola, è la poesia ad essere considerata il centro della sua copiosa attività creatrice ed intellettuale², evolvendo tematicamente da un primigenio neo-simbolismo marcato dall'introspezione, a testi più attenti all'*hic et nunc*, al fine di offrire un'immagine dell'esistenza tanto lucida quanto disperata.

Tra le linee ermeneutiche fondamentali della prassi letteraria di José Emilio Pacheco la preoccupazione sulla sostanza del tempo si rende visibile fin dall'insistenza con cui il tema torna nei titoli stessi che l'autore sceglie per le sue raccolte. Basti citare lo stesso *Nome preguntas cómo pasa el tiempo* o il volume *Desde entonces*, e *Tarde o temprano* è la formula ammonitoria che raccoglie tutta la sua produzione poetica

scritta tra il 1958, ovvero i suoi testi iniziali, e il 1980. Il tempo appare *leitmotiv* e paradigma dell'opera pachequiana, ed è vincolato alla teoria eraclitea della trasformazione, in quanto concepito come dialettica della continuità attraverso il cambiamento in cui tutto si regge sui cicli costanti di creazione, distruzione e rigenerazione. In questo flusso eracliteo senza fine, la riflessione comprende la Storia e la politica, nonché la dimensione esistenziale individuale e collettiva, assumendo poi i tratti di quello che, secondo Jorge Ruffinelli, si definisce come "sentimiento apocalíptico" (Ruffinelli 1993: 173), ben evidente nella tematica ecologista che, benché sottende tutta la sua produzione, culminerà nel volume *Siglo pasado (Desenlace)* (2000).

Fortemente vincolata alla problematica temporale è quella spaziale, che costituisce l'altro polo fondamentale dell'*ars poetica* dell'autore. Lo spazio si configura come luogo di svelamento del passare del tempo, in quanto è nello spazio che il tempo lascia i segni del suo cammino inesorabile. In questo senso, la "topofilia" pachequiana, utilizzando un termine caro a Bachelard, si configura come poetica della città, in quanto oltre a Città del Messico appaiono nelle sue poesie i luoghi che il poeta ha visitato nei frequenti viaggi. In particolare, le liriche oggetto del presente studio appartengono alla terza sezione del volume, "Postales/Conversaciones/Epigramas", il cui titolo lascia intravedere l'importanza rivestita dalla città nella poetica dell'autore, ove, accanto ai componimenti a tema italiano, compaiono ritratti poetici dedicati a numerose mete di viaggio del poeta, come Île Saint Louis e Wivenhoe³.

Non appare un caso che il poeta scelga tre città d'arte italiane come scenari poetici di

una riflessione sul tempo: in quanto culle di tradizione Venezia, Pompei e Roma appaiono come spazi dove coesistono nel presente il passato e il futuro, che ben si prestano ad incarnare aspetti diversi della fenomenologia temporale.

Nei componimenti dedicati a Venezia e Pompei, è possibile notare che il tempo è scandagliato nei suoi due aspetti fondamentali, ovvero rispettivamente come flusso continuo e come istante perpetuo. Questo è accompagnato anche da una progressione della manifestazione temporale, i cui effetti si estendono dalle modificazioni sullo spazio prettamente fisico della città, a quelle sull'uomo e sulle sue opere nella terza lirica.

In "Venecia" il poeta attinge alla fisionomia urbanistica lagunare e costruisce il discorso su di un'isotopia acquatica associata tanto con il flusso temporale, secondo una metafora cara alla tradizione, quanto con la caducità che implica. La focalizzazione è ristretta all'ambito della città, dal momento che il soggetto poetico percepisce il tempo in base all'inesauribile azione che il moto acquatico esercita sulla struttura spaziale. Fin dalla prima strofa, si evidenzia l'essenza effimera della città: "Venecia es un fantasma./Fue inventada/por Canaletto/la pintó en el agua" (Pacheco 1984: 65)⁴. Il termine "fantasma" rimanda all'etimologia greca di apparizione, che implica immediatamente una precarietà temporale. Al contempo, l'inconsistenza cui fa riferimento il primo verso trova corrispondenza in quello di chiusura della strofa: Venezia non appare se non come un dipinto sull'acqua, e perciò destinato a svanire con il suo fluire. Dopo un richiamo alla battaglia di Lepanto, il testo si conclude con i seguenti versi:

Todo lo unido tiende a separarse/Los islotes se

hunden en la laguna./ *El mar que la esculpió/hoy la destruye.*/En su agonía romántica desciende/al lodo original./Perla en el lodo,/joya entre los muladares subacuáticos,/víctima del motor fuera de borda. (66)⁵

L'allusione al moto inesauribile del mare si costruisce come la dimensione figurale sottesa alla sua evocazione artistica, divenendo decisiva nell'articolazione di un'estetica della distruzione legata al tempo, poiché l'acqua è elemento che ieri ha salvato ed ora distrugge. Seguendo il pensiero di Bachelard, "Venecia" si configura come "poesia dei riflessi", in quanto i versi propongono un'immagine in cui la sostanza acquatica è l'occasione o la materia del discorso poetico, il che li determina come privi della costanza e della solidità delle immagini legate all'isotopia dalla terra, nonché del vigore delle immagini del fuoco (Bachelard 1987: 70).

Al contempo, il rimando al mare stabilisce un nesso intertestuale con un'altra composizione presente nella stessa sezione del volume, "Ecolio a Jorge Manrique" dove si legge: "*La mar no es el morir/sino la eterna/circulación de las transformaciones*" (53)⁶. Per la *rêverie* materializzante, dice Bachelard, tutto ciò che è liquido è acqua, tutto ciò che scorre è acqua. La liquidità è il suo carattere elementale essendo, per definizione, fluente, scorrente, transitante. La fluidità non è uno stato dell'essere, ma un moto del divenire. Il mare, dunque, rappresenta la negazione che il movimento vitale cessi in un qualche momento, divenendo, invece, teatro di una trasformazione circolare –nel senso che circola incessantemente– e plurale. La materia soggetta a un continuo deterioramento per effetto del divenire non giunge mai così a consumarsi, ma

si eternizza cambiano continuamente forma. Se nel primo componimento il tempo è rappresentato come *continuum*, associato con lo scorrere dell'acqua, ed esperito come effetto provocato sul tessuto cittadino, in "Pompeya", invece, il tempo si manifesta per lo più come impronta istantanea lasciata sui corpi umani:

La tempestad de fuego nos sorprendió en el acto/de la fornicación./No fuimos muertos por el río de lava./Nos ahogaron los gases. La ceniza/se convirtió en sudario. Nuestros cuerpos/continuaron unidos en la piedra:/ *petrificado espasmo interminable*⁷. (67)

L'ultimo verso, in particolare, racchiude e sintetizza la dicotomia che si gioca tra istante ed eternità, in quanto il flusso temporale si condensa come totalità senza durata. La brevità e la fugacità dell'istante in cui il tempo si consuma si esprimono metonimicamente nello spasmo, che ora però si cristallizza nella pietra, diventando interminabile e attraversando verticalmente la linea orizzontale del tempo verso una profondità sconosciuta, un vuoto temporale che acquista la forma di un adesso perpetuo. Tutta l'azione ha luogo ora e non esiste un tempo che non sia un riflesso di quell'atemporalità mitica che racchiude passato e futuro in un eterno presente. La fenomenologia del tempo che la lirica propone si fonda, dunque, sulla concezione che

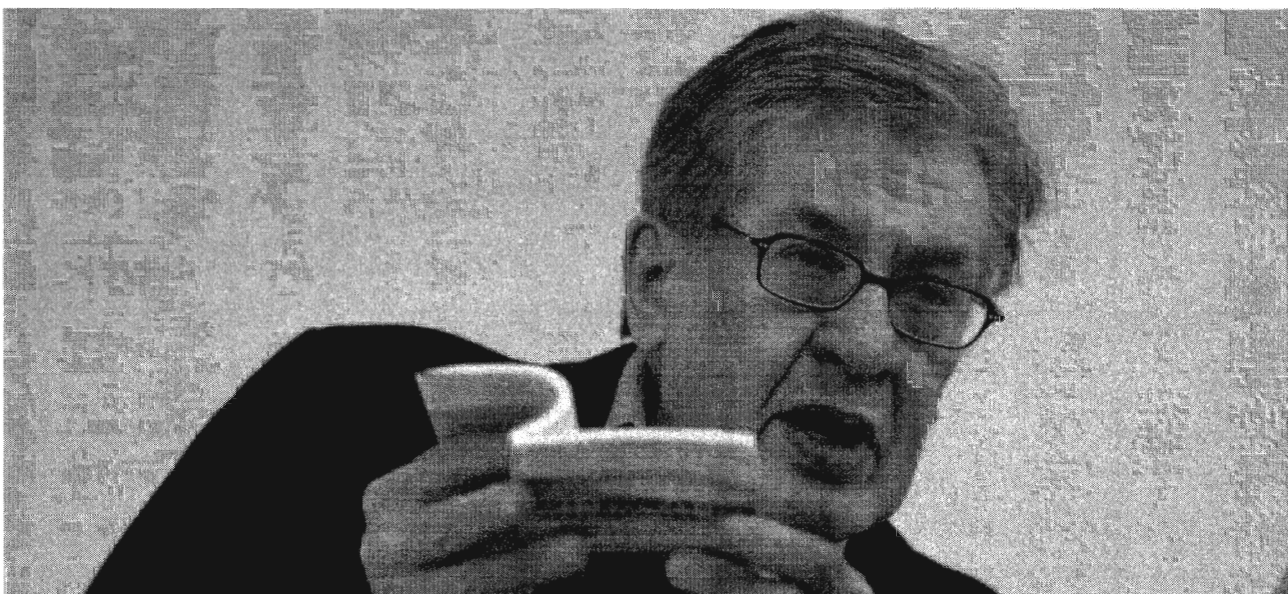
il presente non *passa*, perché non si lascia un istante che per ritrovarne un altro; la coscienza è coscienza dell'istante e la coscienza dell'istante è coscienza: due formule così vicine che ci pongono nella più prossima delle reciprocità e affermano un'assimilazione della coscienza pura e della realtà temporale. Una volta presa in una meditazione

solitaria, la coscienza ha l'immobilità dell'istante isolato. È preso nell'isolamento dell'istante che il tempo può ricevere un'omogeneità povera ma pura. (Bachelard 1993: 74)

“Pompeya” realizza, quindi, ciò che il filosofo francese definisce l'istante poetico, inteso come “relazione armonica di due contrari” (Bachelard 1993: 116), poiché attraverso l'immagine dello spasmo pietrificato, i versi realizzano una “costruzione reale del tempo a partire dagli istanti, in luogo della sua divisione sempre fittizia a partire dalla durata” (Bachelard 1993: 69); il tempo non si manifesta se non come istante isolato, esso è tutto intero nell'attuale, nell'atto, nel presente.

Nella prima lirica considerata José Emilio Pacheco non parla dell'essere, ma del passare – o accadere – del tempo, poiché, considerato nel piano dell'esperienza sensibile, il tempo non è bensì *trascorre*, o meglio, è solamente *nella misura in cui* trascorre. Il concetto di tempo che si esprime, infatti, è un'idea del tempo non tanto classica, ossia aristotelica, bensì eraclitea, in cui il tempo è pensato come un presente che continuamente si assenta. Il movimento delle acque rimanda a una perenne circolazione, che denuncia il continuo trascorrere di ciò che si allontana fino ad assentarsi, ovvero, una incessante e plurale metamorfosi. Il soggetto poetico plurale del secondo componimento, tuttavia, sembra spingersi oltre la posizione eraclitea, accostando alla riflessione sul tempo come corso, quella sull'istante come unità di misura temporale minima. Considerate, quindi, come atto poetico unico, le due liriche rappresentano di per sé un gesto simbolico che si configura come coscienza di una ambivalenza sottesa alla dinamica temporale. Tale dualismo, tuttavia, confluisce nella terza

e ultima poesia, “Conversación romana” sintetizzandosi nella figura plurisimbolica della rovina. Dinanzi ai resti archeologici dei fori imperiali, l'oggetto osservato coinvolge il soggetto che osserva, il cui sguardo non può sottrarsi dal percepire la drammaticità delle implicazioni che il tempo ha sulla materia umana, come penuria della trasformazione e il deterioramento che comporta. Nel testo si legge: “Hay matorrales en el foro. El viento/ unge de polvo el polen./Ante el gran sol de mármol Roma pasa/del ocre al amarillo, el sepia el bronce./Algo se está quebrando en todas partes./Se agrieta nuestra edad [...]” (68). Evocare il tempo equivale, quindi, ad evocarne i resti, in quanto l'unica cosa che si trattiene del tempo sono le tracce di ciò che va lasciando sul suo cammino il suo transitare. La rovina è perciò traccia e al contempo memoria di un'assenza. A tal proposito, mentre l'idea agostiniana del tempo come “impressione” dello spirito risulta simile a quella sviluppata nelle riflessioni poetiche di Pacheco, non si può affermare lo stesso in relazione al tema della memoria. Se Sant'Agostino abbraccia un'idea spazializzata della memoria, ovvero concepita come una vasta e sistematica articolazione di luoghi⁸, Pacheco invece associa la memoria al tempo, proiettandola sul mondo della vita. Secondo questa linea, la memoria si configura come un'accumulazione di tempo negli oggetti del mondo ad iniziare dal corpo e dalle emozioni e, in questo senso, è anche prodotto di una coscienza proiettiva. Nell'opera poetica di José Emilio Pacheco è l'immagine della rovina che concretizza, quindi, anche la relazione tra tempo e memoria così intesa. Dinanzi ai resti del foro romano, l'io poetico assume lo sguardo di chi si situa davanti a ciò che ha fatalmente perso, o che anticipa ciò che



José Emilio Pacheco

fatalmente si trasformerà o si perderà. A causa della loro stessa inconsistenza, le rovine sono quindi per la memoria la possibilità di leggere confusamente una storia che svela il messaggio che contiene, messaggio cifrato che può essere tradotto in frasi come “Irás y no volverás” o “Mira cómo pasa el tiempo” o “Tarde o temprano”. In questo senso ciò che degli oggetti appare allo sguardo poetico è la loro inconsistenza. L’isotopia della distruzione, tuttavia, non comprende solo le vestigia del passato, ma anche gli scarti del futuro:

Tanta grandeza avasallada. Cargan/los autos contragentes y ciudades./Centurias y falanges y legiones,/ proyectiles y féretros, chatarra,/ruinas que serán ruinas./Aire mortal carcome las estatuas./Barbarie son ahora los desechos:/plásticos y botellas y hojalata./Círculo de consumo: la abundancia/se mide en el raudal de los escombros./Pero hay hierbas, semillas en los mármoles [...]. (68-69)

L’accostamento, nel ritratto poetico di Roma, di vestigia del passato e segni di modernizzazio-

ne rimanda all’idea di caos urbano che secondo Miguel Ángel Zapata si esprime nelle poesie di Pacheco: “La ciudad es percibida como un caos. Este caos se manifiesta con menos detalles descriptivos, pero condensando en la mirada la confusión y el desorden. El hablante puede alejarse del plano de la superficie pero llega a detectar el caos, la ceniza de su historia y del presente” (Zapata 1998: 33). Il progresso è rappresentato metonimicamente dai resti che produce, contenitori la cui sostanza è il vuoto, quasi a voler affermare che il cammino della realizzazione conduce alla sparizione. Gli apparenti segni di modernizzazione sono prova di un’instabilità che sotto forma di un movimento ascensionale rimandano di contro ad una continua caduta.

Se i resti archeologici sono memoria del passato, gli scarti sono pre-figurazione del futuro, gli uni rappresentano il riflesso speculare degli altri, a voler significare che il passato è futuro *in nuce*. Lo sguardo, quindi, mette in moto una memoria temporale in cui si riuniscono un presente-passato con un presente-futuro, o,

per meglio dire, un presente insostanziale in quanto in continua oscillazione tra un passato e un futuro ugualmente incerti.

È interessante notare, tuttavia, che la drammatica osservazione delle rovine è inserita all'interno di una riflessione meta-poetica sulle possibilità della scrittura di vincere il tempo e l'oblio che comporta. La poesia si apre e si conclude con un rimando alla scrittura come prodotto umano soggetto all'opera corrosiva del tempo: il primo verso "En Roma aquel poeta me decía: /– No sabes cuánto me entristece verte/escribir *prosa efímera* en periódicos – (68), si rispecchia nell'ultimo "Acaso nuestros versos *duren tantocomo* un modelo Ford 69 – y *muchísimo menos que* el Volkswagen" (69)⁹. Le parole appaiono come un tentativo per trattenere e contrastare l'inarrestabile trascorrere del tempo, in quanto, come il tempo, la parola è riconosciuta come depositaria dell'eterna circolazione della trasformazione; allo stesso tempo, il timore della caducità del verso che il soggetto poetico esprime, permette di vincolare il tempo all'oblio, corrispettivo speculare della memoria. "No quiero responder ni preguntarme/*si algo escrito hoy dejará huellas/* más profundas que un casco de desechable/*o una envoltura plástica arrojada/a las aguas del Tíber*" (69)¹⁰. I resti tanto del passato come del futuro, quindi, diventano anche correlativo oggettivo della scrittura stessa, in quanto incarnano l'assenza del referente che la caratterizza.

La rovina assume la fisionomia di quello che per Ricouer è il simbolo regressivo/progressivo, poichè impone due piani di lettura nell'esperienza del reale: al contempo incarna memoria e ancestralità, e ne rappresenta anche l'antitesi, avendo caratteri di prolessi e premonizione. I veri simboli, dice

Ricouer, sono regressivi-proiettivi e quindi sovradeterminati: "Essi soli portano tutti i vettori, regressivi e prospettici, che le diverse ermeneutiche dissociano" (Ricouer 1977: 37), realizzando così l'identità tra la progressione delle figure dello spirito e la regressione verso i significati fondamentali dell'inconscio (1967: 542). Su questa linea, la rovina si colloca tra quei simboli che implicano l'anticipazione nella reminiscenza e la profezia nell'arcaicità, in quanto trattiene il passato e al contempo annuncia il futuro, un futuro che si confonde con il passato poichè in entrambi ciò che torna è la morte. In quanto costruite attorno a un simbolo "gravido di tutte le ermeneutiche" (Ricoeur 1977: 37), le "cartoline poetiche" di Pacheco, pertanto, si prestano ad accogliere tanto un'archeologia quanto una teleologia, che nella rovina sembrano incontrare un meta-operatore simbolico capace di conciliare entrambe le tendenze.

In quanto simbolo arcaico e profetico, la rovina racconta l'origine e la consapevolezza del destino, del passato e del futuro, cosa che più di tutte spossa ed espropria il soggetto dalla certezza di poter padroneggiare completamente la coscienza e la storia. In tal senso, il tempo acquista nelle tre liriche una dimensione soggettiva ed esistenziale.

