

**L'ITALIE ET L'AMERIQUE LATINE :**

**MIGRATIONS, ÉCHANGES, INFLUENCES, INTERFERENCES**

**Actes du Colloque international organisé par le Centre de  
Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité  
(CRINI) de l'Université de Nantes**

en collaboration avec

**Rijksuniversiteit Groningen**

(26-28 novembre 2009 à l'Université de Nantes)  
coordonnés par  
**Bob de Jonge (Groningen) et Walter Zidarič (Nantes)**

**CRINI 2010**

## Table des matières

<b>Préface</b>	<b>4</b>
<b><i>Prefazione</i></b>	<b>6</b>
<b>Sono partiti per fare la Merica. Autobiografie socio-linguistiche di italo-brasiliani e italo-argentini</b>	<b>8</b>
<i>Valentina Porcellana</i>	
<b>Voci delle donne immigranti nel Brasile meridionale : memoria e soggettività</b>	<b>17</b>
<i>Núncia Santoro de Constantino</i>	
<b>La cittadinanza italiana per discendenza e la sua utilizzazione in Europa</b>	<b>24</b>
<i>Giovanni Bonato</i>	
<b><i>Iter Toscanium</i> : influences politiques et interférences culturelles “italiennes” dans la construction du projet de libération du Pérou du jésuite Viscardo y Guzmán (1748-1798)</b>	<b>33</b>
<i>Nicolas De Ribas</i>	
<b>Chiesa e immigrati italiani : nascita ed espansione della <i>Congregação Cristã no Brasil</i> (CCB) nello stato di São Paulo, tra il 1910 e il 1940</b>	<b>45</b>
<i>Antonio Folquito Verona</i>	
<b>Gli scambi commerciali Italia-America Latina : dati statistici e temi di riflessione</b>	<b>52</b>
<i>Luca Marsi</i>	
<b>Influenze della lingua italiana sullo spagnolo del Río de la Plata</b>	<b>62</b>
<i>Bob De Jonge</i>	
<b>La mia patria è la mia memoria ?</b>	<b>70</b>
<i>Vera Lúcia de Oliveira</i>	
<b>Quelques regards d’auteurs sur l’émigration italienne en Amérique du Sud</b>	<b>74</b>
<i>Paul Colombani</i>	
<b>Du vécu au narré : De Amicis et l’Amérique latine</b>	<b>84</b>
<i>Karine Martin-Cardini</i>	

- L'Italia e gli italiani nella narrativa di Griselda Gmabaro** **104**  
*Maria Carmela D'Angelo*
- Partire per tornare : *Oscuramente fuerte es la vida e La tierra incomparable* di Antonio Dal Masetto** **115**  
*Stefania Cubeddu*
- Guerra di popolo in Cile* de Dario Fo : du Chili à l'Italie, de la dénonciation à la mise en garde par le biais d'un théâtre engagé** **129**  
*Amandine Melan*
- Il Messico di Pino Cacucci : tra racconto e resistenza** **139**  
*Yasmina Khamal*
- Un lettore dell'Altro Mondo : Mario Luzi (1914-2005) e la letteratura Ispanoamericana** **147**  
*Laura Toppan*
- Le *lunfardo* est-il un espace où se manifeste le processus d'intégration des immigrants arrivés en Argentine au début du XXe siècle ?** **157**  
*Gabriela Constanza Rodriguez*
- Il Guarany* di Antonio Carlos Gomes, Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville : il mito fondatore dell'opera in Brasile** **165**  
*Walter Zidarič*
- Il Carlo Felice di Genova, Cristoforo Colombo e due libretti ottocenteschi : il buon navigatore narrato da Felice Romani e Luigi Illica** **175**  
*Costantino C. M. Maeder*

## Préface

Bob DE JONGE ; Walter ZIDARIČ

En 1492, le Génois Christophe Colomb fut le premier Italien à arriver dans celle qui deviendrait un jour l'Amérique Latine et il fut suivi, quelques années après, en 1499, par un autre navigateur, Amerigo Vespucci qui, d'après le mythe, donna le nom de Venezuela – petite Venise en espagnol – au pays actuel en raison de la ressemblance entre la région du lac de Maracaibo et la ville lagunaire. Bien que Christophe Colomb fit ses voyages à la solde des rois d'Espagne, ce qui explique qu'une grande partie de l'Amérique serait sous l'influence de la cour espagnole, le rôle qu'eut le célèbre Génois n'est pas le seul élément d'origine italienne dans l'histoire et le développement de l'Amérique Latine.

Les relations fortes qui lient l'Italie aux pays latino-américains, non seulement dans le domaine historique et culturel, sont au centre de cet ouvrage qui regroupe les Actes d'un colloque international qui s'est tenu à l'Université de Nantes, en novembre 2009, en collaboration avec l'Université de Groningen. Aujourd'hui, plus de 40 millions d'habitants d'origine italienne vivent dans divers pays latino-américains dont plus de la moitié au Brésil ; c'est la raison pour laquelle nos intérêts portent sur des aspects multiples et variés de ce métissage culturel. Les articles présents dans ce livre montrent différentes facettes des aventures que les Italiens ont vécues par le passé et qu'ils continuent de vivre encore aujourd'hui au contact des pays de l'Amérique Latine. Nous avons choisi de les présenter ici dans la langue dans laquelle les auteurs ont fait leurs communications lors du colloque.