Secondo una nota formula di Henri Frédéric Amiel per cui un qualsiasi paesaggio è uno stato d'animo, le vestigia del passato romano e le scorie della modernizzazione si configurano anche come paesaggi dell'anima oltre che del tempo, poichè in quegli spazi prende forma l'essere interiore più autentico (Amiel in Sozzi 149). L'anima, dice Aristotele, è *entelécheia* del corpo, ma a sua volta il reale in cui si vive dà forma alle vicende dello spirito. In linea con la antica visione tragica, la materia è un velo

che occulta il vuoto di modo che tali oggetti appaiono come una momentanea dimenticanza della morte. Nelle poesie di Pacheco, invece, il soggetto riconosce l'evidenza di ciò che è assente, che è perso in quanto passato: le rovine come la creazione poetica rivelano il vano tentativo di costruire l'illusione di una vita che perduri, divenendo metafora della mancanza di senso e rimandando all'assenza di ciò che si nomina.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, GASTON. 1941. *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Éditions José Corti. (Tr. it. Marta Cohen Hemsì e Anna Chiara Peduzzi. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red Edizioni, 1987).
- BACHELARD, GASTON. 1966. *L'intuition de l'istant*. Paris: Gonthier. (Tr. it. Antonio Pellegrino. *L'intuizione dell'istante. Psicanalisi del fuoco*. Bari: Edizioni Dedalo, 2010).
- HOEKSEMA, THOMAS. 1987. *Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco*. In Verani, Hugo J. (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UAM/Universidad Veracruzana. 73-99.
- OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA. 1996. *El monólogo dramático en la poesía de José Emilio Pacheco*. *Revista Iberoamericana*, LXII, 174. 175-184.
- ORTEGA, JULIO. 2000. *José Emilio Pacheco: despedidas. Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*. México: Siglo XXI. 388-391.
- OVIDO, JOSÉ MIGUEL. 1987. *José Emilio Pacheco: la poesía como Ready-Made*. In Verani, Hugo J. (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UAM/Universidad Veracruzana. 21-45.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. 1984. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México D.F.: Era.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. 1985. *Irás y no volverás*. México D.F.: Era.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. 1994. *El silencio de la luna*. México D.F.: Era.
- PARRILLA SOTOMAYOR, EDUARDO. 2006. *La condición humana en El silencio de la luna de José Emilio Pacheco*. In Chavez Pérez, F. y Popovic Karik, P. (eds.). *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI: 257-279.
- RICOEUR, PAUL. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil. (Tr. it. di Emilio Renzi *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*. Milano: Il Saggiatore, 1967).
- RICOEUR, PAUL. 1969. *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil. (Tr. it. di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi, Giuseppe Colombo. *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Book, 1977).
- RUFFINELLI JORGE. 1993. *Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco*. In Verani, Hugo J. (ed.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM. 170-184.
- SOZZI, LIONELLO. 2011. *Gli spazi dell'anima*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL. 1998. *La imagen de la ciudad en la poesía de José Emilio Pacheco*. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (3). 30-36.

NOTE

- 1 Il racconto è contenuto nel volume miscelaneo *La sangre de Medusa y otros textos marginales* (México D.F., Era, 1991, pp.17-22).
- 2 Il riconoscimento poetico gli vale il Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009). Tra i numerosi volumi di poesie e antologie primeggiano: *Los elemen-*

tos de la noche (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1979), *Tarde o temprano* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *La arena errante* (1999), *Siglo pasado* (2000), *Como la lluvia* (2009) e *La edad de las tinieblas* (2009). Accanto all'ingente produzione poetica, tra le sue opere ricordiamo i racconti contenuti in *El viento distante* (1963), *El principio del placer* (1972) e *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), il romanzo *Morirás lejos* (1967), il romanzo breve *Las batallas en el desierto* (1981) e le sceneggiature cinematografiche *El castillo de la pureza* (1972), *El santo oficio* (1974) e *Fox-trot* (1976).

3 Si tratta rispettivamente delle poesie “Île Saint Louis” e “Copos de nieve sobre Wivenhoe”.

4 D'ora in avanti qualsiasi riferimento ai componimenti oggetto di analisi sarà indicato con il numero della pagina tra parentesi.

5 Il corsivo è mio.

6 Per un confronto dettagliato tra la poesia di Pacheco e le “Coplas a la muerte de su padre” di Jorge Manrique si veda l'articolo di Raúl Dorra (1991).

7 Il corsivo è mio.

8 Sant'Agostino concepisce la memoria come la disciplina della retorica gli aveva insegnato, ovvero secondo la tradizione che ha inizio a partire dagli insegnamenti di Simonide di Cea (VI-V a.C.) e riportata da Cicerone nel *De oratore*.

9 Il corsivo è mio.

10 Il corsivo è mio.

Emilia Perassi

Paesaggi della memoria: l'Italia di Antonio Dal Masetto e Mempo Giardinelli

Il tema delle origini è alla base della condizione e della letteratura della migrazione. Si pone come ragione essenziale della differenza del migrante, poiché è nella memoria dei luoghi dai quali si viene, nel trattenimento nostalgico, nell'abiura, nella pena o nell'orgoglio di essi che si mantiene e si nutre il sentimento della distanza, della difficoltà nell'interazione e nell'integrazione. Sebbene rivendicate, le radici sono al tempo stesso perdute: ed è propriamente su questa perdita che si instaura la specificità originaria dell'identità migrante, definita in principio dall'assenza, condizionata, articolata, sostanziata – nello sguardo proprio e nell'altrui – dalla sparizione delle garanzie testimoniali dell'identico: i propri luoghi, i propri affetti, la propria lingua. “Ogni studio dei fenomeni immigratori – ricordava Sayad – che dimentichi le condizioni d'origine degli emigrati si condanna a offrire del fenomeno migratorio solo una visione al contempo parziale ed etnocentrica”, come se quelle esistenze iniziino solo nel momento in cui si è *immigranti* nel paese d'arrivo, non *emigranti* da quello di partenza (2002: 44). Strutturanti e irrevocabili, le origini costituiscono altresì la sede precipua dalla quale elaborare il lutto del loro sacrificio. Ritengo si possa applicare su vasta scala alla letteratura dell'emigrazione quanto Sebastiano Martelli scrive di quella italiana sul tema, nella quale, “a partire dagli anni 80 dell'Ottocento, ma con significative repliche anche in quella dei decenni successivi, prevalgono una percezione e una rappresentazione segnate dal

paradigma del lutto: emigrazione come lacerazione, viaggio verso l'ignoto, rischio di perdersi (disgrazia, malattia, morte), shock linguistico-culturale, nostalgia, impossibilità dell'integrazione, perdita dell'identità" (2010: 103). Resta qui essenziale il rinvio alla lezione di Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale* (1958), incentrata sul vissuto delle comunità contadine meridionali: l'emigrazione vi costituiva 'l'equivalente critico della morte', attiva nello scatenare un evento luttuoso destoricizzando l'individuo, cioè sottraendolo in modo traumatico alla sua comunità di appartenenza e riferimento.

Fra le molte e valorose opere sul tema migratorio che legano l'Italia al Plata, alcune sono di particolare respiro, capaci cioè – per elementi di comunione, di contrasto, di raffronto e rinvio dialettico – di offrire un ritratto insieme storico e simbolico della storia delle migrazioni italiane in Argentina. Alludo a *Gente conmigo* (1957), di Syria Poletti, *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), di Héctor Bianciotti, *Santo Oficio de la memoria* (2009) di Mempo Giardinelli, *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) e *La tierra incomparable* (1994) di Antonio Dal Masetto. Letti come tasselli di un medesimo mosaico, questi romanzi costruiscono uno spazio narrativo dove di fatto vengono figurate le fratture e ricomposizioni che abitano l'identità culturale e soggettiva del migrante, all'inizio straniero, in parte anche a se stesso (cioè nella novità della propria crisi), e solo alla fine di un lungo percorso – sempre multigenerazionale – cittadino americano.

Al centro del *mural* domina la figura della separazione, dell'esperienza lacerante e drammatica del viaggio migratorio, vissuto come autentica tragedia. Lo strappo con le proprie origini ha il carattere di una violenza che disarticola l'universo degli affetti primari: in Poletti

e in Giardinelli, questa forma della violenza si mostra attraverso il disfacimento delle famiglie, obbligate ad abbandonare i più piccoli o i meno forti. Si manifesta a partire da qui quel 'sapere del dolore' al quale per prima ha dato parola Syria Poletti e che il discorso letterario contemporaneo assume come tratto fondativo dell'esperienza migratoria. Una sorta di annichilimento interiore è il prodotto di questa separazione: un annichilimento o perdita che non solo testimonierà di una condizione esistenziale luttuosa, ma che si farà anche la sede di un peculiare senso di umiliazione, capace di svalorizzare la percezione di sé. Sono ancora Poletti e Giardinelli a dirci di una colpa sentita come effetto della crudeltà dell'abbandono (dei figli, dei genitori, della terra madre) e dell'incapacità di garantire – se non nella differita e imprecisa distanza dell'altrove – la sicurezza del proprio nucleo familiare. I progenitori di *Gente conmigo* e *Santo oficio de la memoria*, giunti in quella "tierra de promisión que [la Argentina] no era" (Giardinelli, 2009:153) per fondarvi la nuova famiglia, sono privi degli attributi eroici di norma propri dei fondatori: appaiono piuttosto come individui piegati dalle tribolazioni e da un senso di mancanza, con lo sguardo smarrito nel passato italiano, coatti ad un futuro argentino.

Coerentemente, la narrazione dell'esodo parte da una premessa ineludibile e comune a tutta la narrativa sul tema: la fuga dalle sofferenze originarie non è un viaggio di liberazione, né di speranza (se non economica), semmai una discesa agli inferi, con una sottoscrizione alla condanna – sentita come perpetua – per aver diviso ciò che avrebbe dovuto restare unito: la rete sociale e familiare, appunto. L'arrivo al nuovo mondo è un evento marcato da un inevitabile carattere di assenza, che si amplifica nel



Isabella Rizzato, *Café Tortoni* (2012)

contrasto con uno spazio geografico e sociale percepito come territorio dove le perdite, lacerazioni e smarrimenti, da fantasmi dell'io, ne diventano i più effettivi realia.

Nei romanzi menzionati, la rappresentazione dell'Argentina dell'arrivo si fa deliberatamente figurale: leviatano che divora padri, madri, fratelli, in Syria Poletti; spazio della disintegrazione in Giardinelli, cristallizzato nel simbolo delle navi e del porto come segni dell'eterna speranza del reincontro, del recupero degli affetti divisi. In Dal Masetto è la casa transitoria, che non si giunge mai a possedere definitivamente, mantenendosi sempre i protagonisti (o, meglio, la protagonista, Agata) nel sogno del ritorno in patria, un ritorno cui spetta di sanare – alla fine dell'esilio – la rottura originaria. In Bianciotti¹, la percezione si fa metafisica, una metafisica del vuoto, della sospensione nell'incertezza: la caratterizzazione come “terres sourde aux grands espoirs”, “néant géographique”, “création interrompue, à l'abandon”, volto della “dispersion, de la dissolution dans le vide [...] manière du néant perceptible” (1992: 52, 75, 190) sono tratti che definiscono l'Argentina come rinnovata tematizzazione dell'archetipo della Caduta. Il racconto dell'esodo si incarica perciò di collocare, quale immagine fondante la scena primigenia della relazione con l'altrove, il tema della ferita, dello smembramento del corpo originario (personale, familiare, regionale), facendo del paradigma del lutto la struttura essenziale del canone entro il quale si fissa l'evento diasporico.

Tra i fondatori, ovvero nella prima generazione di migranti così come la si rappresenta in questa letteratura, il ricordo dell'Italia si fa insinuante, espresso a mezza voce, la mezza voce del rimosso, mescolata con quella – altrettanto faticosa – dell'idealizzazione che mette da par-

te una realtà difficile e ambigua. Il ricordo delle origini non funziona da memoria pacificatrice. Sempre troppo attuale è quanto esso contiene in termini di conferma dello sradicamento e della perdita. Doloroso e problematico, il rapporto fra gli spazi di provenienza, l'Italia, e quelli di destinazione, l'Argentina, determina quello 'spazio impossibile' di cui scrive Magnani (1999-2000), uno spazio ceduto alla scrittura, che da un lato ne declina ed esplicita le varietà simboliche, dall'altro costruisce – attraverso il racconto/ricordo – ponti, ovvero rituali narrativi, capaci di ricomporre la “crisi della presenza” che investe il mondo perduto delle origini. Nel riallestire questi ponti, penzolanti sugli abissi del non essere (sociale, psicologico, culturale) del migrante, le narrative cercano di tornare a pensare la terra madre anche per riaffermare – al di là della frattura tra la vita pre-emigratoria e la realtà post-emigratoria – “la propria identità nel tempo, la continuità esistente nell'individuo al di là dei radicali mutamenti intervenuti” (Magnani 1999-2000: 103).

Tra i motivi figurati più espliciti nel contenere la relazione fra il passato italiano e quello argentino viene sovente ricordata la piccola mappa del paese d'origine che Agata, in *La tierra incomparable*, fa disegnare alla nipote Silvana prima di partire dall'Argentina per tornare in Italia. Teme di non ricordare più la sua Trani; desidera utilizzarne lo schizzo per ritrovare la propria casa d'infanzia: raggruma in esso una sorta di narrazione emotivo-biografica della sua esistenza premigratoria, e al rievocarla restituisce quella condizione che già era in *Oscuramente fuerte es la vida*: “Me bastaba cerrar los ojos para recuperar siempre la misma imagen de mi casa” (Dal Masetto 1990: 230). In questa piccola e approssimativa mappa il ricordo si

congela, prima che il tempo lo sbricioli, mappa per mezzo della quale viene a stipularsi una sorta di “assicurazione della memoria” (Magnani 1999-2000: 107), che da un lato continua a segnalare l’irriducibilità dell’angoscia per la perdita, potenzialmente anche interiore, dei propri ricordi; dall’altro li consegna trascritti, leggibili, trasferibili, alla giovane discendente. L’impossibilità della relazione ‘reale’ coi paesaggi perduti, anziché riedizione di morte, da qui riacquista senso e possibilità nella relazione fra generazioni: Agata fornisce memoria (della sua casa e giardino, dell’albero di noce, del suo paese ed infanzia); Silvana restituisce ascolto, lettura, scrittura, fecondando l’esistenza di Agata con l’interesse profondo per la sua storia, una storia che consentirà alla giovane di riannodare alleanze con la realtà che la circonda e nella quale ha smarrito prospettive.

Nel dittico profilato dai due romanzi di Dal Masetto, con protagonista unica – Agata –, la cui esistenza viene colta nei momenti dell’andata, avvenuta appena dopo il secondo conflitto mondiale (*Oscuramente...*), e del ritorno, alla fine degli anni Ottanta (*La tierra...*), dall’Argentina all’Italia, il ritmo narrativo è scandito in due tempi maggiori: la perdita del legame diretto col proprio paese e il contenimento di quella perdita attraverso l’attività della memoria; il ripristino della relazione e il recupero del principio di realtà. Nel primo tempo, la memoria di Agata risemantizza il vuoto delle origini attraverso potenti meccanismi d’idealizzazione. Il ricordo cerca di sottrarsi al divenire obsoleto fissandosi nello schema stilizzato, quintessenziato, della piccola mappa, che istituisce l’intima identità fra l’ora e l’allora. Racconto ambientato nel 1987, che narra del ritorno di Agata in Italia al suo paese piemontese sul lago Maggiore dopo qua-

rant’anni in un piccolo angolo della pampa, *La tierra incomparable* si incentra su una domanda principale: come ricostruire un’identità, come ricucire la ‘rete strappata’ (Gruzinski 1992) del proprio immaginario al momento dell’emigrazione, sanando “aquel desprendimiento” (Dal Masetto 1994: 32), quella lacerazione? La ricodificazione identitaria intrapresa da Agata a partire da questa domanda passa attraverso la graduale individuazione dei nuovi significati da attribuire allo spazio di appartenenza. In Argentina, infatti, al luogo delle origini, il piccolo paese di Trani, viene conferita la forma di un’astrazione; il ritorno in Italia è un’idea, un desiderio intimo e posticipato, insorto sulla frattura durata quarant’anni.

In quanto desiderio, determinato da un’assenza, da un vuoto, i paesaggi del mondo dal quale si proviene sono tutti interiori e in contrasto con quelli esteriori: la quotidianità di Agata in Argentina è fissurata da questa carenza e da questo desiderio. Il primo tentativo di suturare la ferita si attua nel dar corpo al desiderio, manifestandolo prima attraverso il linguaggio: “Me voy a Italia – dice –. Ahora, todo lo que ocurría, aún los mismos y repetidos gestos diarios, se cargaban con un sentido nuevo” (Dal Masetto 1994: 16). Poi attraverso la riattivazione della pratica della memoria. Agata torna a ricordare, elaborando la mappa di Trani, recuperando ricordi che si fanno maglie di una rete simbolica potenzialmente illimitata: “Ahora, mientras dictaba, le parecía que de haberlo querido, el mapa no tendría fin. Podría recuperar detalles mínimos, accidentes del paisaje, arbustos, nudos en los troncos, grietas en las paredes, nidos en las ramas” (Dal Masetto 1994: 20). Così facendo, la protagonista proietta sulla cartina geografica la forma ideale dei confini identitari interiorizzati prima dell’emi-

grazione. Il recupero di un paradiso perduto segna il primo tempo del viaggio di ritorno.

Il rientro alla realtà italiana impone tuttavia l'uscita dal mito: un paese completamente mutato rispetto al ricordo, non tanto negli spazi materiali, quanto in quelli culturali e sociali; una famiglia che non la riconosce né l'accoglie per timore di doversi far carico di un parente con pretese. Tutto restituisce ad Agata, anche in 'patria', la sua alienità di straniera. Il luogo originario assume le caratteristiche di un ulteriore non luogo, così come già lo era stato quel paesino della pampa le cui strade percorreva "con los ojos asombrados y la distancia de una extranjera" (Dal Masetto 1994: 25). La 'terra incomparabile' mantenuta intatta dal ricordo viene affettivamente disattivata al suo venire ricompresa nella storia. Ora che la perdita si definisce in modo ancor più radicale che al principio dell'esodo, la memoria è costretta ad accogliere sentimenti inediti, quali quelli del tradimento e della frustrazione. Si tratta di una perdita che adesso viene agita non solo dallo spazio, ma anche dal tempo, una sorta di 'seconda morte', che mette in crisi l'opzione idealistica poiché impedisce il sogno di interezza, di ricomposizione delle parti di sé disgiunte dall'evento migratorio.

Al contatto col paesaggio reale d'Italia, la memoria di Agata deve dunque riattualizzarsi alla luce di quanto ritrova nel presente: i simboli di un passato che le pareva sepolto, quel passato che l'aveva costretta a emigrare. Nelle manifestazioni che vede scorrere in televisione, il suo sguardo si ferma, attonito, straniato, su "aquellas banderas y sus cruces" che già avevano costituito le "marcas de horror que se llevó al emigrar a América" (Dal Masetto 1994: 172). Sono le stesse terribili bandiere dell'intolleranza ora inalberate dai giovani ripresi nelle

cronache dei telegiornali: "Creía que esos símbolos habían desaparecido para siempre. Y sin embargo ahí estaban. Era como si una parte de su vida, la vida en general, hubiese sido engañada" (Dal Masetto 1994: 173).

All'angoscia e al disincanto, Agata (personaggio storico – è la madre dell'autore –, al tempo stesso investito di potenti funzioni simboliche) oppone tuttavia una resistenza vitale basata su un'inedita presa di coscienza: il territorio di appartenenza non è più qualcosa di antico e interiore, ma agisce sul presente. Nuovi modi di questa stessa appartenenza vanno dunque esplorati. E Agata si ritrova nell'urgenza di raccontare, di raccontarsi. Inizia a scrivere lettere sempre più dense su ciò che vede, sulle sue riflessioni, comparazioni, timori. Si munisce di un taccuino in bianco, col quale gira l'Italia prendendo appunti. Inevitabilmente, e attraverso l'eccentricità del suo sguardo, la protagonista procede alla severa messa in discussione del 'modello' europeo (tramite il tema dell'intolleranza) e della società italiana (dominata dall'idea di guadagno). È specialmente il neorazzismo al centro della critica della realtà europea, della quale rileva le paure e l'assenza di memoria prospettica. Sfilano davanti a lei le immagini durissime dei nuovi *desterrados* visti a Roma: "La ciudad estaba llena de gente sin trabajo y sin lugar donde vivir. Gente que huía del hambre, de las persecuciones y las guerras. Venían de África, de Europa central, de todas partes" (Dal Masetto 1994: 48). Non solidale, colmo di violenza, indifferente, il mondo europeo rappreso nello sguardo di Agata porta i segni di una nuova barbarie.²

Sullo smascheramento della cultura della violenza e dell'autoritarismo; sulla discussione problematica della dicotomia di civiltà e barbarie; sull'intenzione di rifondare un'identità

argentina che superi la tensione fra l'eredità di un'Italia 'stracciona' e lo spazio 'barbaro' latinoamericano, è incentrato anche il romanzo di Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*.³ Romanzo globale, e perciò monumentale, appoggiato su ventiquattro voci narranti, compreso nell'arco temporale di un secolo (dal 1885 agli anni Novanta del XX secolo), articolato in nove sezioni e centosei monologhi che giocano con la mescolanza dei generi (biografia, autobiografia, quaderno di appunti, epistolario), *Santo oficio* sembra costituire l'esatta antitesi strutturale delle opere di Dal Masetto più sopra accennate: in queste ultime, una voce unica ha bisogno – per esprimersi compiutamente – di un doppio spazio narrativo (due romanzi, e forse un terzo attualmente in scrittura, che attorno ad Agata conformerebbero una trilogia), spazio che privilegia il racconto analitico a quello sintetico di Giardinelli, il virtuosismo dell'assolo alla virulenza del coro. Centrato sulla nitida messa a fuoco di un personaggio, delle sue risoluzioni ed elaborazioni, per giungere a definirne con chiarezza il messaggio di cui è latore, Dal Masetto; sprofondato nella pluralità delle voci, delle loro molteplici visioni e contraddizioni, per proporre la complessità e le ambiguità di un'esperienza collettiva, Giardinelli: ma in ambedue gli autori, l'obiettivo è il superamento, la ricerca di nuovi significati da instaurare sul vuoto o sulla problematicità delle origini.