Premièrement, l'émigration comporte l'adoption d'une nouvelle identité, avec toutes les répercussions au niveau personnel et administratif qui s'ensuivent. Ainsi les histoires autobiographiques ne manquent pas (Porcellana), parfois abordées selon une perspective particulière, celle des femmes par exemple (De Costantino). Cependant, la question de l'identité se double souvent de la quête de la nationalité d'origine, par descendance, que ceux qui veulent rentrer en Italie demandent aux autorités compétentes (Bonato). Cette problématique est aussi ressortie du documentaire *La Merica (La Mérique)*, de Federico Ferrone, qui a été projeté lors du colloque en présence du réalisateur et d'un public nombreux, et qui a été suivi d'un débat.

L'influence de la pensée politique italienne est forte aussi dans le processus de libération des pays latino-américains au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le démontre le cas de Viscardo (de Ribas), sans oublier l'impact de la culture dans le monde religieux (Folquito Verona). Sur un autre versant, les échanges commerciaux entre l'Italie et les pays d'Amérique latine (Marsi) donnent un ultérieur élément des relations existantes entre ces deux entités. Au niveau linguistique, l'italien a laissé des traces importantes dans l'espagnol parlé dans ces pays (de Jonge), et la coexistence de deux langues et de deux cultures, notamment à travers l'écriture poétique, se révèle un phénomène particulièrement complexe (De Oliveira).

La forte présence d'émigrés italiens, par exemple dans la région du Río de la Plata dans des pays comme l'Argentine et l'Uruguay, a laissé des traces importantes dans les arts aussi bien dans ces pays qu'en Italie. Dans le domaine littéraire, la vie des émigrés est ainsi racontée sur le versant italien par Corradini (Colombani) et De Amicis (Martin-Cardini), alors que sur le versant latino-américain la parole passe à Griselda Gambaro (D'Angelo) et Antonio dal Masetto (Cubeddu). Cependant la littérature italienne trouve aussi son inspiration dans des événements historiques marquants du continent latino-américain, comme le Chili de Dario Fo (Melan), alors que la narrative de Pino Cacucci se penche plutôt du côté du Mexique (Khamal), et que le poète Mario Luzi consacre une partie de son activité de critique littéraire aux œuvres des auteurs d'Amérique du sud (Toppan).

Enfin, l'italien et la culture italienne ont laissé des traces importantes dans la musique : notamment dans le tango (Rodríguez) et l'opéra (Zidarič). Christophe Colomb, le premier Italien à avoir posé son pied en Amérique, est aussi au centre du dernier article de ce recueil (Maeder). Emigrant avant la lettre, il a initié sans le savoir un processus global de migration de peuples et de contacts entre eux qui continue toujours et qui continuera à jamais.

*Groningen – Nantes*

## Prefazione

Bob DE JONGE ; Walter ZIDARIČ

Nel 1492, il genovese Cristoforo Colombo fu il primo italiano ad arrivare in quella che sarebbe diventata l'America Latina e qualche anno dopo, nel 1499, fu seguito da un altro navigatore, Amerigo Vespucci, il quale, secondo il mito, diede il nome di Venezuela al paese attuale – piccola Venezia in spagnolo – a causa della somiglianza della regione del lago di Maracaibo con la città lagunare. Sebbene Colombo facesse i suoi viaggi per conto dei re di Spagna, motivo per il quale gran parte dell'America sarebbe stata sotto l'influenza della corte spagnola, il ruolo che ebbe il famoso genovese non è l'unico elemento di origine italiana nella storia e nello sviluppo dell'America Latina.

Le forti relazioni che legano l'Italia ai paesi latinoamericani, non solo in campo storico e culturale, sono al centro di questo libro che riunisce gli Atti di un convegno internazionale tenutosi all'Università di Nantes nel novembre 2009, in collaborazione con l'Università di Groningen. Oggi più di 40 milioni di abitanti di origine italiana vivono in diversi paesi latinoamericani, di cui più della metà in Brasile, per questo i nostri interessi vertono su vari e molteplici aspetti di questo meticcio culturale. I contributi a questo libro mostrano diverse sfaccettature delle avventure che hanno vissuto gli italiani nel passato e che vivono ancora oggi a contatto con i paesi dell'America Latina. Abbiamo scelto di presentarli qui nella lingua in cui gli autori si sono espressi durante il convegno.

In primo luogo, l'emigrazione comporta l'adozione di una nuova identità, con le conseguenti ripercussioni personali e amministrative. Non mancano le storie autobiografiche (Porcellana), qualche volta colte da una prospettiva particolare, ad esempio quella femminile (De Costantino). Tuttavia, la questione dell'identità si associa spesso alla ricerca della nazionalità d'origine che coloro che vogliono tornare in Italia richiedono per discendenza alle autorità competenti (Bonato). Questa problematica è anche emersa dal documentario *La Merica* del regista Federico Ferrone, proiettato durante il convegno in presenza del regista e di un folto pubblico e che è stato seguito da un dibattito.