Dando la parola tanto ai vivi quanto ai morti, tutti compresi a parlare in prima persona, *Santo oficio* genera un *continuum* di storie frammentarie che convergono attorno ad un punto di intersezione che è l'attesa al porto, da parte dei familiari, del ritorno di Pedro dall'esilio in Messico, quando in Argentina, dopo la dittatura militare, si è avviato il processo democratico.

La scena s'insinua, determinandola, nella struttura profonda del testo, giacché è incaricata simbolicamente di rievocare altre scene, altre attese, principalmente quella originaria: la matriarca, separata all'emigrare da due dei suoi figli rimasti in Italia, fonderà su questa rabbia, su questa violenza, su questo dolore il desiderio che i ragazzi riescano a raggiungerla in Argentina. Il grado di accettabilità della nuova appartenenza verrà determinata da questa mancanza bruciante e da questo altrettanto bruciante desiderio di ricongiunzione. L'attesa al porto diventerà il rituale ossessivo della famiglia, che per decenni attenderà l'arrivo dei congiunti italiani, che mai giungeranno. L'attesa dello sbarco di Pedro riproporrà questa frustrazione, questa violenza al desiderio? La coazione a ripetere, a definirsi attraverso la ripetizione, caratterizzerà la vicenda della famiglia, o sarà possibile immaginare altre trame, altri finali?

Su questa domanda s'innesta la rilettura della storia familiare, che è al tempo stesso rilettura della storia della nazione. Il principio di tutto si è dato nel 1885, quando Antonio Domenico e Angela Stracciattivaglini, "muy pobres. Más pobres que toda la pobreza que has visto" (Giardinelli 2009: 152) partono dal misero paese dell'Abruzzo verso l'Argentina. "Aquí está el futuro" (Giardinelli 2009: 255), spiegava Antonio, contraddetto o, meglio, completato in antitesi da Angela: "la Argentina es una madre despiadada: mata o abandona a sus hijos. Condena, golpea, zahiere" (Giardinelli 2009: 234). L'albero genealogico integrato alla versione del 2006 consente di riunire i fili dispersi di una memoria familiare fatta dalle versioni contraddittorie di medesimi eventi, dalle loro diverse interpretazioni, dai sentimenti opposti attraverso i quali ogni personaggio li giudica. È

stata una famiglia felice quella dei Domeniconelle? Come ha elaborato lo strappo, il rapporto con le origini? Come ha gestito la tensione fra i figli, argentini, radicati in una terra sentita come propria, e i padri italiani, portatori di un rancore antico e inguaribile per la lesione emigratoria, depositari di costumi e modi di pensare sempre altri, creature di confine permanentemente in bilico fra paesaggi, culture, lingue del passato e del presente?

I due personaggi che nuovamente, come già in Dal Masetto, si incaricano del tratteggio di una risposta sono la Nona, la matriarca, e Pedro, il nipote. Così come la Nona è protagonista del viaggio della prima fondazione, che vede gli italiani emigrare in Argentina alla fine del XIX secolo, allo stesso modo Pedro è protagonista del viaggio di una nuova fondazione, che vede un figlio d'italiani rientrare in Argentina.

La Nona giganteggia nel testo e sulla famiglia, dialogando e interagendo sia da viva sia da morta. Si definisce attraverso di lei lo spazio femminile come spazio potentemente ambivalente, nel quale convergono le linee della forza ma anche dell'abbandono, della tradizione e insieme della tensione generativa, creativa, della passione e dell'odio. A lei è affidato il compito d'incidere il ricordo delle origini italiane nella memoria dei discendenti. Al principio lo farà con mezzi consueti, impegnandosi "en que no dejaremos de ser italianos" (Giardinelli 2009: 225). In seguito, quanto più si farà definitivo il radicamento argentino, compiutosi sia attraverso il discreto successo economico sia, soprattutto, attraverso l'assassinio del marito, la Nona, che già "era una buena narradora, en cuanto aprendió el castellano se lanzó a leer. Y cuando enviudó, se volvió fanática." (Giardinelli 2009: 225). Attraverso la sua figura, gli aspetti di marginalità propri dell'immagi-

ne dell'immigrato così come li ha codificati la tradizione letteraria argentina si rovesciano in riconoscimento (e auto-riconoscimento) della funzione edificatrice del migrante stesso, coautore nella costruzione della nazione moderna. Per suo tramite, infatti, la miseria originaria del gruppo cambia di segno. Tale cambiamento si opera a partire dalla riscoperta e valorizzazione della propria cultura d'origine. Una volta in America, come si diceva, la nonna sente una frenesia di lettura; inventa per figli e nipoti racconti alimentati dalla sua immaginosa e vorace interpretazione della *Divina Commedia*, attraverso la quale viene simbolicamente ricordata e recuperata la grandezza della civiltà della quale si viene, la forza culturale del patrimonio collettivo dal quale si è generati, la vocazione di tale patrimonio a varcare frontiere e a convertirsi in legato condiviso, al di là di specifiche territorialità: "El amor de la Nona por Italia era absoluto [...] Roma era para ella lo máximo" (Giardinelli 2009: 24, 25). Nella finzionalità del personaggio il suo simbolismo: rivolgendosi agli eredi, l'antenata lascia un conto saldato con le origini italiane, un conto nel quale alla memoria della povertà contingente e materiale della propria condizione di migranti si somma la memoria della ricchezza della storia culturale alla quale si appartiene: "La Nona tomó varias decisiones la tarde siguiente a la del asesinato del abuelo Antonio: una fue defender a toda costa la unidad familiar y hacerla crecer en el orgullo de la italianidad. 'Un país necesita gente apasionada – proclamó – y éste, del que ya nunca nos iremos y que apenas se está haciendo, necesita del espíritu del Lacio antes que el de Albión, el de Lutecia o cualquier otro'" (Giardinelli: 2009: 26).

Il senso affidato alla figura di Angela, "Angiulina", sta nella sua capacità di reinventarsi, di

costruire un'identità adeguata alle circostanze, che ricomprenda le origini a partire dalla novità della crisi. La Nona, sebbene da un lato lasci un'eredità negativa (la violenza del rancore provocata da un doppio dolore: l'abbandono dei figli in Italia, l'assassinio del marito in Argentina), dall'altro certifica la potenzialità di ognuno di farsi "altro", neutralizzando il potere invalidante dello strappo, della ferita. In questa doppia eredità simbolica si radica un'ambiguità che, di fatto, è un'ambivalenza, la quale può essere letta come spazio della libertà lasciata ai discendenti di scegliere fra la ripetizione o il rinnovamento delle origini. Al fondo di quest'ambivalenza, si colloca la forza fecondativa di una lezione femminile – quella appunto compresa nel simbolismo della matriarca – incentrata su una cultura della vita capace di trascendere quella della morte esemplificata dal violento universo patriarcale che, da una parte, determina la morte di Antonio e di molti maschi della famiglia, dall'altra si esplica nelle tragiche pagine della storia argentina che il romanzo dispiega. Tale fecondità resta nel ritratto che il figlio Enrico fa della madre Angiulina: "sempre en nosotros el amor a la inteligencia, el culto a la memoria, la decisión de luchar contra el olvido y nos forzó a desarrollar la capacidad de comprensión, aceptación y apoyo de todos los cambios posibles" (Giardinelli 2009: 29). Attraverso le sue strenue letture italiane, la loro acquisizione in tesoro, capitale da lasciare ai discendenti, la Nona istituisce ponti, come già Agata con la scrittura, che consentono agli eredi sorprendenti e non traumatici percorsi di andata e di ritorno fra l'ora e l'allora: "La Nona sigue buscando la relación entre los aztecas y Ducante (nome affettuoso col quale indicava il 'suo' Dante). Entre 'ellos' y 'nosotros'" (Giardinelli 2009: 327).

L'accettazione del cambiamento, la coesistenza della pluralità di volti che ne derivano, pare erigersi in *Santo oficio* come istituto identitario che assorbe il mito delle origini nella storicità dinamica dell'individuo, ora capace di attraversare senza paura i territori della memoria in cerca di una nuova sapienza: "¿Volver a la raíz – si chiede Pedro al termine di un percorso di iniziazione durato tre generazioni – será volver a la propia e inacabada confusión?" (Giardinelli 2009: 104).

Abitare senza angoscia la soglia: questa è la lezione della Nona, sostenitrice nei primi anni del secolo XX della naturalizzazione degli immigrati e che "por eso se hizo argentina. Aunque como decía: sin dejar por un segundo de ser italiana" (Giardinelli 2009: 268).

Trasformato in leggenda dall'affetto terapeutico della Nona, capace di un'affabulazione riparatrice, il racconto delle origini ritorna a Pedro come parola fecondata dall'esperienza e al tempo stesso liberata dalla fedeltà a essa attraverso il ciclo delle morti e delle rinascite determinato dall'elaborazione della vicenda migratoria. A Pedro, che la Nona continua a chiamare, anche dall'al di là, col nome italiano di Pietro, ricordandogliene l'etimologia ("Piedra, fundamento, roca basal, ese es tu nombre") (Giardinelli 2009: 461), spetta di non dimenticare. L'ascolto dato alla propria storia familiare, la volontà di ripercorrerla tutta cercando in essa e nella sua vastità la convergenza fra la vicenda individuale e quella collettiva, lo ha reso "experto en lejanías" (Giardinelli 2009: 218): in lontananze, ma anche in presa di distanze, attivate dalla loro esplicitazione in racconto. Dopo molteplici attraversamenti di territori e di confini, è arrivato ad appropriarsi empiricamente di una definizione essenziale della memoria e l'ha coniugata con la scrittu-

ra, quasi a ricordarci quanto scriveva Janet: “l’atto mnemonico fondamentale è il comportamento narrativo” (Florés 1972: 12). I paesaggi italiani si fanno adesso racconto e vengono perciò declinati secondo le ragioni della realtà e della finzione insieme. La memoria delle origini può ora tornare ai discendenti, anche in forma semplificata, come si evince dall’ironia che gioca con gli stereotipi dell’apunto preso da Pedro/Pietro sul suo quaderno all’Avana “ Sentí que Italia toda era una, la patria de ella. Me emocioné con el tonto orgullo de ser hijo, nieto y biznieto de italianos y comprendí que Italia es poesía como Inglaterra es teatro. Como la novela es España, la filosofía y la física Alemania, los transistores son Japón y la medicina cardiovascular es Texas” (Giardinelli 2009: 411).

BIBLIOGRAFIA

- BIANCIOTTI, HÉCTOR. 1992. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset.
- DAL MASETTO, ANTONIO. 1990. *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Planeta.
- DAL MASETTO, ANTONIO. 1994. *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta.
- DE MARTINO, ERNESTO. 2000. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* [1958]. Torino: Bollati Boringhieri.
- CESAR, FLORÉS. [1958] 1972. *La memoire*. Paris: P.U.F.
- GIARDINELLI, MEMPO. 2009. *Santo oficio de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa.
- GIORDANO, ALBERTO. 1999. “Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino y la tradición francesa”. *Hispanamérica* 84 (3-12).
- GRUZINSKI, SERGE. [1988] 1992. *La colonizzazione dell’immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*. Torino: Einaudi.
- MAGNANI, ILARIA. 1999-2000. “Lo spazio impossibile. Emigrazione e ritorno al paese d’origine”. *Letterature d’America* 77-78 (87-119).
- MARTELLI, SEBASTIANO. 2010. “Cibo e lutto nella letteratura dell’emigrazione”. *Oltreoceano* 4 (103-117).
- POLETTI, SYRIA. 1957. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada.
- SAYAD, ABDELMAYEK. [1999] 2002. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell’emigrato alle sofferenze dell’immigrato* Milano: Raffaello Cortina.

NOTE

1 La parte maggiore della produzione letteraria dello scrittore argentino Héctor Bianciotti è scritta in francese. Così racconta questa singolare biografia linguistica Alberto Giordano: “El caso de Héctor Bianciotti es uno de los más curiosos de la literatura argentina. Después de escribir sus cinco primeros libros en español, Bianciotti escribió los siguientes en francés, la lengua en la que vive [non più: HB è morto nel 2012.N.d.A.], desde comienzos de los 60 su exilio europeo. La decisión de cambiar de lengua literaria tuvo que ver en él menos con un proceso de abandono que, por el contrario, de integración. Bianciotti no sólo escribió toda su obra en París, sino que todos sus libros fueron publicados en francés antes que en español; además, mientras que en Argentina permanecía casi desconocido y se lo reconocía discretamente en España, se convertía en Francia en un autor consagrado (que obtiene, entre otros, el Premio Médicis a la mejor novela extranjera y el Gran Premio de la Academia Francesa) y en un agente de legitimidad cultural gracias a su trabajo como crítico y cronista literario y como lector de las editoriales Gallimard y Grasset” (Giordano 1999: 3).

2 Devo molto, nelle riflessioni sull’opera di Antonio Dal Masetto, allo scambio di idee e alle lunghe conversazioni intercorse con Adriana Langstry, mia studentessa,

autrice della magnifica tesi dal titolo *I simboli dell'immaginario nazionale nel romanzo argentino di fine '900*, discussa nell'a.a. 2002-2003.

3 Nell'introdurre l'edizione del 2009 di *Santo ufficio de la memoria*, compare una 'noticia' che così illustra il percorso editoriale del romanzo. "La primera edición de esta novela apareció en Colombia en 1991. Se hicieron dos reediciones, en diciembre de 1991 y en abril de 1992. En agosto de 1993 fue galardonada con el Premio Internacional Rómulo Gallegos. En 1995 el crítico y

traductor francés Jean Marey planteó al autor una serie de interrogantes, y sus comentarios impulsaron algunos cambios y supresiones, incluso la inserción de un árbol genealógico de la familia Domeniconelle, que no tenía la primera edición. En 2003 salió en España, y para toda América Latina, una nueva edición, otra vez ligeramente corregida. Así se publicó en Cuba en 2006. Por eso la presente edición, que es prácticamente la misma, se presenta como definitiva" (Giardinelli 2009: 7).

contributi creativi



Chris Mann

The Landscape and the Guide. Introduction to a forthcoming Book of Love Poems

.....

This is the story of a love affair. It starts and ends among the streets and stoeps, the tousled hedges and the tattered billboards of a small town in a hinterland. Long gravel roads lead to its shops and garages, its disused railway station and its municipal dam.

Seen from a camera out in space, the town looks like a smudge of rooftops, streets and fields, a patch of human settlement dabbed like a postage stamp onto a vast eroded sill of rock between a range of rough grey mountains and the sea.

This is the hinterland in which the man and woman of this love affair first met. It is a habitat of thorn-bush, aloes, warthog, buck and streams, a world of sheep and cattle-trucks, of rusty barbed-wire fences,

impoverished people and abandoned fields. It would not be a breach of trust to say that such a backveld shapes, more than is realised, the thoughts and feelings flowing through the minds of those who walk its small town pavements and its big-skied scrub.

The dark abyss that opens out above the town at night, the silent glimmer of the stars above a distant frieze of mountain tops, the miles and miles of rocks and thorn-bush thickets seen by day bestow a stark perspective on such things as friendship, love and death, a broken drive-shaft miles from anywhere, a glass of water on a burning day, a handshake in a shearing shed beside a bale of wool, a kiss at midnight in a car parked on a lonely ridge.

The love affair, to those who live among the struggling shops and businesses, the mud and brick-walled shacks and houses of the town, was always only faintly visible. It was to them the mundane story of a husband and a wife, like any other in the town, the unsung ballad of a man and

woman seen from time to time outside the bank and pharmacy, beside the paint shelves in the hardware shop or driving with their youngsters in a car with battered bumpers to the coast on New Year's day. The truth in fact is different, a music heard far off, a secret narrative known only to the spiritual dissidents in whose imaginative lives the sacred and the numinous are tended day by day in meditation and in prayer.

Who better can appreciate this truth than he who also loved a woman into poetry? And so to you, Dante Alighieri of Florence, I dedicate the meditations of this little book and in the silence of my book-lined room address these few bare words.

You are a shade among the other shades who walk my inner life. For reading what you wrote of love when I was young, before I'd even thought of wandering through the cobbled streets where you were born and standing on the arched stone bridge where you had gazed at Beatrice, I knew I'd met a kindred spirit and a maestro of the art.

I see you now. Your brow's adorned with laurel leaves, your gaunt ascetic face and piercing eyes admonish me to look beyond the cares that crowd my sight and contemplate the mysteries of love.

I read the poems you wrote to Beatrice when I was young and seethed with amorous desires. Whatever makes you whisper in my thoughts again, however much your landscape and your science does not cohere with mine, you will I know be pleased to hear your book of poems is back beside my bed.



G.B. Galizzi, *Paradiso: canto XXV* (Novara: De Agostini, 1944)

You keep reminding me to live each day within love's energy, a way of life, of cherishing the sacred in the ordinary which I so frequently forget.

Stay close and be to me, a country town apprentice of your art, a mentor and a guide.

SNORKELS IN THE RIVER

Chiare, fresche et dolci acque – Petrarch

Horrible start, wasn't it, you in your costume and flippers
squish-squashing over the mudflats below the power-lines,
me also, bow-legging it past tangles of rusted barbed-wire



G.B. Galizzi, *Purgatorio: canto XXXI* (Novara: De Agostini, 1944)

then diving flatly, in shallow water, over sea-grass and tins.

Ag no! Murky silt, brown, flocculent, swirling in the visor.

My snorkel was full of it, I had to blast it out like a whale.

It tasted slithery, brackish, had faint reminders of paraffin.

I flippered face-down, palms on barnacles, blind as a slug.

Mid-river, *Whack!* a bang on my shin, what's that – a shark!

No, no, an instep, slippery, yours. Next thing I'm spluttering, treading water, twisting my head to see you, mouthpiece out,

wide-eyed in a mask, staring wildly at something behind me.

Treadle-peddle, turn. Gut-clench to see a huge speed-boat, spray-tailed, flying up the estuary towards us. Wave arms, back-peddle, fast, choke on more salt-silt, exhibit a finger to the Sunday pirates on deck, fishing-rods, beers in hand,

notice jetties, an oil-dark dredger, a booze-barge with flags, more river-rippers, skiers in tow, think, 'This is ridiculous!' Next thing, we're out, sitting under a pylon on sedge-grass, goose-fleshed by the wind, feet, bottoms, muddy and numb.

'Sometimes,' I say, unconvincingly, 'one just has to laugh.'

An arm hugs my back. 'And then get on with it, sweetheart.'

Huddled in a towel, still mad at speedboats, the desecration,

I turned and looked at you through the gloom of my mood,

startled to find how blue and shimmery your swimsuit looked, how naked, white and lovely were your mud-streaked legs.

I swam slowly, cautiously, towards love's pristine aquifer – the fresh, clear, healing waters of your mouth's fierce kiss.

TUSCANY

You were lying back in the bath,
 a Botticelli muse with damp hair
 and misted glasses, reading a book,
 a traveller's guide to Tuscany.

'Isn't it so *beautiful*!' you sighed,
 sitting up in the gleam of candles
 that made a shrine of the water,
 the mirror, seaweed, shells and tiles.

You dried a hand on a green towel
 and showed me where you'd been.
 I looked at hills and country roads,
 a vineyard beyond an old stone wall.

I gazed at terracotta villages
 atop the rise of undulant slopes,
 a well-head as orphic as a navel,
 a mounded grove of olive trees

and poised forever, as it were,
 between the archetype and the real,
 the white marble of a nymph
 stepping out of a moonlit pool.

You pushed back a fall of hair,
 looked up and gave a smile.
 My tour became a pilgrimage.
 I knelt down on the bathmat

and leaning forward in a daze
 kissed your throat, lost in a liturgy,
 a slow, domestic communion
 of moisture, salt, breath and lights.

What crafted stone or landscape
 could ever mean as much to me

as that one kiss? Ah no, wifed muse,
 love's renaissance needs no Italy.

You're all of Tuscany to me, and more.

SAYING GOODBYE TO THE ROMANS

"Saying Goodbye to the Romans" is probably the most comprehensive poem I've written about post colonial matters. The speaker is an English leader. The poem is an allegory that refers to post liberation problems in South Africa. It comes from my book *Home from Home* (Echoing Green Press, 2010).

I
 The day the Romans left
 they marched their standards to their ships.

Most people ran out of their doors and
 cheered.

Some hotheads painted their cheeks with
 woad,
 looted the mead in a tavern
 and hanged a few collaborators in the woods.

That was, I suppose, to be expected.

After so many years of Roman oppression
 it could have been worse, much worse.

It was so exhilarating – to be free!

No longer paying tax to foreigners,
 powerless to stop the worst of their mer-
 chants

enticing young girls behind the haystacks
with figs from Syria, and wine from Gaul.
No longer fearful of their swaggering soldiers
killing off dissidents in their barracks
before the new proconsul did his rounds.

And no more cringing, in front of magistrates
who'd take such pleasure, such jovial pleasure
in asking how many of us could read or write
or build a level road before they came.
As if our worth as a people
could ever be judged by such things!

Good riddance to their arrogance I say.
Were we not happier, and more considerate
before the Romans came?

2

Now there is work – real work ahead,
cutting their tariffs on our wheat and tin,
placing our people in the new institutions,
curbing the inrush of bordering clans
and luring tutors, from Rome and Greece
to teach our youth their baffling tongues,
their tricks of governance and money lore.

Panes of glass – in a turf-roofed hovel!

I go to bed exhilarated, but ill at ease.

How can we show dalesman and chief
that there is no going back to the tribe?

How can we persuade the wild young zealots
to stop harassing the Romans who've stayed
and help us build these things called towns?

3

And so, in a way, I have begun to miss them.

Despite the cold abstractions of their speech
and their insufferable belief, that to advance
we'd have to take Rome into our hearts,
I have, I suppose, begun to miss them.

But why? I hear you ask.

The people, scythes in hand at my door
that's why – glaring at me as they complain
of empty plates and unworked fields,
of posts restricted to certain bloodlines
and bribes extracted by petty officials.

As if an end to the Romans
could bring improvements to the soul!

Ha – even the druids. When they shake fists
at the loose behaviour in the settlements
and the mad expectation, burning the youth
that life should get better with every year
I miss, in a way, an old if bitter consolation.

I miss being able to shrug and say,
Not us, not us, the Romans are to blame.

AN INTRODUCTION TO THE BOWER OF BLISS

When I was a student at Oxford I read Tasso,
Dante, Petrarch, Ariosto and Spenser. Spenser
drew on the Italian poets and developed poetic
romance in the Faerie Queen whose apotheosis
is the evocation of 'the bower of bliss'. Spenser
was English and worked in Ireland as what we
might now call a colonial official. He lost two
children in a fire after an attack by Irish peas-
ants on his residence during a rebellion and
this led to an infamous pamphlet by Spenser
on the so-called barbarism of the natives. My
surname is an Anglicized version of McMa-

hon. My forebears left Ireland in search of work after the potato famine among whose causes was the continued occupation of Ireland by English estate owners. In 1650 the McMahon ancestor, Bishop Heber McMahon, who lived in north west Ireland, was chosen by Irish rebels to lead a peasant army of a some four thousand men against Cromwell's professional soldiers. The result was a disaster. Heber McMahon's head was cut off and displayed on a lance on the battlements of Enniskillen Castle. The castle is there to this day. After my return to South Africa from Oxford I worked among Zulu-speaking people in primarily rural areas for some fifteen years in poverty alleviation and development projects. I witnessed the devastating impact of colonial and post-colonial rule and monetarist systems of economics on small scale peasant societies.

THE BOWER OF BLISS

Your mother would have had a fit.
Seven months pregnant with our first
and there you were, that cold dank night,
clambering through a rural shackland fence
whose rusted, loosely drooping strands
had tufts of goat hair snagged along the barbs.

Were lovely, lissom, laughing girls like you
born on the bush-farms of Rhodesia
not raised like Mississippi belles
to grace a tennis party on a thousand stoeps?

You pressed a slender, spread-out hand
against the huge, ungainly beauty of your
pregnancy

then with the other reached into the minibus
and pulled up through the open sliding door.

Across foreshortened time I still can see
the moth-whirred bulb above the clinic's door,
the pipeline trench dug in the bush along the
road,
the ghostly, blotchy mounds of scrub cattle
like Henry Moores beside the gate
and underneath the scraggy, star-lit steeple of
a gum
the stop-cocks, pipes and valves and joints
offloaded from a truck too late to hire a guard
for,
too out of office hours to insure,
too far out from a city's fringe of lights
to send back to the factory with a blunt re-
buke.

How could such young idealists,
such ardent whippersnappers in the work of
hope,
leave all that gleaming hardware on its own?

How could you stay at home all by yourself
when scavengers with knives
preyed on the hapless in the badlands of the
night
and army trucks roared past blockades of
burning tyres?

I'd pushed the grimy seats inside right back
until they'd made a kind of double-bed
and taped up pages from a newspaper
around the dusty windows of our lookout
post.

The taxis, busses, cars that snorted up the hill
kept swishing a quick white torchlight
across the metal ceiling where we lay,

you talking quietly of the week ahead,
me lifting up a corner of a page from time to
time
to peer at heaps of pipes and fittings by a
fence.

‘Why did you waste my darling daughter’s
youth,’
your mother’s angry phantom asks me now,
‘in crazy Don Quixote escapades like this?
Is that drear shackland where you worked not
worse?’

‘What had that rough and dangerous night to
do
with how she glided down the aisle,
so young and lovely in her wedding dress
as if she floated through the crowded nave
towards a stained-glassed bower of bliss?’

‘Everything!’ I blurted, still wounded by her
wrath,
‘because the Eros of our youthful love affair
had grown into the Agape of bearing kids
and bringing water to the desperate in times
of civil war.’

‘Don’t talk like that to me!’ she said,
‘what does your generation know of love and
war
whose faith was never charred
night after London night in Hitler’s hellish
fire?’

She tapped a thin cheroot against a silver case
and faded then, like one of Dante’s shades,
into the circumambience of memory
and left me stirring by your side in bed, ill at
ease.

Stephen Gray

Translating Montale

.....

He inhales. “Not Montale,” gruffly, “for a
South African
he is too difficult. “Exhales...” Even for us
professors.

Wish one you want translate? “I Limoni” –
very early Montale...

What class are you? So-called Advanced, after
only two years

– Typical Italian exaggeration, to be kind to
foreigners –
Montale of the twenties is hell: im-possi-bi-le!”
Stubs out.

On a terrace before the lake we are above the
lemon-trees in question,
along from here that first difficult impossible
poem took place.

About their scent in a doorway (I figure), wet
footprints on tiles,
two of their fruit nobbled beneath a downy
damp towel.

Or on a wooden board, chopped. Sunlit and
scratchy.

Slung above those fertilising northern
trenches. Who really knows? –

in Europe from doorknobs one conjures a
castle, from pediments
forums or columns, whole temples from a
sole pagan bone.

So I must retreat to unbroken Africa... plod on
more at the Dante
Alighieri Society to *Conversazione* I, II, III

in what those Fascists called Johannesburgo,
where their prisoners
-of-war were poorly skilled, unable to read
what they most desired:

their own Montale. But a fellow of mine,
Patrick, after years
of study and application, managed just that: to
translate Montale,
except for "I Limoni", surely too obscure to
bring off well.
Yet I have brave cribs of it by Brandeis and
Kay, more or less

accurate, and on order the definitive facing
version by Galassi.
Understanding all the words literally, we
know, is only the start:

*Listen to me; the laureate poets walk only among
those bushes
with seldom used names: box-wood or acanthus._*
Dante himself, I take it,

and that pompous D'Annunzio, the rare
verses of whom
our very patient teacher, dear Grazia, recites to
shut us up:

just listen to them, good God, for theirs is
how high language was invented
to go, approved by many Parliaments and
(even if he's not Italian) the Pope,

but Montale, Montale, as he says (and this
much I do fully

understand, and endorse): went elsewhere.
Drifted off the syllabus...

Those lemon-trees, gnarled, spiky, dug in
through that long bad time
for rhetoric and human rights, so ordinary
they can be overlooked.

But to translate a single Montale, I know, one
must translate all
Montale – nothing less will serve, to learn his
temper and his turns,
that rhythmic floorplan of grooved stones
from which
one should reconstruct (in this case I realise)
his true world.

"Never fear the exact text," I plead with
Grazia, "context is all:
and how can I not make room there for *our*
point of view?"

"But that's the problem," she explained,
bangle to forehead,
"he's a pure hermetic," she said, without the
'h', "not meant

to be hunderstood heven by Italians... we can
do pizza, we can do
Pasolini and Alitalia, prosciutto, Aida,
finocchio, Agip,

but Montale, ah no... you make-a beeg
mistake:
Nobel Prize, 1975, everybody knows they gave
him the benefit

of the doubt; but otherwise when it's Ferrari
and Fiat and fettuccine

and Garibaldi and the new Lamborghini, I tell
you, Montale's out!"

None the less we attempted just one, simpler,
that came out an all-South-
African disaster: around a velodrome a charge
of... what, buffaloes?

"Ah yes," I snorted: "Futursm! the drop
handle-bars
of racing-bikes. And spot the jackals,
scorpions, storks

migrating for our pristine Cape, the burnt
wadis of Hitler's
vile false spring. How else to write at all under
such censorship?"

And Grazia, understandably not wishing to
recall her blighted past,
conceded, well, typical Montale it may be, but
minor Montale.

Came the closing of the school and indeed,
yes, I was now due
to win the prize for my year (I was the only
one left, to be exact);

there were no other certified translators of
verse, and shaking like a leaf –
bay or box or humbly lemon – I unrolled
before them,

to pay my tribute, my final version of Eugenio
Montale's
"The Lemon-trees" (African style), on the
Highveld, in liberated 1998 –

December to be precise, after a rapid
thunderstorm

covering the Venetian red corrugated roofs in
cocktail ice,

tugged the last of the jacaranda blossoms,
causing the mike
to go fuzzy before me: I gave it to them, plain
and clear.

He knew the glorious path (he said), but
followed another. A poor lad
feeds on muddy eels, only the birds are free:
man deeply suffers.

In the market most provisions cost too much,
only the lemons
are cheap, but lemons are bitter, sour, their
sickly, clinging

scent is cheaper still... And then, lost in the
atrocious city of
noise and dirt, I become incoherent, as he did,
become

incomprehensible even to myself... but they
do grasp each word, because
they are not listening to me at all, they are
hearing through me

Montale translated – "greasy perfume on the
fingers"... "memory"...
the degraded, the inhuman: "Yellow, now
golden" their

shall we say "sunburst"? – sharp as a squirt in
the eye.
And I have done it, at last. Silence. Then
applause. I accept

my prize: what can it be? – a small jug after
all, for fresh

milk from the udder. Bowing and thanking, I
run for my car –

when out of that glowing cumulus comes a
hoary voice, I swear,
speaking what else but Italian, warning me to
beware

of breach of copyright, permission from the
estate and (in sum) demanding:
was I *authorised*, did I know what Farrar,
Straus had had to pay?

To which I replied, “Frankly no, Mr Montale.
Who can compute
what the Italian Renaissance, and your
Modernism too, is worth

to the entire world? And what the hell *did* that
last sentence mean, anyway?”
The master grew stern. “Ees jus’ to annoy
you,” he explained

(in English), “because some time the people
do not wish to be provoke.”
Such a necessary tactic. And I bless old
Montale now whenever

I offer do you take it with white, or perhaps
just a taste of
lemon, pure as a teardrop? Fragrant. Beyond
all rendering.

Meena Alexander

Venice and Me

.....

WHY VENICE?

In *Quickly Changing River*, I have a cycle of poems set in Venice. Somehow that ancient city charged with water has become very important to me and I keep traveling there so I can sit at the water’s edge in silence. Then, if the spirit moves, I pick up my pen and write. In Venice, I always have my notebook with me. In New York, as I travel the subways and buses, I am less organized, often turning to tiny scraps of paper I place in my pursue so that I can jot down things that strike me. I stick the scraps, if they seem important enough, into a notebook, and then take it from there.

In March 2005 the Mondadori bookstore had organized an Indian festival and I was invited to read. I ended up reading a few of the Venice poems I had written. I read the poem “Dog Days of Summer” that had just been published by the *Harvard Review*. After the reading, the very first question asked by the organizer of the event, threw me. It was straightforward enough, but I was at a loss of words to respond. Why come to Venice?

That was the question I was asked.

All sorts of thoughts fluttered through my head. I no longer recall precisely what I said at that time, but when I came back to my high room by San Marco, I sat up late into the night, writing in my notebook. And this what I wrote, though in truth I no longer recall the emotions passing through my mind as I wrote.

Why Venice?

Because I think of Venice as a third place, as



Doriano Scazzosi, *Ritratto di Meena Alexander* (matita e pastello su carta, 2011)

the mouth of the east and the lips of the west.
Because the Nile is cleft from me and the Gan-
ga flows through golden mustard flowers I can
never reach.

Because centuries before I was born Marco
Polo came to the Malabar coast.

Because as child I drank water from canals and
traveled in black canoes.

Because sitting on the stone steps the other
day, I saw my ancestors and they had all turned
into pigeons fluttering down into San Marco.

Bit by bit, the slow waters rose.

The lagoon waters rose to make a mountain
filled with waves.

Those waves were filled with voices.

And under this, the next day, sitting at a com-
puter at the University of Venice Ca' Foscari,

looking out onto the brilliant Zattere, I added
three more lines.

I think of myself as a woman who has no place
to call her own and the bird I heard in the man-
go tree in grandfathers's garden sounds again,
warbling through water.

What might it mean to belong, anyway, when
the streets are filled with water?

Venice makes me ask this question.

(In Meena Alexander, *Poetics of Dislocation*,
Ann Harbour: University of Michigan Press,
2009)

POEMS FOR VENICE

the opening poem (*"in the beginning there is
love"*)

to her with the tiny feet like tamed pigeons
to her whose warm breath will be strung from
your mouth

as the bunting of a pleasure cruiser
to her with the mother-spot a morning star
burning next to the scar under the
breast

to her for whom the crest is a barely discernible
sigh

to her with the black buttocks but purple flames
in the small of the back

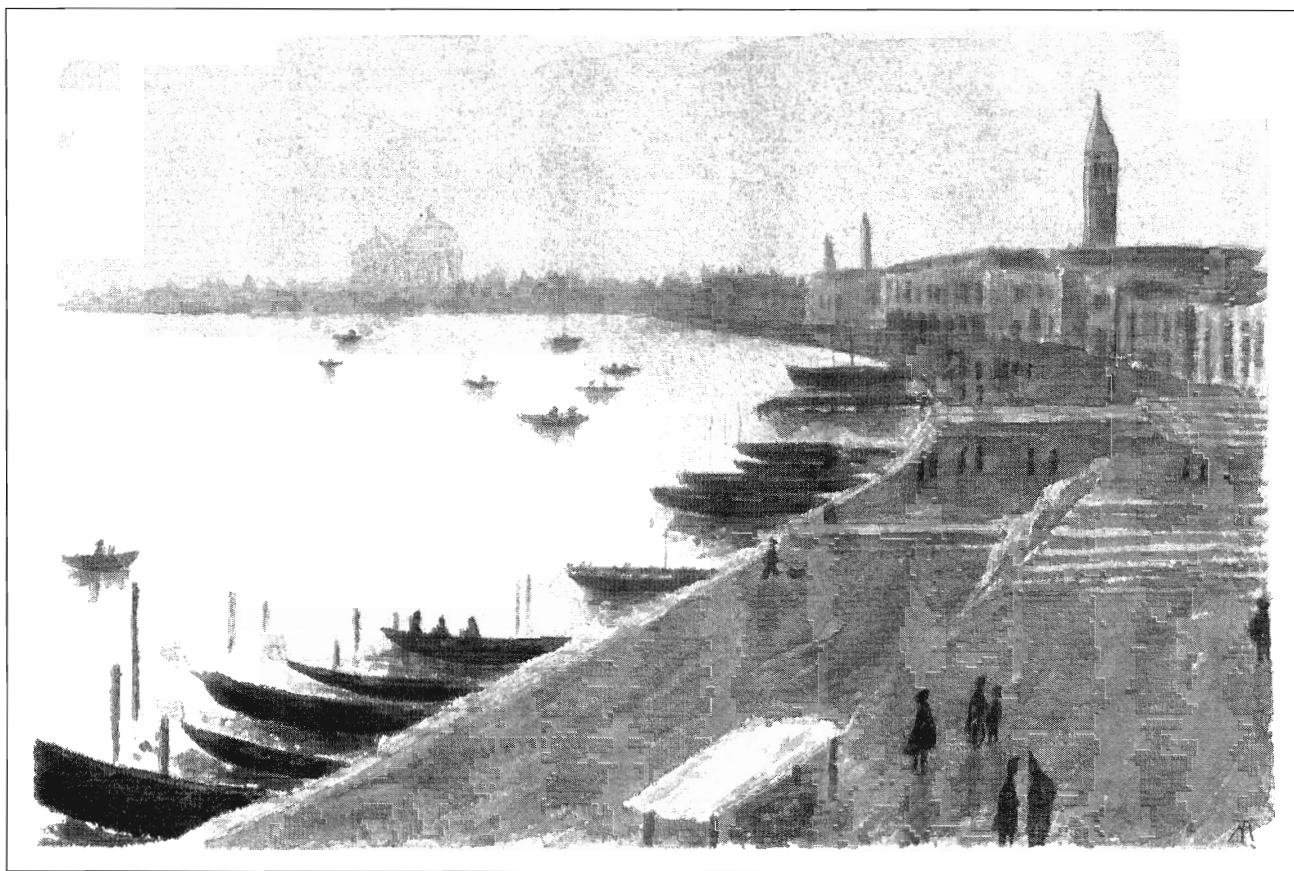
to her who is the consort of a king enjoying you
from up high

to her who is fresh snow between the sheets
to her with the slanted eyes and the bashful
nether mouth

to her who laughs at your puny haft

to her who spits in your face in a foreign tongue

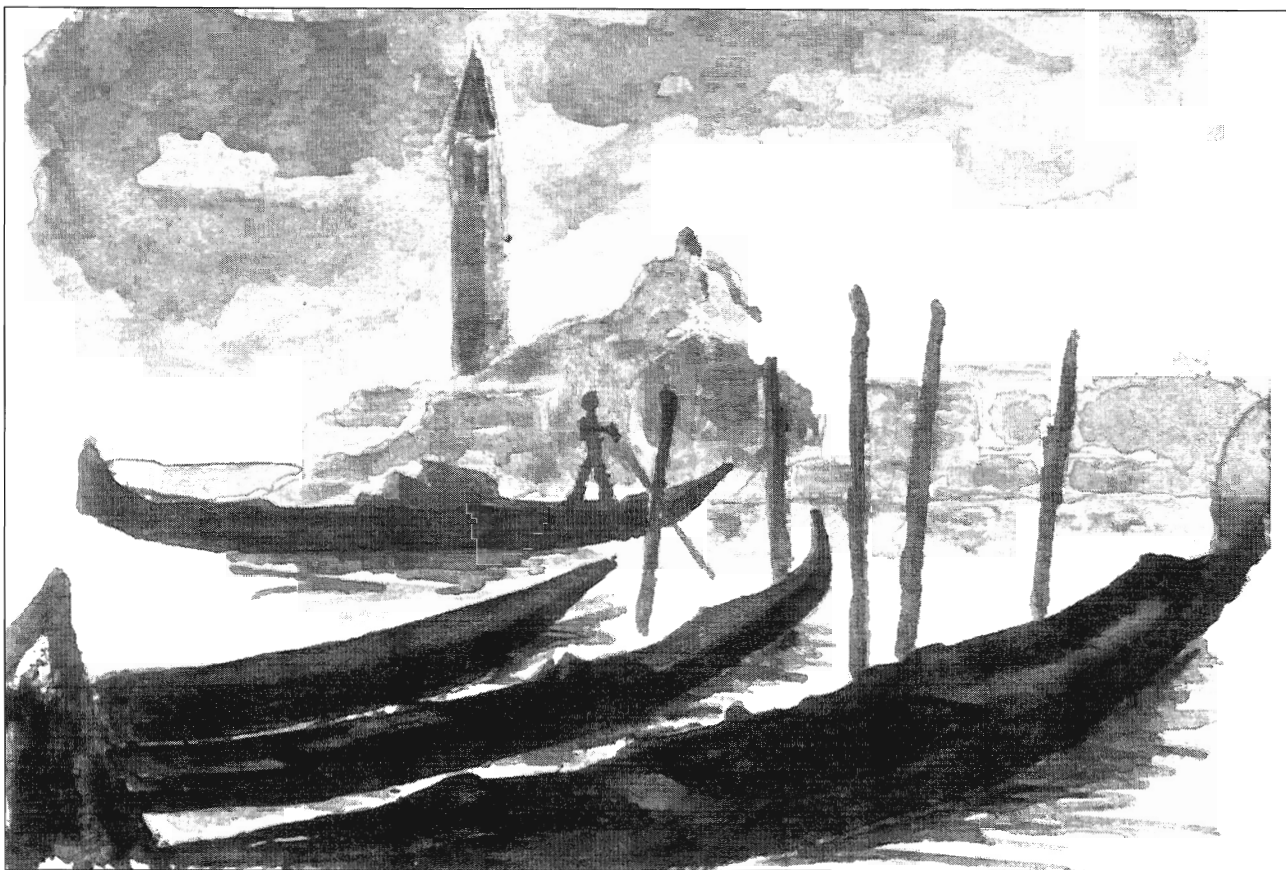
to her with the long grey memory and the
wrinkles