L'influenza del pensiero politico italiano è forte anche nel processo di liberazione dei paesi latinoamericani, nel '700, come dimostra il caso di Viscardo (de Ribas), senza dimenticare l'impatto della cultura italiana sul mondo religioso (Folquito Verona). Su un altro versante, gli scambi commerciali tra l'Italia e i paesi dell'America Latina (Marsi) forniscono un ulteriore elemento delle relazioni esistenti tra queste due entità. A livello linguistico l'italiano ha lasciato tracce importanti nello spagnolo parlato in quei paesi (de Jonge) e la coesistenza di due lingue e di due culture, in particolare attraverso la scrittura poetica, si rivela un fenomeno particolarmente complesso (De Oliveira).

La forte presenza di emigrati italiani, per esempio nella regione del Río de la Plata in paesi come l'Argentina e l'Uruguay, ha lasciato tracce importanti nelle arti di quei paesi così come in Italia. In campo letterario, la vita degli emigrati è raccontata sul versante italiano da

Corradini (Colombani) e De Amicis (Cardini), mentre sul versante latinoamericano la parola passa a Griselda Gambaro (D'Angelo) e Antonio dal Masetto (Cubbeddu). Tuttavia, la letteratura italiana trova anche la sua ispirazione in eventi storici marcanti del continente latinoamericano, come il Cile di Dario Fo (Melan), mentre la narrativa di Pino Cacucci si rivolge piuttosto verso il Messico (Khamal) e il poeta Mario Luzi dedica una parte della propria attività di critico letterario alle opere di autori dell'America del sud (Toppan).

Infine, l'italiano e la cultura italiana hanno lasciato tracce importanti nella musica : in particolare nel tango (Rodríguez) e nell'opera (Zidarič). Cristoforo Colombo, il primo italiano a essere arrivato in America, è anche al centro dell'ultimo articolo di questo volume (Maeder). Emigrante ante litteram, ha iniziato senza saperlo un processo globale di movimenti di popoli e di contatti reciproci che continua fino a nostri giorni e che continuerà sempre.

*Groningen – Nantes*

## **Sono partiti per fare la Merica. Autobiografie sociolinguistiche di italo-brasiliani e italo-argentini**

Valentina PORCELLANA

*Università degli studi di Torino*

Tracciare, in lingua italiana, la propria autobiografia sociolinguistica è stato l'esame finale richiesto ai frequentanti dei corsi di Antropologia culturale di due master organizzati dall'Università di Torino e della Regione Piemonte in collaborazione con l'Universidad Nacional de Córdoba, in Argentina e con l'Universidade Federal do Espírito Santo di Vitória in Brasile. I corsi, tenutisi a partire dal 2005 nelle sedi di Córdoba e San Francisco (Argentina) e di Vitória e Castelo (Brasile), hanno coinvolto un pubblico eterogeneo, donne e uomini tra i 20 e i 60 anni, per lo più discendenti di emigrati italiani.

Quello dell'autobiografia sociolinguistica è un esercizio che io stessa ho imparato nei miei primi anni universitari a Torino, durante il corso di dialettologia italiana. L'attenzione al soggetto, che oggi caratterizza il mio lavoro di antropologa e che mi porta ad utilizzare metodi qualitativi come la raccolta di storie di vita, trovava già allora, in quell'esercizio proposto da Tullio Telmon, un interessante metodo<sup>1</sup>. In poche pagine, ciascuno è chiamato a ricostruire la propria storia personale e familiare alla luce delle esperienze linguistiche che l'hanno caratterizzata. Chiedere ai corsisti dei master sudamericani, per la maggior parte di madrelingua spagnola e portoghese, di esplorare il proprio mondo interiore e di raccontarlo in italiano ha consentito di riattivare la propria « memoria linguistica », lasciando emergere modi di dire, soprannomi, filastrocche e racconti nelle diverse lingue ascoltate in famiglia. Scrive Assunta di Castelo (Brasile)<sup>2</sup> :

A casa, quando eravamo piccoli, la lingua parlata da mio padre era il dialetto napoletano e mia madre parlava il dialetto genzanese e anche l'italiano standard. E noi figli che lingua parlavamo ? Parlavamo una interlingua, o sia, una mescolanza di italiano, napoletano e portoghese (una volta avevamo a casa una domestica brasiliana che parlava portoghese), pensa un po' che casino !

Per i discendenti di italiani in Argentina e Brasile, recuperare informazioni e ricordi sul passato della propria famiglia è un esercizio che molti hanno imparato a fare per ottenere la cittadinanza. In quasi tutte le famiglie si è ricostruito l'albero genealogico, si sono rintracciati gli atti di nascita degli antenati e i documenti che attestano l'arrivo in America partendo da un porto italiano. Riattivare la competenza della lingua è un modo per sancire questa appartenenza, al contrario di quanto succedeva alle generazioni passate che per « mimetizzarsi » sceglievano di dimenticare la propria lingua e di non insegnarla ai figli. Per lungo tempo, infatti, l'italianità è stata volutamente dimenticata o occultata, seppure a

<sup>1</sup> TELMON, T., *Gli studenti si confessano : considerazioni sulle autobiografie sociolinguistiche*, in MARCATO, G., *Giovani, lingue e dialetti*, Padoue, Atti del convegno di Sappada, 2006, p. 221-229.