Mark Fisch, *Riva degli Schiavoni* (acquarello su carta, 2012)

the dim sight and the initiate's know-
 how
 to her who chases you away like a dog
 to her who gurgles when stiffening in a jerk
 like a body hanged from the rope of
 pleasure and pain
 to her who takes all the Holy Names in vain
 to her with the frog between the legs
 to her with the pudendum like a green guitar
 swollen and smooth
 never yet plucked by a singing finger
 to her who thought you had wings
 to her with the pitch dark mouth and the
 powdered tits
 to her who takes you for a dead lover
 to her with the erotic hands
 to her who killed herself

to her who murdered you
 to her whose belly is a banked fire
 to her who quite still turns her head away
 so that you might not taste the tears
 to her with the dorsal vertebrae like a ladder
 of notes
 praying through the fingers
 to her who relishes humble pie
 to her who whispers unbelievable
 unlawfulnesses
 in your ear at first
 only to spout a sudden inkwell
 to her with the brown body like a master violin
 to her who talks to darkness
 to her who like a snake
 will let all of you slither down a smooth throat
 to her who has forgotten you



Mark Fisch, *Gondolas* (acquarello su carta, 2012)

to her who has never heard of you
to her for whom you write dedications like
nuptial dances
to her, for all of her
this poem

(from *Lady One*)

VENICE, WHERE THE LIGHT FALLS

I.

The first time I went to Venice the stones underfoot shone under water. It was acqua alta, and the houses all around me had their basements flooded. Friends told me of a flood in the sixties when the water rose and people were trapped inside their houses and the

streets were filled with boats. Garbage floated together with rare musical instruments that were washed out of a church in Campo Santo Stefano. Children died of water borne diseases. There was nothing to do but wait for the waters to recede.

How was that so very different from Kerala?

Of course we did not have the glories of Venice, but our rivers rose each monsoon season and flooded the houses around. The dwellings of the very poor were the first to go, washed away with chickens, food grains and thousands of tiny black snails that had sought out a perch on the rocks by the river. After the floods, the churches and temples of Kerala were filled with prayers for the sick and the ailing. In recent years illegal dredg-

ing of river sand had made the rivers sickly and the imponderables of climate change had aggravated the cycles of the monsoon.

As for Venice, it was said to be slowly sinking into water and no one knew if the plan for great metal gates to be lashed to the floor of the Adriatic to control the floods, would work.

II.

I had come to Venice with the hope of writing a few pages based in memory, evoking an 'I' that did not exist properly.

The city of jeweled surfaces, ringed by water might turn into a place where things slipped out of their husks

Where the dark interiors of rooms, surfaces of shells, bones, stones, painted canvas, ruined walls revealed fiery kernels that escaped from shadows.

III.

From Marco Polo airport, I took the Ali Laguna. Clutching my bag with a few papers (copies of my grandmother's letter from the twenties and thirties) I stood staring out at the lagoon. Water birds balanced their delicate weight on the wooden pilings. One bird fluttered its wings, hoisted itself into the air, then landed feet aplomb onto another piling. On and on it went hopping and flying from one wooden post to another, tracing an intricate map of aerial flight and resting places.

I stood at the boat's edge watching the bird. I felt that it too was trying to find a way home. The bird had the whole length of the lagoon to flit through. But where was its home?

Was the glittering track of flight, the route

it made by propelling itself over the surfaces of lagoon water, the only home it had?

Douglas Dunn

Bon Voyage

For Marco Fazzini

I arrived in the city where the streets have no names

As if there were never hero statesmen or soldiers,

No victories or public anniversaries or saints.

Nor are there numbers or letters. You find where you are

By landmarks – bridges, churches, theatres, squares

With monuments to The Unknown

Plumber, the Baker,

The Fishmonger, and so on through traditional trades.

People know where they're going by familiar faces,

Or unfamiliar faces. You can snuff where you are,

Once you know how, by bakeries, tanneries, print shops,

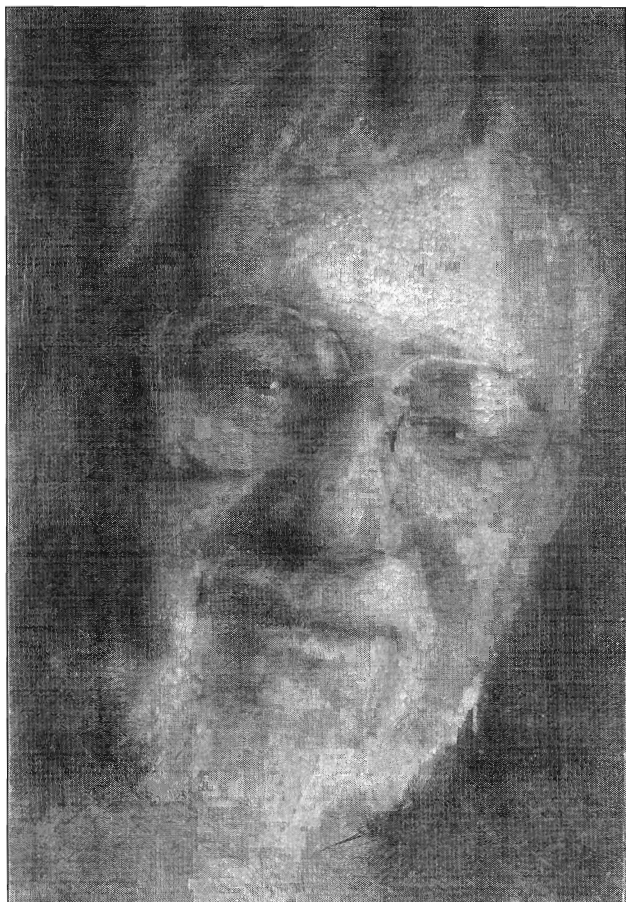
Potteries, coffee blenders, breweries, wine merchants,

Or routes plotted from the famous opera house.

(God knows how post gets delivered, but it does.)

There are no hotels. Tourism is not forbidden,

Merely discouraged. 'Let others sleep elsewhere'



Nicola Nannini, *Ritratto di Douglas Dunn* (tecnica mista su tavola, 2010)

Seems close to the city's unofficial motto.
'They should learn that we who live here are superior.'
Taxis, therefore, are non-existent, like trams, or buses,
Postcards, souvenirs, or political parties
Where it's a case of 'Vote for Me, if you can be bothered'.
National or foreign news eludes the newspaper
(There's only one) which is dedicated to gossip,
Reports of dog-fouling, sexual scandal, and advertisements.
The national government has given up on this city,

Only too willing to leave it to eccentricity,
Somewhere beyond taxation and conscription,
An invisible city not worth the trouble.
(Already, the railway station seemed like yesterday.
My suitcase weighed like a cruiser's anchor.)
Two hundred paces west of the big basilica
Subtle changes in the local dialect can be heard
Quite clearly by a studious or attentive ear.
There are as many dialects as districts.
I'd asked my friend, the last time I saw him,
In Scotland, how on earth I'd find his apartment.
He'd smiled and said, 'Use your *telefonino*.
Just describe what's around you. It'll be a matter
Of a few right turns, a few lefts and straight-aheads.
No one ever gets completely lost.
On one corner of my street, there's a butcher,
On the other, across the road, a *patisserie*.
It's the only such configuration in the city.
I'd meet you at the station, but I think it best
That you find your own way, and learn our mysteries.'
So I was homed in by rights, lefts, and doglegs,
By trials and errors, one stupidity
After another, several hot piazzas, four bridges,
A couple of cold beers in somnolent cafés
Watched by the drowsily suspicious drinkers
Slipping their local colourful concoctions.
And my friend was growing increasingly ratty.
'Your sense of direction is that of a cretin.
What is the idiom? Pull your socks down!'
A smell of fish wafted from the wharves.

'Do you know a street,' I asked a stranger,
'A butcher on one corner, a *pâtisserie* oppo-
site?'

It was at what they call the hour of moth-light.

'Of course, it's unique in the entire city.

Come, I'll show you.' I noticed that his smile

Echoed my friend's exactly, the very same

Sardonic glow, meaning that he possessed

Savoir faire, that I didn't, and never would.

Children were playing games in the dusty

dusk,

Skipping ropes for girls, tops and hoops for

boys.

Two bridges later, one piazza, some lefts and

rights,

And I dialled my friend. 'Thank God. At last.

I'm famished.

Three flights up, and it's the green door on

the left.'

(from *Invisible Ink*, Mariscat Press, 2011)

Anthony Phelps

Le roman inédit d'Anthony Phelps: '*Chiffonniers de l'Exil ou Quand des nouvelles jouent au roman*'. Extraits.

.....

Dans les milieux des exilés politiques, la parole est reine et, le plus souvent, il ne s'y passe rien de concret. En marge de leur ville d'accueil, la plupart de ces exilés vivent dans une sorte d'état second, où l'imaginaire se permet toutes les libertés. Certains, tels des chiffonniers, rabotent des bribes de souvenirs, auxquels ils ajoutent leurs rêves et désirs, et finissent par se fabriquer un pays-patchwork, qui n'a plus rien à voir avec leur lieu d'origine (p.1).

[...]

Philippe Maravat marchait avec l'Arno à sa droite. Il faisait frisquet mais il se sentait bien dans sa veste doublée de mouton. Il ne longeait pas la promenade au bord du fleuve, mais du côté des magasins. Rien ne l'obligeait ce matin à suivre cet itinéraire qu'il connaissait par cœur pour l'avoir tant de fois parcouru avec Isabel. Ou seul, comme en ce moment.

Les vitrines des boutiques de luxe retenaient à peine son attention, celle-ci était fixée sur une silhouette devenue familière, qui déambulait à une vingtaine de mètres. Pourtant, même si son regard ne lâchait pas ce feutre noir et ce dos légèrement voûté qu'il connaissait bien, chaque fois qu'il parvenait à la hauteur de certains objets repérés depuis deux semaines : un Christ en bois colorié, tel foulard de soie aux teintes d'automne, qui ferait plaisir à Isabel, ce jeu de plateaux peints, ou cette petite coupe en argent si délicatement ciselée, immanquablement sa tête se tournait, juste une fraction de seconde, vers ces souvenirs qu'il pourra acquérir bientôt. Quand ? Bientôt. Dans trois, cinq jours. En tous cas, avant de descendre sur Rome.

Pendant une fraction de seconde, ses yeux les touchaient, les projetaient dans son appartement de Montréal. Une fraction de seconde suffisait pour maintenir le contact, réchauffer cette tacite complicité qui les liait. Car, ils lui appartenaient déjà. S'il ne les avait pas encore achetés, c'est qu'il ne voulait pas les enfermer dans une valise, à l'intérieur d'une chambre d'hôtel. Il leur laissait provoquer le désir chez un éventuel acheteur. Le provoquer seulement, car, ces objets de bois, de soie et d'argent, savaient que personne d'autre que lui, ne saura les posséder. Ce matin, il ne pouvait leur accorder qu'un



Guido Villa, *Nero su bianco – 27 scrittori e un autoritratto*, 1996

rapide salut, un clin d'œil de reconnaissance et son attention retrouvait sa vigilance, happait ce dos qui le précédait à une vingtaine de mètres.

Arrivé à la rue menant au Ponte Vecchio, Philippe hésita à continuer cette filature. Pourquoi ne pas lâcher ce dos dont il connaissait maintenant le propriétaire. Pourquoi ne pas tourner dans la Via Por S. Maria, s'asseoir au premier café, ici par exemple, cette table à l'angle vient d'être libérée par une famille visiblement étatsunienne. Elle est bien placée. Non ? Il continua son chemin, enfila la rue Vacchereccia et entra chez Rivoire commander ce cappuccino dont il a soudainement envie. Le garçon, Luigi, un homme dans la cinquantaine – en Europe la plupart des garçons de café sont des hommes mûrs – le reconnaîtra, lui demandera des nouvelles de la Signora. « Elle va bien, merci ». Au bout de quatre minutes exactement – combien de fois l'a-t-il minutée cette attente qui sépare la commande,

de l'instant où la manche blanche du garçon glissera devant lui la tasse où fumera le café coiffé d'une boule de crème fouettée – au bout de quatre minutes exactement, Luigi sera de retour avec son cappuccino puis, d'un geste rapide et circulaire de la main, il le gratifiera d'une ration supplémentaire de chocolat en poudre, piquant ainsi d'une infinité de points bruns, le moussoux et fondant iceberg. D'un léger sourire, il remerciera le garçon.

Ses paupières se plisseront pour se garder de la vapeur s'élevant du breuvage chaud et, sans crainte de se brûler, il aspirera le liquide, car il a eu le temps d'en développer la technique, il s'agit de provoquer un appel de salive, d'en amener, d'un mouvement de langue, une partie sur les lèvres, pour les humidifier, les protéger de la brûlure. Il aspirera une bonne lampée de chaleur-café délicieusement coupée par la tiédeur mousseuse de la crème. Un cappuccino chez Rivoire. Il en ressentait déjà le goût dans sa bouche.

Pourquoi ne pas abandonner cette filature ? Qui donc l'en empêcherait ? Il agissait comme si Brenan lui avait passé une commande. Mais, une ou deux photos de plus ne serviraient à rien, sinon à confirmer ce qu'ils savaient déjà. Tant de choses le sollicitaient dont il se privait depuis cinq semaines. Il y avait cette ville autour de lui, tissant ses ruelles, venelles, passages et ponts, lieux où s'aventurer et se perdre dans un passé si vivant. Il y avait ces cours à découvrir lorsque, par un heureux hasard, un portail s'ouvrait à sa hauteur, son regard alors plongeait avidement par l'ouverture, captait tout, en une fraction de seconde : la fontaine à la pierre usée et grise, la statue brisée mais encore debout, toujours belle, bien plus belle que si elle était entière, car les parties manquantes, mentalement reconstituées, confé-

raient à la matière inerte une chaleur, une élasticité proche de celle de la chair humaine. Un jardin à l'abandon, mais si naturel avec ses arbustes aux branches folles ; un chat endormi à cette même place où des centaines de ses ancêtres ont fait la sieste, au point que la dalle affichait une presque imperceptible usure, là où pendant des lustres, les ventres soyeux avaient fait leur creux. Il y avait également tous ces gens qui le croisaient, le bouscullaient parfois dans un va et vient incessant ; semblables à des milliers de fourmis ils se dirigeaient là où les conduisaient leurs instincts, leurs besoins. Tant de choses le sollicitaient. D'ailleurs, il l'avait perdu, ce dos qu'il suivait.

Il n'a pas continué à longer l'Arno. Le dos et le feutre mou n'ont pas tourné à gauche non plus. Philippe savait que l'homme a pris par le Ponte Vecchio et qu'il pourra le rattraper, car ses pas le mèneront inévitablement aux Jardins de Boboli, plus précisément, dans l'Allée des Cèdres qu'ils descendront en faisant de temps à autre une brève plongée dans le labyrinthe couvert. Il les entendra de nouveau autour de la Fontaine de l'Océan et, finalement, sur cette place ronde, ceinturée de bustes, où des sœurs à cornettes joueront au ballon avec les fillettes du pensionnat d'à côté.

La Place Ronde. Le tribunal en cercle, *Plaza de toro* idéale où piéger Samile, l'acculer et le frapper sous l'œil froid des statues. Regards qui voient sans voir, témoins aux lèvres de marbre à jamais scellées. Et, pas plus que les statues, les religieuses, ni les fillettes n'interviendront. La charité chrétienne a des limites. Les cornettes se rabaisseront pudiquement. Tout au plus les nonnes feront-elles obstacles entre les enfants et le spectacle de la mise à mort, dressant entre les regards innocents et l'exécution brutale,

sans grâce, les grandes ailes de leur coiffe et les larges pans amidonnés de leur robe. Tout se passera vite pourtant, très vite.

Samile n'est point de taille et le courage n'est pas son fort. Jamais il n'a lutté à visage découvert, mais dans l'ombre, comme les traîtres. Aux premières banderilles, il essaiera de rompre, de se cacher derrière les enfants ou, utilisant les nonnes comme bouclier, il tentera de s'enfuir, de quitter l'arène, mais le cercle des statues impassibles le renverra brutalement chaque fois, vers le centre, le rejettera vers l'épée [...].

(extrait de la première nouvelle: "Moi, Raffaella della seggiola", pp. 2-5)

[...]

Pendant trois jours, la bourgeoisie de Florence lâche la bride à son absurde nostalgie. Désirs et rêves impossibles, contenus toute l'année entre les murs lambrissés des villas cossues et des appartements huppés, refoulés sous les épais tapis, derrière les lourds rideaux de brocart, tassés sous le poids des liras, des meubles anciens, des Innocenti, des Ferrari, des chauffeurs, bonnes, femmes de chambres et cuisinières, jardiniers et maîtres d'Hôtel, désirs et rêves impossibles rendus muets sous le luxe, inavouables en temps normal, s'étalent au grand jour, dès qu'arrive le temps du Carnaval. Hommes et femmes de la bourgeoisie florentine, narines gonflées et poitrine bombée, s'identifient alors à la royauté passée et, s'investissant des pans entiers de quartiers de noblesse, à travers leurs rejetons parés comme pour un bal à la Cour, avouent sans vergogne, à grands frais, leur plus intime regret : n'être point membres à part entière de l'aristocratie.

Durant trois jours, la bourgeoisie réconciliant l'irréconciliable, s'empare de l'Histoire, la bouscule, la comprime, la ramène à ses vues et, abolissant allègrement le temps, réunit tout ce beau monde des grands d'antan, pour les faire évoluer dans un même espace clos, avec un souverain mépris de toute chronologie.