<sup>2</sup> I nomi degli informatori sono stati modificati.



malincuore, per esigenze di integrazione nel paese di accoglienza. La lingua, le abitudini, spesso anche il proprio nome sono stati modificati per « fare la Merica ». Oggi si assiste a una minuziosa ricerca per recuperare dalla memoria quegli elementi che sono sopravvissuti tra le mura domestiche, all'interno dell'intimità familiare. Come racconta Caterina di Castelo (Brasile) :

Prima pensavo che i miei antenati erano tutti gente ignorante che non sapeva valorizzare la propria cultura perché non avevano lasciato niente che mi permetteva di costruire la mia storia. Dopo ho capito che essere immigrante italiano in Brasile non era un fatto da inorgogliersi, prima perché sono venuti a sostituire la mano d'opera degli schiavi africani, e spesso erano trattati come tali, e dopo perché al tempo della Seconda Grande Guerra avevano paura di essere mandati a combattere in Europa, per questo avevano bruciato i documenti che potevano confermare la loro cittadinanza.

In un interessante esperimento letterario di autobiografia sociolinguistica, il saggista e poeta italo-canadese Fulvio Caccia racconta i suoi sentimenti contrastanti nei riguardi della lingua :

L'italiano lingua straniera per eccellenza. Facciamo un salto indietro proprio nel momento in cui la nave *Irpinia* salpa dal porto di Napoli, in quella giornata di settembre del 1959, in partenza per Montréal. Durante quel viaggio, su quella nave, su quel mare in tempesta, lungo quel tragitto tra il vecchio continente, le Antille e Montréal, la lingua italiana stava diventando per me una lingua straniera. La lingua del distacco proprio tra la parola e la cosa. La lingua della separazione domestica che si lasciava dietro l'altro mondo con i suoi pettegolezzi, le sue favole. Diventava memoria e dunque lingua dell'immaginazione che mi costringeva a ritrovarla proprio come segno, come "simbolum", ossia come "l'oggetto tagliato in due e trasmesso ai figli che ricorda, con lo scorrere del tempo, il legame di ospitalità tra due famiglie". L'italiano che si era allontanato mi ricordava che ero stato ospite in casa sua. [...] L'italiano ritrovava la sua visibilità, per non dire la sua onorevolezza, durante il sabato mattina alla scuola Giovanni XXIII del quartiere popolare di Montréal nord [dove i ragazzi andavano ad imparare l'inglese] [...] Allora, solo in quel momento, l'italiano ridiventava per un paio d'ore la mia lingua, la lingua del desiderio: ero fiero di parlarla meglio di loro perché, contrariamente a loro, io "c'ero nato dentro". Ma questo sentimento non durava. La vergogna riprendeva il sopravvento. Vergogna : avevo dimenticato questa parola così legata al mio destino linguistico, come se parlare questa lingua immigrante, pellegrina, fosse stato un delitto, qualcosa da nascondere come il frutto di un amore adulterino. Questo delitto non aveva a che fare con l'immigrazione o piuttosto sì: era l'emigrante, l'oggetto del delitto, il figlio di questa lingua piena di echi di altre lingue che puntava la sua illegittimità, sarebbe a dire la sua singolarità, di essere fuorilegge dalla lingua-territorio<sup>3</sup>.

Grazie al metodo autobiografico, che lascia emergere le rappresentazioni che il parlante ha di sé e di ciò che lo circonda, possono inoltre essere colte le politiche linguistiche delle famiglie e le strategie identitarie messe in atto per l'inclusione sociale, in particolare in contesti fortemente caratterizzati da fenomeni migratori<sup>4</sup>. I soggetti si trovano ad essere confrontati con la propria esperienza, riconoscendo quindi i molteplici apporti e gli elementi che compongono la propria identità individuale e sociale. Proprio a proposito di identità, una delle parole chiave della riflessione antropologica, Amin Maalouf sottolinea come « ciascuno di noi dovrebbe essere incoraggiato ad assumere la propria diversità, a concepire la propria identità come la somma delle sue diverse appartenenze » per riuscire a raggiungere la pace civile e la pienezza dell'individuo<sup>5</sup>. Da parte sua, l'antropologia linguistica analizza l'identità come « un

<sup>3</sup> CACCIA, F., *Italiano : dolce lingua della transcultura. Dal trasmigrar al transumanar*, in FRABETTI, A., ZIDARIC, W., *L'italiano lingua di migrazione : verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, Nantes, CRINI, 2006, p. 15-16.

<sup>4</sup> CANOBBIO, S., *Autorappresentazioni di giovani parlanti fra identità e competenze*, in AMENTA, L., PATERNOSTRO, G., (a c. di), *I parlanti e le loro storie. Competenze linguistiche, strategie comunicative, livelli di analisi*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2009, p. 293-304.

<sup>5</sup> MAALOUF, A., *L'identità*, Milan, Bompiani, 1999, p. 175-176.

processo mutevole, che si co-costruisce attraverso pratiche discorsive continuamente ridefinite e negoziate all'interno e all'esterno delle comunità stesse »<sup>6</sup>.

Attraverso la scrittura della propria autobiografia sociolinguistica e la successiva lettura pubblica in aula, ciascuno dei corsisti ha avuto la possibilità di « mettere in scena » la propria storia, rappresentandola all'interno di una vera e propria *performance* in cui le lacune della lingua italiana scritta, dove presenti, erano superate dal carico emotivo introdotto dalla narrazione. Durante la lettura, in base alla propria competenza linguistica, ma soprattutto grazie al clima di condivisione creatosi tra i partecipanti, il testo scritto è diventato spesso soltanto il canovaccio, la traccia dalla quale partire per aggiungere dettagli al racconto. E ad esso hanno fatto da sfondo immagini familiari, in bianco e nero, figure rigide nelle pose richieste dai fotografi di inizio Novecento, in partenza o all'arrivo nella terra di emigrazione. Ma anche immagini attuali, come quelle della « Festa da polenta » di Venda Nova do Imigrante (Brasile), che collegano il passato delle generazioni più anziane con il presente di quelle più giovani. Inoltre, gesti, silenzi, lacrime, cenni di motivi musicali hanno costruito, insieme al testo scritto, una comunicazione fortemente empatica. Come ci ricordano i linguisti più attenti ad aspetti socio-antropologici: « Gli esseri umani non sono creature fatte esclusivamente d'intelletto o linguaggio e dimensioni significative del loro comunicare sono anche costituite da immagini, gesti, costumi, espressioni del volto, manufatti e movimenti del corpo »<sup>7</sup>. I racconti legati agli eventi migratori, con la loro potente carica emotiva, riescono a coinvolgere profondamente sia il narratore sia gli spettatori nella co-costruzione di un'appartenenza comune. Come sottolinea Anna De Fina, che ha raccolto narrazioni in un circolo italoamericano di Washington DC :

le *heritage narratives* costituiscono il luogo privilegiato in cui gli individui esplicitano i loro legami con i parenti italiani e il loro attaccamento ai valori familiari "tradizionali". [...] lo *storytelling* riguardante l'Italia contribuisce

a collocare gli individui come persone di origine italiana che mantengono legami con il loro paese, e a costruire e proiettare un'immagine collettiva di una comunità italo-americana impegnata a rivivere pratiche e valori tradizionali, e sottolineare un'immagine positiva dell'Italia e degli italiani<sup>8</sup>.

Ma la memoria, come ci ricorda Fulvio Caccia, non è neutra: « Può servire a nutrire la nostalgia e i conservatorismi nei quali si compiacciono tanti esiliati ed élite dei popoli post-coloniali. Però, può anche essere un fantastico vivaio di creazione. Come farne buon uso ? »<sup>9</sup>.

Attraverso le autobiografie raccolte tra il 2005 e il 2007 – una sessantina – è possibile, dunque, ricostruire alcuni elementi del processo di integrazione degli italiani in alcune aree dell'America Latina: la trasmissione culturale interna alle famiglie, l'uso attuale della memoria e del patrimonio genealogico ai fini di nuove partenze (questa volta dalle Americhe verso l'Europa). L'analisi di questi documenti, infatti, benché siano tutti giocati sul tema delle « radici », degli « antenati » e della memoria, non può essere condotta senza fare riferimento ai nuovi flussi migratori detti « di ritorno ».

<sup>6</sup> CARLI, A., *Identità, autorappresentazione, narratività*, in IANACCARO, G., MATERA, V., (a c. di), *La lingua come cultura*, Novara, De Agostini Scuola, 2009, p. 50.

<sup>7</sup> FINNEGAN, R., *Non con le sole parole. Rivestire l' "orale"*, in IANACCARO, G., MATERA, V., (a c. di), *La lingua come cultura*, op. cit., p. 118.

<sup>8</sup> DE FINA, A., *Chi racconta quale storia e perché ? Micro- e macro-contesti nella narrazione*, in AMENTA, L., PATERNOSTRO, G., (a c. di), *I parlanti e le loro storie*, op. cit., p. 101-102.

<sup>9</sup> CACCIA, F., *Italiano : dolce lingua della transcultura*, art. cit., p. 17.

È interessante dunque analizzare gli elementi che vengono valorizzati all'interno del repertorio delle identità che gli individui e i gruppi hanno a disposizione e indagarne la produzione e l'utilizzo. Come sostiene Louis Drummond, l'etnicità è una struttura variabile di riserva che viene attivata in determinate circostanze, solo se utile. Oggi « essere italiani » può essere una carta vincente per molti giovani, sia per attuare progetti in patria, sia per esperienze internazionali. Una possibilità che si concretizza grazie al riconoscimento della cittadinanza, che facilita, attraverso l'Italia, l'accesso all'Europa e agli Stati Uniti. Questo elemento emerge, per esempio, dal racconto di Elisa di Venda Nova do Imigrante (Brasile) : « Nella mia famiglia abbiamo la cittadinanza italiana e così è più facile andare in Italia per conoscere il comune da dove i nostri immigranti sono venuti. Un fatto molto interessante è che grazie alle ricerche per ottenere la cittadinanza abbiamo scoperto varie cose della nostra famiglia che non sapevamo ».