C'est ainsi que durant les trois jours gras, petites Pompadour, menues Catherine de Médicis et petits Soleil, vont se mêler aux petits Strozzi, petits Medici et gentiment se bousculer ; petits Gibelins et Guelfes mangeront des glaces en compagnie d'un Savonarole miniaturisé loin des bûchers de vanités ; Laurent le Magnifique en réduction, embelli pour la circonstance, recherchera la petite Bianca Cappello qui, se prenant pour Béatrice fera la cour à un Dante en bourgeois.

Pendant trois jours les *mammas* rengorgées vont couvrir des yeux leurs petites princesses et leurs petits régents, tous ces petits nobles de Carnaval qui déambuleront, se croiseront et se démêleront, se lanceront des serpentins et des coups de sifflet le long de la Viale Amerigo Vespucci et les orgueilleux papas par bobines entières, fixeront sur la pellicule les attitudes et les gestes, les rires et les exclamations des petits grands d'un royaume qui n'existera jamais. Et toi, natif de la Caraïbe, homme de la civilisation du maïs et du manioc, tu regardes ce défilé carnavalesque au cours duquel les enfants de Florence actualisent leur passé et l'envie te prend de mêler à ce défilé, d'introduire parmi ces reproductions à échelle réduite de l'Europe-la-vieille, d'autres masques, d'autres visages, plus représentatifs de ta réalité.

Alors, Nicolas de Ovando, avec son grand fouet et le Cacique Henri sautent sur le trottoir longeant l'Arno ; Guarionex les suit donnant la main à Caonabo, le visage paré de la couleur

de paix. Boukman prend la place du Prince des Princes et hop ! disparaît Machiavel.

La belle Anacaona reine et poétesse se substitue à Bianca Cappello, au destin tout aussi tragique ; les petits Soleil sont éclipsés par le Premier des Noirs ; le féroce Rochambeau recule devant un Dessalines qui l'oblige à se soumettre à coups de confetti ; sous le visage de Laurent le magnifique se modèle celui de Pétion et le Roi bâtisseur, sa balle en or en sautoir, crache le feu, joue du pétard. De plus en plus, les visages blancs s'estompent de ce carnaval florentin et, à l'exception de quelques uns, tout ce petit monde se métisse.

La couleur blanche passe à l'isabelle du début du siècle et vire au noir le plus soutenu ; métis d'Aradas et de Bambaras, d'Ibos et de Caraïbes, de Mandingues et d'Arawaks, d'Espagnols, de Ouolofs, de Bretons, de Normands, d'Anglais, de Zoulous, de Castellans, de Taïnos grouillent, trépignent et gesticulent, chantent et dansent sur fond de ta Ville principale qui n'est point bâtie le long du fleuve Arno, mais aux pieds de la Montagne et au bord de la Mer et toi, homme de la Caraïbe, tu marques des pieds et des mains, le rythme de ce formidable brassage de culture et te sens en parfait accord avec la plus grande copulation interraciale de l'Histoire.

Mais lequel parmi tous ces Blancs à camera, rosis de soleil et en quête de divertissements *ante coïtum*, lequel parmi ces étrangers qui assistent à ton défilé carnavalesque *highly typical*, très couleur locale, vraiment exotique, *so truly african right in the middle of OUR America*, Blanc tire mon portrait ! Lequel, parmi ces spectateurs pourra dire : Claire Heureuse ! en désignant une grande négresse qui se déhanche, la tête et les reins ceints d'un foulard rouge, un fusil en bois brandi à bout de bras ? Ou identi-

fier Marie Madeleine Joutte Lachenais, en cette femme séduisante, parée en concubine présidentielle ? Lequel saura déchiffrer cette Pietà nègre et mutilée : Défilé la Folle, avec la tête sanglante de l'Empereur sous le bras ? *How crude* ! Grotesque, ma chère !

Tandis que toi, homme de la civilisation du maïs et du manioc, tu les connais par cœur, tous ces petits Pizzi, tu crois même discerner des petits Borgia, Lucrèce et César, de nombreux petits Le Grand Génois, des Alexandre, des Innocent, des Pie.

Mais, au fait, qu'es-tu donc venu vraiment faire à Florence ? Depuis quelques semaines tu n'arrêtes pas de déambuler à travers cette ville, au milieu des vieilles pierres gonflées d'humidité et d'histoires, en quête de quoi ?

Qu'est-ce qui t'envoûte ainsi, comme un chant de sirène et te fait courir, continuellement aller du Baptistère au Bacchus pissant, en passant par la Loge des Lanzi et le Vivier de Neptune, toujours sous le signe de la tortue, bête infernale du Tartare. Bacchus chevauchant le caret au Palais Pitti ; quatre chéloniens sous l'obélisque égyptien de l'amphithéâtre de Boboli. Et toutes ces innombrables tortues de toutes tailles et matières des centaines de vitrines de Florence, accompagnent ta dérive dans cette ville où, de temps à autre, tu t'immobilises brusquement devant un porche, une arche, une entrée de maison ou, au Palais Pitti, devant la Vierge à l'Enfant de Filippo Lippi. Entre le pouce et l'index de sa main gauche, l'enfant joufflu et rose au regard déluré, d'un geste grassouillet offre un grain de grenade à sa vierge-mère.

Tu as tenu à t'arrêter aussi devant la Madone à la Chaise de Raphaël, c'est vrai qu'elle est belle, mais tu lui tournes le dos, elle a trop d'admi-

rateurs, l'uniforme de la marine italienne fait écran devant le tableau rond. Ils sont une vingtaine à qui la guide explique : Remarquez le mouvement de ... Et ici, la ligne de la ... Décidément, tu n'as pas de chance avec Raphaël. De toutes les madones de la collection d'Isabel, celle à la Chaise ne t'a jamais fasciné et ce matin tu étais prêt à te forcer un peu car, bien sûr, elle est très belle. Il a fallu que la marine italienne intervienne avec ses dos de drap bleu et te bouscule et te renvoie vers la droite, te privant du plaisir d'annexer la Chaise, qui n'est d'ailleurs qu'à peine suggérée.

Mais, ô miracle, ô choc émotionnel, merveilleuse récompense ! Tu viens d'éprouver ce même pincement au cœur, chaque fois que tu déniches une nouvelle madone pour enrichir la collection d'Isabel. La dernière fois, c'était au Musée des Offices, où tu avais fait coup double en découvrant la Vierge au long cou de Mazzola, et la Madone aux harpies de Andrea del Sarto. Et aujourd'hui, en voici une nouvelle, du Perugino. Mais, comme elle est mal exposée dans cette salle ! Pourtant cette mise au rancart, près de la fenêtre, dans un éclairage de parents pauvres, comme c'est heureux ! Tu peux sans être dérangé, contempler la Vierge de l'Adoration de l'Enfant Jésus. Aucun regard incongru ne glissera sur ce beau visage de femme, tu l'as pour toi seul, ta nouvelle découverte, aucun dos de matelot ne viendra te le disputer.

Mais, mises à part ces madones, au-delà de ces palais et autres édifices chargés d'histoires, qu'es-tu venu chercher dans cette Europe inconfortable, Paris, Rome, Athènes, Leningrad, Madrid, Venise... Venise l'eau des canaux d'un vert glacial...La neige qui te rejoint partout. Les chaussures mouillées, foulards et gants qu'il faut faire sécher sur les radiateurs et, deux soirs

trois, le chant lugubre de la sirène annonçant la marée.

Blessée dans son orgueil et privée de ses anneaux d'or, la mariée furieuse d'avoir été délaissée s'en prend à la Cité. Car voici cent soixante-dix-neuf ans que le Pacte n'a pas été respecté.

C'est ce que tu as lu dans ton guide, Isabel te l'a souligné l'autre soir : le Pacte n'a pas été respecté, aucun Doge ne monte plus Bucen-taure, la gondole dorée, pour aller lancer dans les flots la réplique de l'anneau d'Alexandre III. Depuis le passage du Voleur des quatre chevaux de bronze, aucune cérémonie ne célèbre les noces de Venise et de la Mer. Alors, celle-ci monte, roule du dos dans les canaux, clapotie furieusement contre les berges, le flanc des gondoles et des vaporetto, s'enfle, se déverse par-dessus les parapets, se coule dans les ruelles et venelles, envahit la Piazza San Marco. Venise fait eau de toutes parts s'enfonce de plus en plus et seule la reprise des célébrations annuelles de ses noces avec l'Océan pourra la préserver de l'engloutissement définitif.

Entre temps, l'eau, par en dessous, ronge les fondations des deux cents palais du Grand Canal, sape à coups de lames, les assises de la chapelle des Doges et Isabel saute en riant sur le pavement, évitant les flaques, se précipite à l'intérieur de la Basilique et se désengourdit les doigts à la flamme des dizaines de bougies plantées aux pieds des saints. Puis elle s'assied, sans façon se déchausse, offre ses orteils à Saint-Marc, contre un peu de chaleur.

Mais rien n'y fait...Ha ! qu'es-tu donc venu chercher dans cette Europe inconfortable ?

Non, ne réponds pas ! Moi, je le sais. Ce que tu es venu non pas chercher en Europe, mais faire, ce que tu es venu faire à Florence se résume en trois mots : liquider un homme !

« Ta gueule !

« Attention ! il s'enfuit !

« Il s'est rendu compte que tu le suivais !

« C'est de ta faute aussi. Ah !... le voilà. Près du marchand de ballons. Il s'est mêlé au groupe des petits Guelfes. Dis, j'ai une idée. Si on appelait les d'Artagnan et les petits Strozzi à la rescousse ? Cela ferait une belle séquence, non ? Les David blancs mettant à mort le Goliath noir.

« Pourquoi pas ? La bourgeoisie de Florence n'y verra que du feu. Les papas et les *mammas* penseront qu'il s'agit d'un jeu carnavalesque inventé spontanément par leurs rejetons et applaudiront très fort lorsque leurs enfants jetteront le corps dans l'Arno. Claude Brenan il te l'avait bien dit, Florence est le seul endroit où Samile ne jouit d'aucune protection.

(extrait de la dix-neuvième nouvelle : « Le Carnaval des enfants de Florence », pp. 132-137)

Alessandro Costantini

Un 'Phelps in progress': une réécriture durée trente ans

.....

La première fois que j'ai appris qu'il existait un roman inédit d'Anthony Phelps,¹ c'était en 1983. Je venais de faire sa connaissance à Venise, lors d'un colloque international, et tout de suite après une correspondance s'était établie entre nous : lui, le poète, l'écrivain déjà célèbre et moi, jeune doctorant qui venais de découvrir la littérature haïtienne.

Dans une de ses premières lettres (10 août 1983), sollicité par mes questions, après m'avoir

parlé de ses deux romans déjà parus (*Moins l'infini*, 1973 et *Mémoire en colin-maillard*, 1976), il ajoutait :

« Mon troisième roman : *Chiffonniers de l'exil*, [...a essuyé] des refus. Curieusement c'est un texte qui me tient beaucoup à cœur, car il se passe principalement à Florence, l'une de mes villes préférées : Tolède, Florence, Fès, Port au Prince... Venise ne peut pas être mise en compétition, elle est « hors concours. » »

En 1989 (lettre du 23 octobre) Phelps me communiquait que le manuscrit du roman *Chiffonniers de l'exil* n'avait toujours pas trouvé d'éditeur (même si un éditeur de Port au Prince semblait intéressé). Trois années plus tard (lettre du 7 décembre 1992), les nouvelles sur *Chiffonniers de l'exil*, qui n'avait pas encore trouvé preneur, ne variaient pas : « Je demeure toutefois convaincu que c'est un très bon texte. Il est un peu difficile. Mais, qu'y puis-je ? [...] Le roman sur l'exil du retour, titre de travail : La contrainte de l'inachevé, est autre chose. J'espère le terminer, en donnant un bon coup, de janvier à avril prochains ».

À distance de presque vingt ans de la première lettre (mèl du 13 septembre 2001) le sort du roman n'a pas changé : il est encore inédit, mais cette fois l'auteur en envisage une nouvelle version : « Les *Chiffonniers* n'est pas un texte facile. Nous en reparlerons, lorsque je m'y remettrai. Mais j'ai quoi, dix ans, de disponibles devant moi. Ha ! ne parlons pas du temps, il est ce qu'on en fait ». Finalement, après trente longues années, le roman se lance dans une nouvelle vie car l'auteur annonce : « Je viens de mettre le point final au manuscrit remanié de : *Chiffonniers de l'exil* » (mèl du 30 novembre 2012) et me remet le nouveau texte que clôt l'apostille :

« Montréal, Firenze, Sevilla, Torredembarra

– terminé à Paris, au cours d'une résidence d'écriture en 2011 ».

Cependant ce n'est pas tout ; ce texte n'était pas resté tout à fait inédit : des extraits en avaient été publiés par deux fois : en 1986 et en 2005.² En 1986, Jean Jonassaint avait fait paraître en annexe de son interview à l'auteur un extrait, traitant entre autres de Florence et de Venise, qui correspond en partie à celui de la nouvelle version que nous donnons ici, bien que celui-ci ait subi des transformations importantes. Car, si de longs morceaux ne se différencient que par la ponctuation, maintenant renforcée (des points à la ligne remplacent souvent des simples points et virgules), dans d'autres cas les variations de la substance, du contenu du texte sont conséquentes.

En 2005 j'avais fait paraître moi-même, dans la revue *Francofonia*, une 'nouvelle', « Les dits chiffrés », dont le texte m'avait été envoyé par Anthony Phelps bien des années auparavant. La nouvelle, ou plutôt une partie de son texte, figurait déjà dans le premier tapuscrit du roman, dont un exemplaire non daté avait été remis dans mes propres mains par l'auteur, à Bologne, le 26 mai 2000. Le texte du roman inédit, dans sa première version, correspond en maints endroits à celui de la nouvelle publiée (datée de 1987), mais en constitue une version plus primitive et, ce qui est plus, non autonome, enchâssé comme elle est dans le roman, dans son tissu narratif et dans les dialogues des personnages.

Ce qui est important, c'est que déjà dans cette réélaboration – en 1987 – d'un fragment du roman en nouvelle, s'amorçait et s'élaborait une évolution visant l'autonomie des blocs narratifs du roman lui-même ; c'est une évolution qui a amené *Les Chiffonniers de l'exil* à l'état actuel :

de 1983 à 2011, d'un roman formellement unitaire à un roman morcelé, à une constellation de nouvelles réunies dans un même corps narratif solidaire, mais à plusieurs facettes distinctes, presque séparées.

Une fois dressé ce bilan des versions inédites et des fragments déjà publiés de *Chiffonniers de l'exil*, on constate que le texte du roman inédit dont parle Phelps dans ses lettres, dès 1983, reste tel quel dans le fragment publié par Jonassaint en 1986 et correspond à l'exemplaire qui m'a été remis par l'auteur en 2000, mais qui reflète encore le texte originaire, le premier³. Cependant une réélaboration partielle du texte avait été déjà amorcée à une date difficile à déterminer, donnant ainsi naissance, en 1987, à un premier résultat nouveau : la nouvelle « Les dits chiffrés » (publiée seulement en 2005), qui par endroits montre des indices de l'évolution future du texte.

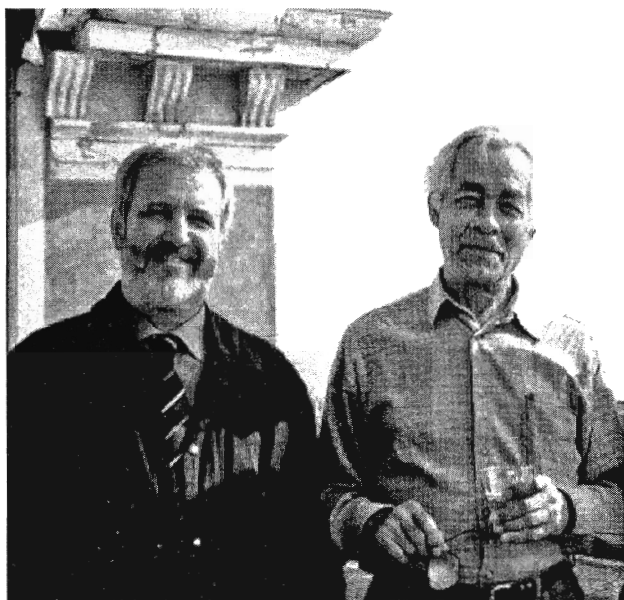
Je n'en donne ici qu'un exemple. Là où dans la version inédite ancienne du roman on trouve : « le vieux sorcier Didi Marin, décide de faire appel aux loas [...] Didi Marin reçoit donc l'ordre de créer le Libérateur à partir de l'humus caraïbe » (p. 186), dans la nouvelle de 1987 on trouve par contre : « C'est alors que le vieux Didi Marin décide de faire appel aux esprits. L'agression est venue de la terre, ce sera de la terre que surgira le libérateur » (p. 194). Dans la dernière version de 2011 on trouve enfin : « C'est alors que le vieux Didi Marin décide de créer le Libérateur, à partir de l'humus caraïbe ».

De la première version du roman, dont Phelps parle en 1983 (et dont fait partie l'extrait de 1986), à la nouvelle « Les dits chiffrés » de 1987, jusqu'à la dernière version de 2011, le texte se 'déhaïtianise', ou si l'on préfère se 'défolklorise', du moins à certains endroits.

Par exemple en remplaçant d'abord le terme spécifiquement haïtien de 'loas' par celui d' 'esprits', qui est plus compréhensible tout en demeurant tout à fait exact; ensuite (en 2011) en éliminant complètement la référence aux divinités vodou, pour ramener le texte vers une perspective plus générale et compréhensive. Le texte va ainsi vers une 'caraïbicité' moins exclusive, moins irréductible, attirée par le Monde et allant à sa rencontre.

Dans les vingt-quatre nouvelles qui composent le roman, et où s'alternent la narration à la troisième personne et au Passé et celles à la première et à la deuxième personnes et au Présent, est constant le dialogue du sujet caraïbe (Philippe, le protagoniste du roman, aussi bien que son alter-ego, le Narrateur) avec le Monde, qui est représenté par la vieille Europe et ici surtout par l'Italie, par Florence et Venise.

Une partie importante de *Chiffonniers de l'exil* a pour décor l'Italie, en particulier Florence, où se déroule la vraie partie narrative du texte : celle qui nous raconte la poursuite de Samile, le criminel exposant de la dictature, par le héros-protagoniste Philippe Maravat. Les extraits que l'on publie ici en sont particulièrement représentatifs et nous montrent la poursuite menée par Philippe : qui parcourt la ville, la regarde, entre en symbiose avec sa topographie et avec sa vie. Ce faisant, il la rapproche de sa Caraïbe natale : son histoire et ses traditions se mélangent et se fondent avec celles de Florence et de la Vieille Europe, dans une revendication orgueilleuse mais non sectaire de ses propres racines historiques et culturelles. Il nous offre un *melting pot* à rebours et au deuxième degré : car le sujet anciennement colonisé et qui s'est libéré de ses propres mains, va maintenant à la conquête culturelle du Vieux Monde, non pas pour l'assujettir, mais pour y trouver une par-



Alessandro Costantini e Anthony Phelps, Università di Venezia, 16 ottobre 1999

tie de son âme, pour le reconnaître et s'en faire reconnaître.

Florence en particulier est choisie comme le lieu de son/d'un possible rachat/salut. Ici le héros du roman fait ce qui est appelé, dans un autre roman de l'auteur (*Mémoire en colin-maillard*, 1976, p. 153) « les gestes nécessaires » : de vengeance aussi, mais surtout de libération. Ces gestes pourtant n'y sont que rêvés et n'arrivent pas à s'accomplir ; dans le roman précédent (*Moins l'infini*, 1973), ils étaient essayés mais échouaient tragiquement. Au cours de la longue élaboration/gestation de *Chiffonniers de l'exil*, par un détour narratif un autre héros de Phelps arrivait à accomplir les gestes libérateurs, sur le sol même de l'île natale, mais c'était en quelque sorte un autre leurre, car le roman en question (*Haïti ! Haïti !*, 1985), n'était qu'un roman d'action écrit à quatre mains, un divertissement qui n'engageait pas vraiment l'esthétique de l'auteur.