Silvana di San Francisco (Argentina) racconta che grazie ad un viaggio in Italia ha riscoperto la sua « italianità », per così dire, latente :

Nel 2001 ho avuto la possibilità di viaggiare in Italia, con mia zia nonna perché lei voleva conoscere il posto dove era nato suo padre in Calabria. Io avevo la funzione di portare i bagagli, ma in quel viaggio ho scoperto un mondo meraviglioso del quale in qualche maniera mi sentivo parte. Subito dopo tornata comincio a studiare l'italiano pensando sempre nella possibilità di tornare per scoprire di più chi sono e di dove vengo... Nel 2005, dopo la laurea d'architetto, mi viene la possibilità di fare un master nel Politecnico di Torino. I miei genitori senza dubbio con molto sacrificio mi hanno consegnato economicamente la possibilità di andare. Sono stata un anno e due mesi e in quel periodo ho capito tante cose, ho fatto tanti amici, ho conosciuto dei parenti gentilissimi, mi sono finalmente scoperta! Ormai adesso sono spaccata a metà... Per quello sto frequentando questo master, per continuare a conoscere la nostra storia, la nostra cultura, a scoprire il perché delle cose che a volte facciamo senza sapere il suo origine, per conoscerci e per conoscermi... Adesso sono tornata e anch'io lavoro nell'impresa costruttrice familiare, ma sviluppando nuovi concetti portati dalla nostra terra d'origine e chiudendo un po' il cerchio che ha cominciato il mio bisnonno e adesso continuerò io e poi anche magari i miei discendenti.

Il « mitema delle origini », scrivono Gabriele Iannaccaro e Vincenzo Matera, « consiste nell'immaginare che la lingua, proprio per effetto della sua lunga vita, abbia potuto plasmare e scolpire il carattere dell'*ethnos* [...]. Anche per questo motivo – così si argomenta – la “madrelingua” va trasmessa alle

giovani generazioni proprio per non interrompere o addirittura perdere il carattere originario del popolo »<sup>10</sup>.

Il tema del viaggio è un'altra delle costanti di questi racconti. Il desiderio di conoscere quella che viene definita « la terra d'origine » è un sentimento che accomuna gli immigrati italiani nelle diverse parti del mondo, come sottolinea l'antropologa italo-australiana Loretta Baldassar : « Si può dire che gli italiani e i loro figli o sono in viaggio per tornare a visitare il paese, o sono impegnati a far progetti per una visita di ritorno, oppure sognano di tornare a far visita. In questo modo la loro vita è, almeno in parte, sempre orientata verso l'Italia. E anche per coloro che non l'hanno visitata spesso o non ci sono mai tornati, l'Italia ha un ruolo identitario molto importante »<sup>11</sup>. Spesso, proprio grazie al viaggio, al confronto con l'alterità, si scopre di aver mitizzato un luogo che si ritrova diverso da quello immaginato e che la propria patria è quella in cui restano i propri affetti più cari. I giovani, invece, colgono nel

<sup>10</sup> IANACCARO, G., MATERA, V., *Introduzione*, in ID., (a c. di), *La lingua come cultura*, op. cit., p. XVIII.

<sup>11</sup> BALDASSAR, L., *Tornare al paese : territorio e identità nel processo migratorio*, in *Altrelatie*, 23, juillet-décembre 2001, p. 13.

viaggio una serie di opportunità, compresa quella della ricomposizione di una identità complessa. Racconta Gisela di Castelo (Brasile) :

Sono cresciuta con un amore molto grande per l'Italia e per la storia dei miei antenati. Nel 1997 ho partecipato ad un concorso promosso dalla Regione Piemonte e il Centro Unesco di Torino, con il progetto "Piemontesi a Castelo: aspetti culturali", in cui ho vinto la borsa di studio per studenti stranieri e in febbraio del 1998 ho presentato la ricerca alla Facoltà di Torino. Per me un sogno di principessa, perché finalmente ho conosciuto la terra dei miei nonni.

Anche Hamilton (Venda Nova do Imigrante, Brasile) sottolinea l'utilità della ricostruzione del proprio passato familiare ad uso del suo presente e del futuro :

Scrivo tutto questo perché la storia della mia origine, nonostante incompleta, sempre mi ha fatto un ammiratore della cultura italiana. Due motivi: faccio il giornalista e abito una città (Venda Nova do Imigrante) in cui si vive la tradizione portata per gli immigranti, dall'alimentazione alla musica, ecc. Vado promuovendo le iniziative degli interscambi, insegnando l'idioma ai bambini e cercando un patrocinio per la costruzione di un museo.

Coloro che hanno frequentato questi master universitari non sono immigrati di prima generazione, ma figli, nipoti, quando non addirittura pronipoti di immigrati, soprattutto italiani. Inoltre i corsi sono stati frequentati anche da uditori che non avevano ascendenze italiane, ma erano appassionati della lingua e degli elementi culturali che essa veicola. Dunque, le loro sono storie di « italicità », più che di « italianità », per i forti elementi di rielaborazione dell'immagine dell'Italia e del rapporto con essa. Gli italicei sono, secondo una definizione di Piero Bassetti, presidente dell'Associazione Globus et Locus, tutti coloro che si sentono accomunati dall'amore per ciò che riguarda l'Italia, indipendentemente dalle proprie origini genealogiche<sup>12</sup>. Come racconta Isabel di Castelo : « La storia che mi lega tanto emozionalmente quanto sentimentalmente all'Italia e particolarmente al Piemonte credo sia un po' diversa da quella che ha la maggioranza dei miei compagni. È una storia di tardo amore, adulto e maturato. È una storia di rivalutazione, di una profonda e sentita ammirazione ».

Alla costruzione dell'immagine dell'Italia all'estero hanno contribuito e contribuiscono anche le numerose iniziative degli enti regionali italiani in contatto con le associazioni locali, così come quelle del Ministero degli Esteri e dei Centri italiani di cultura. Oggi, pur permanendo le suddivisioni regionali, le nuove generazioni di immigrati, ma anche i discendenti di italiani, avendo perso in larga parte la competenza attiva del dialetto, hanno scoperto che l'italiano può essere la lingua comune per sentirsi appartenenti ad una più ampia « comunità italiana », che supera i regionalismi. Spesso, quindi, l'ampliamento del proprio repertorio linguistico a favore dell'italiano è stato una scelta consapevole di adulti alla ricerca di elementi identitari o di possibilità economiche legate all'italianità (specialmente per i più giovani). Come sottolinea Antonia Rubino per il caso australiano, è il contesto stesso ad essere cambiato nei confronti degli immigrati italiani : « A promuovere e a rafforzare l'uso dell'italiano contribuisce anche il contesto. Infatti, a differenza dell'atteggiamento di ostilità di cui erano vittima gli emigrati precedenti, i nuovi arrivati beneficiano della grande popolarità che sia lo stile di vita italiano, sia la lingua italiana hanno acquisito in alcuni settori della società australiana a partire dagli anni Novanta »<sup>13</sup>. Il grado di « spendibilità sociale » dell'italiano sembra essere decisamente cambiato nel tempo, avendo oggi raggiunto un certo livello di

<sup>12</sup> ACCOLLA, P., D'AQUINO, N., (a c. di), *Italicei. Incontro con Piero Bassetti*, Lugano, Casagrande Editore, 2008.

<sup>13</sup> RUBINO, A., *Il dialetto tra la vecchia e la nuova emigrazione italiana in Australia*, in AMENTA, L., PATERNOSTRO, G., (a c. di), *I parlanti e le loro storie*, op. cit., p. 216.

prestigio. A questo proposito, il linguista Augusto Carli sottolinea che i « fenomeni socio-psicologici legati all'universo linguistico come la valutazione delle lingue (o delle varietà di lingua) o gli atteggiamenti linguistici positivi o negativi – come la motivazione ad imparare le lingue di prestigio e la tendenza ad ignorare quelle meno prestigiose – sono in stretta connessione con l'esercizio del potere linguistico »<sup>14</sup>.

Un esempio interessante viene dal racconto autobiografico di Miranda, professionista cinquantenne di San Francisco (Argentina). Nella sua famiglia, infatti, il richiamo ad elementi italiani è stato a lungo ambivalente :

Mio padre è figlio di un friulano e di una marchigiana ; mia madre nipote di piemontesi. Nonostante questo, la lingua d'origine non si parlava di solito a casa. A volte sentivo modi di dire italiani o piemontesi. A volte mio padre recitava un pezzettino della *Divina Commedia*, ma sulla terra d'origine dei nonni si parlava poco. Anche dell'Italia di parlava poco. Nonostante ciò, il regalo che ricevevamo da parte dei genitori e con grande piacere per ogni compleanno ai tempi della scuola elementare e media era un libro. Per mia sorella e per me, il regalo era un volume di una enciclopedia chiamata “Lo se todo” che originariamente si chiamava “Mondo meraviglioso” e veniva tradotto in spagnolo. La collezione era formata da 12 volumi. Io mi “mangiavo” questi libri e li conservo ancora nella mia biblioteca. Erano libri di cultura generale, ma in modo particolare ricordo le storie su Marco Polo, Verdi, Venezia, Dante e la *Divina Commedia*, la mitologia, la storia di Firenze, gli etruschi, la fondazione di Roma, Giulio Cesare che io leggevo con vera passione.

Negli anni Sessanta la lingua e la cultura italiana non era forte in noi e non era valorizzata. Credo che soltanto veniva considerata importante per il canto. Mio padre a volte cantava canzonette italiane. Ricordo che lui cantava “Torna a Sorrento”, “O Sole mio”. Alla televisione, che da poco tempo era entrata nella nostra casa, il sabato sera si guardava, nello schermo bianco e nero, un programma della Rai che mi sembrava affascinante, “Sabato sera”, dove cantavano Mina, Iva Zanicchi, Gigliola Cinquetti ed altri. Era affascinante. Diventavo matta ad ascoltarle.