À la place du geste musclé de ce dernier héros de Phelps (un champion de karaté qui terrasse

les sbires du régime de Duvalier grâce à ses prouesses athlétiques), Philippe Maravat, le héros de *Chiffonniers de l'exil*, exécute ou plutôt sacrifie son exécrable victime, l'infâme Samile, dans un rite révolutionnaire de purification, qu'il choisit d'accomplir dans le Temple de la Civilisation, de la Culture et de l'Art : en Italie, à Florence. C'est justement là que la fracture, la blessure identitaire, sur le plan historico-culturel, de l'Homme haïtien, pourront guérir et la Liberté et la Justice seront enfin reconquises.⁴

1 Cf. : Anonyme, Phelps, Anthony – île en île, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/phelps.html>.

2 Anthony Phelps, « Les Chiffonniers de l'exil » (extrait). Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris – Montréal, Arcantère/PUM, 1986, pp. 122-128 ; Idem, « Les dits chiffrés ». *Francofonie* 49, Autunno 2005 (Lectures et écritures haïtiennes), pp. 193-199.

3 Il est difficile de déterminer exactement la date de rédaction de la première version : on peut néanmoins formuler une hypothèse. En effet, dans toutes les différentes versions du morceau sur Venise menacée par la marée haute, l'on trouve la notation suivante : « la mariée, furieuse d'avoir été délaissée, s'en prend à la Cité. Car voici cent soixante-dix-neuf ans que le Pacte n'a pas été respecté ». La première version ajoute : « qu'aucun Doge ne monte Bucentaure, la gondole dorée, pour aller lancer dans les flots la réplique de l'anneau d'Alexandre III. [...] aucune cérémonie ne célèbre les noces de Venise et de la Mer" (cf. aussi dans Jonassaint 1986 :125).

Or, la cérémonie des noces de Venise et de la Mer s'est interrompue à la chute de la République, en 1797 et avec la destruction du Bucentaure. Si l'on y ajoute le délai de 179 ans, l'on obtient, comme date fictionnelle de rédaction des *Chiffonniers*, 1976 : ce qui est tout à fait plausible (opinion partagée par Anthony Phelps lui-même : cf. mèl du 8 décembre 2012).

4 Dans ses lettres Anthony Phelps réaffirme plusieurs fois sa prédilection, son amour pour certains lieux, dont les villes d'art italiennes et en particulier celles qui sont au centre des extraits publiés ci-dessus. Par exemple, dans une lettre du 24 mai 1990, il écrivait : « Je me sens aussi 'chez moi' à Venise, à Florence, à Padoue, à Sienne. Pourquoi ? Nous en reparlerons ». Ou encore, dans une lettre du 30 janvier 1995 (d'Haïti sous embargo total décrété par l'ONU, avec manque d'électricité, d'essence...) : « ... Moi j'écoute des trios de Schubert. Cela peut paraître incongru, n'est-ce pas ? – en dehors du fait que je mette du Schubert en 'fond sonore' mais que je t'écrive de ce pays Haïti en écoutant Schubert. Parfois, j'ai envie d'être ailleurs : chez toi, à Venise sur la Place Saint Marc, ou à Florence que j'aime, ou en Espagne ; ailleurs [...] ». D'autre part il a consacré un poème aussi à Venise, à Venise enneigée ; cf. : Alessandro Costantini. *Anthony Phelps, Ne révèle pas nos mots de passe* Non rivelare le nostre parole d'ordine, Venezia, Supernova, vol. «Nexus», 12.58 (nov. 2004-gen.2005), pp. 4-4; en ligne sur: http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/phelps_revelepas.html

Antonio D'Alfonso

Et moi parmi vous

à Jean-Marc Desgent

*'Tis very certain the desire of life
Prolongs it: this is obvious to physicians,
When patients, neither plagued with friends nor wife,
Survive through very desperate conditions,
Because they still can hope, nor shines the knife
Nor shears of Atropos before their visions,
Despair of all recovery spoils longevity,
And makes men's miseries of alarming brevity.*
Lord Byron, *Don Juan*, II, LXIV

Do me a favor, cry.

John Cassavetes, *Johnny Staccato*

Que les Muses trouvent un lieu pour moi
qui n'ai jamais eu de demeure.
Ces déesses ont leur préférence,
n'ouvrent pas leurs portes à l'Étranger.
George B. Shaw suggère de faire rire
si on critique son beau pays.
L'éponge que je suis saigne.
Plus d'un me mettrait sous la guillotine.

Je viens d'entrer dans un western.
Avec tout l'attrait du cow-boy.
Devant moi, un désert; derrière, une ville.
Pas d'étui, pas de Derringer.
Ma barbe est longue, mes cheveux aussi.
Le soleil à son plus fort.
Aucun nuage dans le ciel rouge.
Aucune vérité dans ma poche.
Des mirages dansent à l'horizon.
Le galop d'un cheval comme bande
sonore.

Jean-Marc, en Mohawh, me sourit :
What're you doing? dit-il.
Les doigts sur la bouche, *Manger? Lait?*
Je sais, ces métaphores font rire.
Mieux vaut la rime que la folie.
Tant de prisons dans tout pays.

Les territoires sont des cages grises
pour les solitaires que nous sommes tous.
Chaque paysage est à conquérir.
Chaque conquête est à délaissier.
Tout natif est un touriste gentil.
Tout passeur un ado qui crie.
Tel Garibaldi en Uruguay,
on craint de se retrouver seul.

On doit éclore, on doit fuir,
et on doit céder sa place.
Le shérif de la ville n'aime pas
les faibles venus marier ses sœurs.
"Que les bandes qui ne s'intègrent pas
quittent ce territoire des aïeux".
Qu'on aime qu'on n'aime pas, qu'on fasse
mômes.
Nul lopin de terre n'est un droit.

Le territerien ostracise.
Qui pour parti, qui pour foi,
qui pour langue, qui pour secte,
qui y est, qui n'y est pas,
qu'on soit d'ici, qu'on soit d'ailleurs,
on a toujours peur. Rions
Vérité ou moquerie.
L'adepte n'a pas les mains du métayer

L'art politique est un oxymore.
Trajectoire s'oppose à territoire.
Si tu ne souhaites pas tourner en rond,
laisse ton pignon, saute sur ton wagon.
La terre sous tes pieds clame le relais.
L'agriculture invente la culture.
Je sais, tu sais, ces idées vont
contre tout ce qu'on dit à la télé.

La philologie, études des textes
anciens, commence avec les vers
d'Homère – plus de cinq cents ans
de chimie patriotique pour
façonner la belle Europe.
La même alchimie a été
servie pour transformer
John Florio en Will Shakespeare.

Une nation dépense pas mal d'argent
pour convertir le citoyen,
pour le changer en militaire.

Ça fait plaisir, ça rend fier -
un frère sur les rampes du succès.
Un pays ne se bâtit pas
avec son père, mais son ennemi.
Comment marier l'adversaire?

L'Étranger qui refuse son dieu -
c'est avec lui qu'il faut traiter.
Nul avenir sans négociant.
L'entonnoir va vers l'évasé,
non l'étroit – on n'accueille pas,
on marche ensemble, parallèlement,
se croisant, s'éloignant, déviant,
apprenant de l'Autre, main en main.

Revenons à cette étrangeté.
Moi et l'ami tout près, chevaux
Là, à l'horizon, les tribus.
Un peu de rêves, un peu de craintes.
Pâtes, vin, discussions, rires, questions.
Que Richard devienne Riccardo
ou Dick ne change pas son étoffe.
Est-il oui ou non propriétaire?

Pas un film par le Seigneur sur l'Autre,
mais un film sur l'Autre par l'Autre.
Un regard de l'intérieur vers
le dehors – regard attentionné.
Parler de Soi, par Soi, contre Soi,
pour l'Autre. Que ça vienne du Soi-Autre.
Imaginons le contraire.
Tout de Soi raconté par l'Autre?

L'Île de la Tortue est descendue
du ciel. Notre centre, une Maison Longue,
nous, les Haudenosaunees,
sommes amis de Marx et d'Engels.
Notre constitution distinguée,
magnifique, écrasée si vite.
Du seizième au vingtième siècle,
de quinze millions à trente mille âmes.

Nous du Longhouse, nous de la Grande Île,
Nous, vieilles Mères des Six Nations,
Moi, Canasatego, moi, Tadodaho,
Moi, Dekanawidah, Moi, Joseph Brant,
nous rageons que notre Or, notre Courge,
notre Maïs, notre Fève, notre Pomme de terre,
qui ont financé notre génocide,
commandé par notre Louis XIV.

Quand vous parlez en notre nom,
nous frémissons dans nos caveaux.
En mille six cent soixante-quatre, le Roi
assassine en français.
En mille sept cent quatre-vingt-trois,
on nous tue en anglais.
En mille huit cent soixante-sept,
on nous ment en bilingue.
Cette terre de maux est bien fertile.
L'assassinat y parle toutes les langues.
Quand le pot-de-vin échoue,
Lord Amherst invente la guerre
bactériologique en dix-sept soixante-trois.
Offrez des draps avec variole.
Quand l'extermination foire
l'assimilation exécutoire.

Tuez un homme, minez les droits
de la Matriarche, et vite
s'ouvrent les grilles de la taule.
Le gazon sous nos pieds visent d'un viol.
Que cela se soit déroulé
en Amérique ou en Afrique
les leçons apprises sont
les devoirs des élèves du pouvoir.

Mon ami brame comment brume
fut le nuage de son Éden.
Quelle fabrication en tirer?
Quelle forme, quelle matière, quelle
technique?

Pour quelle fin? dit Platon, crispé.
Imiter l'imitation?
Pour imiter, répond Aristote,
pour le plaisir, pour le savoir.

J'avoue, je lis mal, j'écris mal.
Je parle mal toutes les langues.
Je viens d'un peuple sans écriture,
d'une terre restreinte et rigoureuse.
On y a manufacturé
l'émigration comme métier.
Les autres qui y sont demeurés
ont monopolisé les dits et avoirs.

Toutes les langues me sont adoptives,
et tous les jardins temporaires.
On m'a enseigné à aimer
et à partager pain et vin.
Je vous offrirais de l'eau,
mais on y verse de l'arsenic.
On peut ne pas l'aimer, mais Dante,
on ne culbute pas facilement.

Byron, Shelley, Keats en ont fait
un culte. Plus qu'aimer on vénère
ce territoire d'où je viens
génétiquement. Je ne suis pas
le seul à l'écrire; des milliers
me le répètent sans cesse sans gêne.
J'avoue que parfois je rêve d'y vivre.
Et puis la vérité m'assène.

Pound s'y est livré corps et âme.
Mussolini aussi – c'est lui,
le forger du nationalisme,
qui brise le siècle dernier.
La géographie obsède hommes
et femmes, comme Dieu et le parler.
Qu'on le sache : ni terre, ni langue
n'ont pu garder peuples qui sont miens.

Da capo : tout lieu n'est là que
pour être vu et abandonné.
Ça fait bien mal, mais nul endroit
ne doit devenir mirage ou cage.
Ce qui définit le Soi et l'Autre.
C'est comme l'amour : plus on désire,
moins on savoure l'être aimé.
Pas l'Italie mais l'Italique.

Je m'explique, ne me l'explique pas.
Cette vague qui pousse vers l'inconnu
n'a aucune explication, et
heureusement. Il ne manquerait que
cela : expliquer tout de l'être.
Le noble estime peu l'ermite,
détesté par les bien-pensants.
Une seule main n'applaudit pas.
Les esclaves italiens ont pris
leur savoir-faire, se sont enfuis.
Leur royaume parallèle renvoie
à rien, à tout, à tous, à chacun.
L'espoir est le pays des bannis.
L'homme d'État est un dealer.
Vin doux fait plus âpre vinaigre.
L'escroc n'a que faire de mes vers.

Je lève mon verre à mon collègue,
sans conférence, solitaires,
heureux, bénis par l'amitié,
avec la musique dans le corps,
qui est notre clé pour la cité,
promesse de partage et de respect.
Je remonte sur mon cheval et pars.
Changement de ciel, changement
d'étoile.

Du 1 mars au 19 avril 2012

TRADUZIONE DI MAURA FELICE

Che le muse trovino un luogo per me
che non ho mai avuto dimora.
Queste dee hanno preferenze,
non aprono le porte allo Straniero.
George B. Shaw suggerisce di far ridere
se si critica il proprio bel paese.
La spugna che sono sanguina.
Più d'uno mi metterebbe alla ghigliottina.

Sono appena entrato in un western.
Con tutto il fascino del cow-boy.
Davanti a me, un deserto; dietro, una città.
Senza foderò, senza Derringer.
La mia barba è lunga, anche i miei capelli.
Il sole allo zenit.
Nessuna nuvola nel cielo rosso.
Nessuna verità nella mia tasca.
Dei miraggi danzano all'orizzonte.
Il galoppo di un cavallo come colonna sonora.
Jean-Marc, come un mohawk, mi sorride:
What are you doing? Dice.
Le dita sulla bocca, *Mangiare? Latte?*
Lo so, queste metafore fanno ridere.
La rima vale più della follia.
Tante prigionie in ogni paese.

I territori sono delle gabbie grigie
per i solitari come tutti noi.
Ogni paesaggio è da conquistare.
Ogni conquista è da abbandonare.
Ogni nativo è un turista gentile.
Ogni *passeur* è un adolescente che grida.
Come Garibaldi in Uruguay,
si teme di ritrovarsi soli.

Si deve uscire dal guscio, si deve fuggire,
e si deve cedere il posto.
Lo sceriffo della città non ama

i deboli venuti a sposare le sue sorelle.
"Che le bande che non si integrano
lascino il territorio degli antenati".
Che si ami, che non si ami, che si facciano fi-
glioli.
Nessun pezzo di terra è un diritto.

Il terraterriero ostracizza.
Chi per partito, chi per fede,
chi per lingua, chi per setta,
chi è là, chi non c'è,
che si sia di qui, o d'altrove,
si ha sempre paura. Ridiamo
Verità o scherzo.
L'adepto non ha le mani del mezzadro.

L'arte politica è un ossimoro.
Traiettorie si oppone a territorio.
Se non vuoi girare in tondo,
lascia il camino, salta sul tuo carro.
La terra sotto i piedi chiede a gran voce il riposo.
L'agricoltura inventa la cultura.
Lo so, lo sai, queste idee vanno
contro tutto ciò che si dice in tivù.

La filologia, studio dei testi
antichi, comincia con i versi
d'Omero – più di cinquecento anni
di chimica patriottica per
foggiare la bella Europa.
La stessa alchimia è
servita per trasformare
John Florio in Will Shakespeare

Una nazione spende non pochi soldi
per convertire il cittadino,
per trasformarlo in militare.
Fa piacere, rende fieri –
un fratello sale alla ribalta.
Un paese non si costruisce

con il proprio padre, ma col nemico.
Come sposare l'avversario?

Lo straniero che rifiuta il suo dio –
è con lui che bisogna trattare.
Nessun futuro senza commercio.
L'imbuto va verso lo svasato,
non lo stretto – non si accoglie,
si cammina insieme, parallelamente,
incrociandosi, allontanandosi, deviando,
imparando dall'Altro, mano nella mano.

Torniamo a questa estraneità.
Io e l'amico vicino, cavalli
Là, all'orizzonte, le tribù.
Sogni, timori.
Pasta, vino, discussioni, risate, domande.
Che Richard diventi Riccardo
e che Dick non cambi stoffa.
È proprietario sì o no?

Nessun film del Signore sull'Altro,
ma un film dell'Altro sull'Altro.
Uno sguardo dall'interno verso
fuori – sguardo premuroso.
Parlare di sé, da sé, contro di sé,
per l'Altro. Che venga dal Sé-Altro.
Immaginiamo il contrario.
Tutto di sé raccontato dall'Altro?

L'isola della Tortuga è scesa
dal cielo. Il nostro centro, una Maison Longue,
noi, le Haudenosaunees,
siamo amici di Marx e di Engels.
La nostra costituzione distinta,
magnifica, schiacciata così presto.
Dal sedicesimo al ventesimo secolo,
da quindici milioni a trentamila anime.

Noi della Longhouse, noi della Grande-Île,
 Noi, vecchie Madri delle Sei Nazioni,
 Io, Canasatego, io, Tododaho,
 Io, Dekanawidah, Io, Joseph Brant,
 ci fa imbestialire che il nostro Oro, la nostra
 Zucca,
 il nostro Mais, la nostra Fava,
 la nostra Patata,
 abbiano finanziato il nostro genocidio,
 ordinato dal nostro Luigi XIV.

Quando parlate in nostro nome,
 noi tremiamo nelle nostre tombe.
 Nel milleseicento sessantaquattro il Re
 assassina in francese.
 Nel millesettecento ottantatré
 ci ammazzano in inglese.
 Nel milleottocento sessantasette
 la menzogna è bilingue.

Questa terra di mali è molto fertile.
 L'assassinio parla tutte le lingue.
 Quando la corruzione fallisce,
 Lord Amherst inventa la guerra
 batteriologica nel millesettecento sessantatré.
 Regalate lenzuola col vaiolo.
 Quando lo sterminio non riesce,
 assimilazione esecutiva.

Uccidete un uomo, minate i diritti
 della Matriarca, e subito
 s'apriranno le inferriate della galera.
 L'erba sotto i nostri piedi viene da uno stupro.
 Che ciò sia accaduto
 in America o in Africa
 le lezioni imparate sono
 i compiti degli allievi del potere.

Il mio amico sbraita per come fu bruna
 la nuvola del suo Eden.

Che lavorazione trarne?
 Quale forma, quale materia, quale tecnica?
Per quale fine? Dice Platone, irritato.
Imitare l'imitazione?
Per imitare, risponde Aristotele,
per il piacere, per il sapere.

Lo ammetto, leggo male, scrivo male.
 Parlo male tutte le lingue.
 Vengo da un popolo senza scrittura,
 da una terra ristretta e rigorosa.
 Vi è stata fabbricata
 l'emigrazione come mestiere.
 Gli altri che sono rimasti
 hanno monopolizzato detti e averi.

Tutte le lingue mi sono adottive,
 e tutti i giardini temporanei.
 Mi è stato insegnato ad amare
 e a condividere pane e vino.
 Vi offrirei dell'acqua,
 ma ci versano l'arsenico.
 Si può non amarlo, ma Dante,
 non si abbatte facilmente.

Byron, Shelley, Keats ne hanno fatto
 un culto. Più che amare si venera
 questo territorio da cui vengo
 geneticamente. Non sono
 il solo a scriverlo, migliaia
 me lo ripetono senza posa senza imbarazzo.
 Ammetto che a volte sogno di viverci.
 E poi la verità mi assesta un colpo.

Pound vi si è dedicato anima e corpo.
 Anche Mussolini – è lui,
 il forgiatore del nazionalismo,
 che spezza il secolo scorso.
 La geografia ossessiona uomini

e donne, come Dio e il parlare.
Che lo si sappia: né terra, né lingua
hanno potuto conservare i popoli miei.

Da capo: ogni posto è là
solo per essere visto e abbandonato.
Fa molto male, ma nessun posto
deve diventare chimera o galera.
Ciò che definisce il Sé e l'Altro.
È come l'amore: più si desidera,
meno si assapora l'essere amati.
Non l'Italia ma l'Italico.

Mi spiego, non me lo spiego.
Questa onda che spinge verso l'ignoto
non ha nessuna spiegazione, e
fortunatamente. Mancherebbe solo
questo: spiegare tutto dell'essere.
Il nobile stima poco l'eremita,
detestato dai benpensanti.
Una sola mano non applaude.

Gli schiavi italiani hanno preso
il loro saper fare, sono scappati.
Il loro regno parallelo rinvia
a niente, a tutto, a tutti, a ognuno.
La speranza è il paese degli esuli.
L'uomo di Stato è un *dealer*.
Vino dolce fa aceto più aspro.
L'imbroglione non se ne fa nulla dei miei versi.

Alzo il calice al mio collega,
senza circonferenza, solitari,
felici, benedetti dall'amicizia,
con la musica in corpo,
che è la nostra chiave per la città,
promessa di condivisione e rispetto.
Monto di nuovo a cavallo e parto.
Cambiamento di cielo, cambiamento di stella.

1 marzo -19 aprile 2012

Alessandra Ferraro

La scrittura *italica* di Antonio D'Alfonso: una nota

Antonio D'Alfonso, traduttore di poesia, fotografo, regista e musicista è autore di una decina di raccolte poetiche, di un ciclo di tre romanzi e di numerosi saggi in francese e in inglese, opere spesso autotradotte nell'una o nell'altra lingua.¹ Figlio di italiani emigrati a Montréal, ha fondato nel 1978 la casa editrice Guernica col proposito di diffondere la poesia quebecchese nel mondo anglofono. Specializzata nella pubblicazione di autori migranti, Guernica è diventata un punto di riferimento importante nel panorama canadese. Fondamentale è stato in seguito il suo apporto al dibattito sulla transcultura avviato dalla rivista trilingue *Vice Versa* che ha contribuito a far dell'intellettuale migrante un interlocutore indispensabile sulla scena culturale quebecchese fino ad allora percorsa e talvolta lacerata dal bipolarismo francese-inglese.

Al progetto ritenuto uniformante della transcultura, D'Alfonso opporrà in seguito l'idea di una cultura *italica*. Sulla base della sua situazione di intellettuale figlio di contadini molisani emigrati, la cui lingua materna è il dialetto, ma che utilizza con gli amici il francese e l'inglese a scuola, D'Alfonso è spinto infatti a concepire in modo diverso l'appartenenza identitaria. La perdita dell'italiano, sentita come conseguenza dell'emigrazione, è percepita acutamente dallo scrittore, costretto a servirsi dell'inglese e del francese e ad autotradursi dall'una all'altra lingua nel tentativo di ovviare all'assenza della lingua materna.² L'Italia, la letteratura, la cultura e la lingua italiana rimangono però un sostrato ineliminabile nell'immaginario e

nella produzione artistica dell'autore di origine molisana. La sua personale esperienza lo porta così a elaborare la nozione di *italicità* per designare i creatori di origine italiana che operano fuori del Belpaese anche non servendosi dell'italiano.³ Loro, sottolinea D'Alfonso, è la missione di armonizzare fondendole le diverse culture che li caratterizzano:

souder nos cultures canadienne (anglaise), québécoise et italienne, et, tout comme les auteurs italiens vivant en Allemagne, en Australie, en Argentine, au Brésil ou ailleurs, en s'adaptant aux cultures et aux langues de leur pays d'adoption.⁴

La singolarità di tali artisti emerge sia rispetto al contesto in cui vivono, sia nei confronti della tradizione italiana, dal momento che non si tratta di un'identità linguistica o nazionale, ma culturale. Lo scrittore d'origine molisana contrappone all'acculturazione o all'assimilazione la diversità che l'artista *italico* deve saper armonizzare con la cultura del paese che lo accoglie:

Je ne crois pas plus à l'assimilation qu'à l'acculturation. J'opte plutôt pour la différence, qu'elle soit culturelle ou individuelle. C'est à nous, les Italiens hors d'Italie, qu'il revient de définir ces différences, ainsi que nos similitudes.⁵

Le tensioni identitarie che percorrono la creazione di Antonio D'Alfonso trovano incarnazione in Antigone, figura chiave della sua produzione, presente fin dalle prime liriche fino al film eponimo del 2011.⁶ Del personaggio di Sofocle il creatore montrealense sottolinea il percorso sacrificale e l'impossibilità di integrarsi a un gruppo, in analogia con il proprio itinerario di intellettuale "disorganico", ob-

bligato come editore a spostarsi da Montréal a Toronto, sempre incompreso e straniero, come racconta in *Gambling with Failure*,⁷ raccolta autobiografica di saggi il cui titolo raffigura l'itinerario di D'Alfonso su cui pesa l'ombra del fallimento. Ne sono testimonianza anche i titoli di alcune raccolte poetiche: *Queror, Black Tongue*.⁸ *L'Autre rivage*, *L'Apostrophe qui me scinde* e *Un homme de trop* lessicalizzano il lamento, il dramma linguistico, la marginalità e la scissione identitaria, questioni ricorrenti nella scrittura poetica di D'Alfonso che spesso si serve del frammento per dar voce ad un'estraneità che non è soltanto contingente, ma esistenziale.

NOTE

1 Tra le sue opere più significative in francese, di poesia: *L'autre rivage*. Montréal: vlb éditeur, 1987; *L'apostrophe qui me scinde*. Montréal: Le Noroît, 1998; *Un homme de trop*. Montréal: Le Noroît, 2004. I romanzi: *Avril ou l'anti-passion*. Montréal: vlb éditeur, 1990; *Un vendredi du mois d'août*. Montréal: Leméac, 2004; *L'aimé*. Montréal: Leméac, 2007. Saggi: *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité. Essai*. Ottawa: L'Interligne, Collection "Amarres", 2005. Traduzioni in italiano: *La passione di Fabrizio*. Isernia: Cosmo Iannone, 2002; *In corsivo italico*. Isernia: Cosmo Iannone, 2009; "La poetica del plurilinguismo". *Prometeo* 116 (dicembre 2011): 106-123.

2 FERRARO, ALESSANDRA. "Tradursi: In Italics/ En italiques di Antonio D'Alfonso", *Oltreoceano* 5 (*L'autotraduzione nelle letterature migranti*). Ferraro Alessandra (ed.). 2011: 55-65.

3 Cf. CASAGRANDA, MIRKO. "Italic Identities: Antonio D'Alfonso", in FERRARO, ALESSANDRA e DE LUCA, ANNA PIA. *Parcours migrants au Québec*. Udine: Forum, 2006: 83-87; PUCCINI, PAOLA. "En italiques d'Antonio D'Alfonso: tra le lingue e le culture del Canada francofono", *Igitur* 8 (gennaio-dicembre 2007): 85-98.

4 D'ALFONSO, ANTONIO. "La troisième voie", in *En italien...*, cit.: 48.

5 *Ibid.*: 55.

6 D'ALFONSO, ANTONIO. "Antigone", in *Queror*. Montréal: Guernica, 1979: 54; "Antigone, poème", in *Un homme de trop*. Montréal: Le Noroît, 2005: 74; *Antigone: a Translation of a Play by Sophocles*. Toronto: Lyricalmyrical Press, 2004; *Antigone*. Film, 2011: 88 minuti.

7 D'ALFONSO, ANTONIO. *Gambling with Failure*. Toronto: Exile editions, 2005.

8 D'ALFONSO, ANTONIO. *Black Tongue*. Montréal: Guernica, 1983.

Giusy Cutrì

La mia Calabria. Geneviève Makaping e le diverse declinazioni dell'appartenenza

STAZIONE DI TORINO. PARTENZA.

Mi piace pensare di essere, adesso, su un treno in viaggio per Mantova, la terra di Virgilio, colui che, prendendo per mano il padre della nostra amata lingua, ha accompagnato tutti noi sui banchi di scuola. Noi, da ragazzini, presi dalle frivolezze della gioventù, non cogliamo l'importanza di questo viaggio illuminante che, grazie alla sua autorevolezza, è tuttavia già parte della nostra italianità. Accanto a lui abbiamo scoperto le pene dell'Inferno con uno sguardo al nostro essere e alla nostra vita. Inferno e Purgatorio, luoghi dove riscattare la propria esistenza, un tempo infinito che conduce alla consapevolezza.

Guardo fuori dal finestrino e vedo scorrere immagini che si riversano nella mia mente come pioggia battente, domande, interrogativi che non giungeranno ancora al sereno. Aperto

davanti a me *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* o forse, più appropriato, *La coscienza nera dell'uomo bianco*. È un testo di Geneviève Makaping. Oggi conoscerò personalmente questa donna, antropologa, giornalista e scrittrice. Makaping significa "la donna che non accetta", "la donna che dice no". "MA vuol dire donna, madre. KA è la particella negativa che sottintende anche la prima persona singolare. PING è il verbo e significa accettare, dire di sì, annuire, condividere" (Makaping 2001: 34). A "ri-nominarla" fu proprio Père Takala, un uomo "colto, ricco, che aveva saputo coniugare la ricchezza materiale con quella intellettuale e spirituale" (Makaping 2001: 32) colui che fin dai primi anni della sua vita riconobbe a lei, donna, la facoltà di pensare, da sola, e decidere del suo futuro. Tutto ciò significò andare contro il volere della famiglia, essere rinnegata, a vent'anni lasciare il paese natale, il Camerun, per amore di un "bianco", Marcel, fuggire con lui, proprio lei di discendenza reale da parte di madre.

Sfogliando il testo ripercorro questo viaggio fisico, ancora avvolto d'incoscienza, talvolta d'indifferenza per ciò che la circonda. Passo dopo passo comprendo sempre più e lentamente mi lascio accompagnare nel mio *viaggio antropologico*.¹ Attraversa la Repubblica Centrafricana, il Ciad, la Nigeria, il Niger, l'Algeria, la Spagna, fino all'arrivo nella terra del suo amato, la Francia. Ma Marcel muore. La vita la porterà poi in Italia, più precisamente il sud Italia, la Calabria. Ha 33 anni, è indietro rispetto ai suoi coetanei italiani ma, convinta che "uno dei più grandi diritti è l'alfabetizzazione, il diritto alla conoscenza, ad accedere ai saperi",² ha inizio il suo riscatto. Molti sono i problemi da superare ma, mi dirà in seguito:

in tutte le tappe della mia vita c'è sempre stata qualche giovane che ha fatto qualcosa per me. La prima l'ho incontrata quando avevo deciso di studiare, [...] dovevo diplomarmi perché avevo un'estrema voglia di conoscere, volevo andare all'università, a fare cosa non lo so, però volevo andare all'università, anche io, visto che l'Italia dava quest'opportunità. Avevo dimenticato però che l'opportunità per l'autotono non è sempre opportunità per il migrante. Significa fatica, lacrime, sacrifici, pianti...

e aggiungerà "questa ragazzina forse aveva capito molto più di me, mentre io ero presa dal mio obiettivo, lei aveva capito che servivano degli strumenti, i libri, e lei li trovò per me". Insomma, grazie alla sua costanza, il rigore, la forza, fece cinque anni in cinque mesi per ottenere il diploma e poi l'iscrizione all'Università. Anni duri, di lavoro e studio, ma la tenacia la porterà a conseguire il Dottorato di Ricerca con una tesi dal titolo *Multiculturalità nell'era multimediale: come "Comunicare" fra gli "Altri"* all'Università della Calabria. Il suo obiettivo da allora è comunicare, osservare con gli occhi da antropologa, osservare se stessa e gli altri perché "solo conoscendo te stessa puoi conoscere e comprendere meglio gli altri". E da qui inizia il suo viaggio verso la consapevolezza.

Lo devo ammettere, inizialmente mi sono chiesta quale potesse essere il suo sguardo rivolto a me, io donna italiana, di origine calabrese con un particolare interesse scientifico e appassionato volto alla cultura e alle lingue camerunesi. Mi rendo conto che sono molti gli aspetti che mi accomunano a lei.

STAZIONE DI MANTOVA. ARRIVO.

Esco dalla stazione e mi guardo attorno, non c'è ancora, ricevo una telefonata, è lei. Non mi trova. Ma eccola poi apparire. Riconosco il suo

viso, riconosco la sua voce. In precedenza ho già ascoltato e visto molte delle tante interviste, delle lezioni, dei festival da lei presentati in giro per l'Italia che ormai circolano sul web, senza dimenticare il suo blog costantemente aggiornato.³ Le sorrido, mi individua anche lei e mi viene incontro raggiante e con uno sguardo intenso. Ci abbracciamo, ci presentiamo e, nel giro di pochissimo tempo, mi invita a mangiare a casa sua per parlare con un po' di tranquillità. Entriamo in casa, valige pronte per diversi convegni, libri di giornalismo per il prossimo esame sparsi qua e là e il computer sul tavolo, sempre pronto. Insomma una casa viva e vissuta, in movimento direi. Mi prepara penne al sugo fatto in casa "della sua famiglia mantovana" ci tiene a sottolineare: ottimo. Sul tavolo trovo anche del sale grigio bretone, che le ricorda il suo "ex fidanzato" e, tra un boccone e l'altro, mi racconto anch'io. Il mio ultimo viaggio nella sua terra natale, le mie due famiglie camerunesi che da anni mi accolgono come una vera figlia, il breve soggiorno a Bafoussam, luogo dove venne registrato il suo arrivo al mondo. È il capoluogo della regione dell'Ovest in Camerun, terra Bamiléké. Makaping è una donna Bamiléké e anche qui mi ritrovo ad avvicinarmi ancora una volta a lei e riecheggiano in me le parole di un ragazzo di Douala, e scrivendo sorrido, che un giorno mi disse "vous êtes une vraie femme de l'ouest!" ed io ne ero fierissima. In realtà non so bene se devo sinceramente esserne lusingata, le donne dell'Ovest hanno la fama di essere gran lavoratrici, un po' rozze, tra le più ricche del paese e, ahimè, tirchie, ma è il senso di appartenenza, e permettetemelo, di appartenenza tribale suscitato in me che mi affascina. Disteso sul suo letto ha un abito tipico della zona di Bamenda,⁴ è elegante, pronto per una

conferenza, è stato l'abito di momenti significativi della sua vita. Stranamente ha i pantaloni,⁵ ma con questo riconosco piacevolmente la sua lotta di genere. Lo indossò anche il 21 aprile del 2000, il giorno che ottenne la cittadinanza italiana e, allo stesso tempo, antica data della fondazione di Roma, mi ricorda.

Ma rieccoci a parlare del suo paese che è anche il mio, l'Italia, con le sue bellezze, le sue infinite bellezze, e le sue mille contraddizioni. La Calabria, la sua terra, forse anche la mia, ma mi sento più torinese che calabrese, lo confesso. In me porto solo parte di questa terra, Maka vi è nata, rinata in Calabria "la prima nascita io non l'ho chiesta, così come per la nazionalità e la cittadinanza, ma la seconda, se permettete, la scelgo io. [...] La Calabria è una terra che sa amare molto, ma è anche una terra che abortisce i suoi figli, grandi nomi di chirurghi, economisti, ricercatori, ovunque nel mondo, sono suoi figli" e ne è un esempio anche lei che è dovuta fuggire "quasi come una ladra, con la paura di dormire sotto un ponte e certo, sotto un ponte, nella mia Calabria nessuno mi ci avrebbe fatto dormire".

Ha lasciato questa terra dov'è sepolta sua madre per ricominciare tutto daccapo. Ha lasciato amore, professione, proprio quella che aveva contribuito al suo cambiamento, alla crescita dei ragazzi con l'insegnamento all'Università, con il suo giornalismo, riportando immancabilmente un'informazione corretta. È fuggita – costretta dai pochi – per aver fatto sentire la sua voce: "non voglio odiare le persone, ma provo profondo odio per ciò che queste persone fanno. Sono contro a tutto ciò che può far del male all'uomo e alla sua dignità e la 'ndrangheta fa questo". Il viaggio non la spaventa più ma ripensa alla Calabria dove "ci sono dei valori così forti, l'apertura che c'è

non l'ho trovata né a Milano, né a Mantova, né a Roma, né in nessuna delle città cosiddette metropolitane".

Maka continua per la sua strada, continua il suo viaggio di lotta contro la corruzione, la mafia, tiene seminari sulle migrazioni, il razzismo, le strategie di integrazione, le nuove schiavitù che si delineano nella nostra Italia. *Traiettorie di sguardi*. E se gli altri foste voi? È il testo che viene a configurare un percorso di ascolto e osservazione, il suo percorso da antropologa. Lei tra gli altri, lei come "altro da me". Il suo campo di azione è la sua terra e, utilizzando la sua alterità, analizzata da una prospettiva altra. Traccia traiettorie che dal margine confluiscono in un centro, avendo una visuale completa e complessa di tutto ciò che le sta intorno. Mi spiega che margine e centro sono un discorso politico che si riversa sull'aspetto sociale, partendo dalla teorica americana bell hooks. Il margine di cui parla (HOOKS 1998) è il margine sociale in cui le persone vengono relegate per la loro appartenenza a una categoria e in questo caso l'essere neri.

È vero, siamo dominati da preconcetti "non dobbiamo farci distrarre da questi marcatori esterni visibilissimi. Il corpo non è là per significare, bisogna ritornare alla sostanza del nostro essere, noi non siamo così tanto diversi" e qui ritornano le parole di Frantz Fanon "Aucune chance ne m'est permise. Je suis sur-déterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de l'idée que les autres ont de moi, mais de mon apparaître" (Fanon 1952 : 124). *Traiettorie di sguardi* fa parte di una trilogia. Il secondo testo *Negra ma non sporca* è in fase di elaborazione e ricerca, ha lo scopo di ritornare sul concetto di "negro", della ragione per la quale Maka vuole essere chiamata "negra",

argomento già affrontato nel primo volume, ma che per la sua complessità deve essere approfondito e sviscerato. I neri sono sempre stati chiamati per come appaiono, identificati in prim'ordine per il colore della pelle, adesso sarà lei a dire come vuole essere chiamata. Negra per rionorare, per ripristinare, per far nascere un nuovo concetto di negritudine, che non vuol aver nulla a che vedere con il colore della pelle.

In modo estremamente didattico mi mostra il suo tavolo, circolare, mi indica la circonferenza che si delinea immaginando dunque una figura geometrica e continua:

se sono al centro, e osservo, ciò che vedo è un raggio, se io mi pongo al margine, ciò che vedo è la circonferenza, stando al margine riesci ad avere una visione più ampia, puoi percepirla. Ma una cosa è la percezione, un'altra è l'osservazione. Quando discendi sul campo non devi percepire le cose, le devi osservare e partecipare. Quando tu sei al margine osservi, hai tutta la visione, hai tutto davanti a te e, se vuoi, partecipi anche ed è un luogo ottimo per poter teorizzare, per meglio osservare e osservare non solo gli altri ma anche se stessi. Quando siamo al centro siamo l'ombelico, io dal margine posso dire "noi" e "voi", perché ciò che vedo non è solo un raggio.

Devo rifletterci ancora, sì, non so esattamente se il mio sguardo parta dal centro o dal margine, ma se per nascita (e come dice Maka "non ho scelto io dove nascere") è destinato partire dal centro, allora voglio girare e girare, voglio che i capogiri mi assalgano perché pretendo una visione più ampia e dunque la possibilità di conoscere chi mi sta accanto, chi sta davanti e dietro di me. Voglio far parte dell'"altro" e

voglio che l'"altro" faccia parte di me. Voglio uscire dal centro.

Con questa promessa, il viaggio termina qua. Maka si rivolge ancora a me: "Saluta la tua famiglia, di' ai tuoi genitori che la nostra terra ce la farà". Oggi ho conosciuto una sorella.

BIBLIOGRAPHY

FANON, FRANZ. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil. 124.

HOOKS, BELL. 1998. *Elogio del margine*. Milano: Feltrinelli.

MAKAPING, GENEVIÈVE. 2001. *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* Soveria Mannelli: Rubettino.

NOTES

1 Il titolo del I capitolo in *Traiettorie di sguardi* è "Viaggio antropologico di una immigrata Bamiléké".

2 Le citazioni senza ulteriori indicazioni sono frammenti tratti dall'intervista realizzata il giorno del nostro incontro (il 22.09.2012).

3 <http://makaping.blogspot.it/vengono> pubblicati articoli di argomenti di attualità, il sito è poi arricchito da fotografie e commenti estrapolati dal quotidiano di Makaping e dei suoi lettori. È presentato a puntate anche *Nevrì Gogol Ed il Terz'Orecchio Di Uagadugu*, il racconto che in Italia l'ha resa nota al grande pubblico. Vinse il secondo posto al concorso "Eks&Tra" del Venerdì di Repubblica.

4 Città della regione Nord-Ovest del Camerun, importante per me perché è il luogo in cui ho conosciuto John Menget Takum, o meglio Jetimen, poeta e *doyen du pidgin*, scomparso nel novembre 2011.

5 Le donne in abito tradizionale, normalmente, indossano la gonna. Questo vestito di solito è di colore nero con motivi rossi, gialli, blu e verdi ricamati.



Euro 30,00

ISBN 978-88-97928-18-8