Il racconto di Miranda è molto interessante per capire come nel corso degli ultimi decenni si sia venuta formando quella che è stata definita « italicità ». Grazie agli « italicei » sono stati messi in valore alcuni aspetti della cultura italiana come la lingua, la letteratura, la cucina, la musica, l'arte e l'architettura. Ricorda ancora Miranda:

A 14 anni, decisi di studiare la lingua italiana. Mio padre accettò di malgrado. Con la condizione che non dovevo assolutamente abbandonare lo studio dell'inglese. [...] Finita la scuola, si doveva continuare gli studi all'università. Ma cosa studiare ? Mi piaceva moltissimo la letteratura italiana che avevo scoperto nelle lezioni di italiano. Ho detto a mia madre che volevo studiare all'università la lingua italiana. Anche mi piaceva giurisprudenza, ma veramente preferivo diventare traduttrice e professoressa d'italiano. La risposta fu molto pragmatica : “Morirai di fame”. “Ma mi piace” risposi timidamente. E lei disse: puoi studiare tutt'e due le carriere. Purtroppo finii prima giurisprudenza e dovetti tornare a San Francisco a lavorare senza laurearmi in lingue. Ma durante gli anni Ottanta e Novanta si produce una rivalutazione della lingua e cultura italiana. Mio padre fonda a San Francisco la società friulana e io ero sempre insieme a lui. Infatti l'aiutavo con la lingua italiana, per rispondere alle lettere che riceveva dall'Italia. Dalla regione ci fornirono una bellissima biblioteca che soltanto io ero in grado di godere. Poi è arrivata una borsa di studio e finalmente, dopo tanti anni i miei sogni si compivano: viaggiavo verso l'Italia. Poi si organizzarono, presso la società friulana, dei corsi di lingua italiana ed ero proprio io che insegnavo l'italiano ai miei genitori ed ad altre persone anziane che sentivano la voglia di imparare la lingua e di recuperare le radici che purtroppo erano state nascoste per tanto tempo.

Se, come rileva Rubino, gli immigrati recenti tendono ad allontanarsi dal dialetto « per distanziarsi dai vecchi emigrati e identificarsi come italiani diversi» e respingono « le forme di intrattenimento (per esempio le feste in piazza) e/o di comunicazione (per esempio, i programmi radiofonici in italiano) in quanto considerati di carattere “paesano”, diretti dalla “vecchia generazione” e dunque estranei a chi proviene dall'Italia contemporanea »<sup>15</sup>, i

<sup>14</sup> CARLI, A., *Identità, autorappresentazione, narratività, art. cit.*, p. 55.

<sup>15</sup> RUBINO, A., *Il dialetto tra la vecchia e la nuova emigrazione italiana in Australia, art. cit.*, p. 218.



discendenti di terza e quarta generazione trovano invece nel dialetto e nel folklore un legame con la terra mitizzata degli antenati. Il dolore del distacco non è cocente sulla propria pelle e dunque si trasforma in un sentimento di romantica nostalgia, l'identità ormai è salda e può permettersi di aggiungere elementi senza temere un tracollo, il passato non fa così male da volerlo dimenticare.

Io stessa sono stata coinvolta, sia in Argentina sia in Brasile, in manifestazioni folkloriche che poco hanno a che fare con elementi contemporanei dell'italianità (se non per una comune matrice di « rievocazione della tradizione »). Per farmi sentire a casa, i miei ospiti mi hanno portato a mangiare la *bagna cauda*, piatto piemontese a base di aglio e acciughe che si accompagna con verdure crude e cotte. In modo non dissimile all'Italia, in cui negli ultimi anni si sono moltiplicate sagre e feste dedicate ai cosiddetti prodotti tipici o della tradizione, a questo piatto è stata dedicata la « Fiesta Nacional de la Bagna Cauda » a Calchín Oeste, un paese di circa 700 abitanti, a 139 chilometri dalla città argentina di Córdoba. Erano anni che non assaggiavo in Piemonte la *bagna cauda*. Molti argentini si sono stupiti che non la mangiassi spesso, così come del fatto che non conoscessi il gioco della morra o che non sapessi ballare la monferrina, una danza popolare di gruppo<sup>16</sup>.

Il legame con il passato familiare e con quelle che nelle autobiografie ricorrono come le « tradizioni » è molto forte ed è sentito come un'eredità da custodire e tramandare alle generazioni successive. Come scrive Silvana (Córdoba): « Per cominciare a descrivere la mia storia personale, devo cominciare a parlare dei miei antenati e delle nostre radici. Ormai sono metà argentina, metà italiana, e per sapere chi sono e dove vado devo conoscere la storia della nostra famiglia ». Strane parole, incomprensibili ma familiari diventano parte del « panorama sonoro » dei bambini, diventano quello che Natalia Ginzburg chiama « lessico familiare », come racconta Monica di San Francisco : « Con i miei bisnonni provenienti dalla regione Piemonte, moltissime parole e modi di dire come “chapalì, suma bin rangià, altroché”, molto simpatiche all'udito, si ascoltavano nella casa dei miei genitori e dei miei nonni e poco a poco sono state incorporate al mio vocabolario ». O Assunta di Castelo :

Mia madre raccontava bellissimi racconti di fate come Cenerentola, La Bella Addormentata, Bianca Neve. C'erano anche altri conti che mi piacevano molto: Giovanni Senza Paura e la storia de strega Caterangnàchera. Io non dormivo se mia mamma non mi raccontava queste storie italiane. Credevo anche nelle figure folkloriche come la Befana, una vecchietta brutta e buona che portava i regali ai bambini. Mi ricordo di una canzone di ninna nanna che mamma cantava per me che era così: “Nonna, nonna bebe, ora viene papà, e ci porta bombom, nonna, nonna, bebe”. Questa canzone l'ho cantata ai miei figli quando loro erano piccoli, così posso dire che la tradizione orale ha sempre fatto parte della mia vita.

I nonni sono spesso i protagonisti dei ricordi più cari. Anche nella memoria personale di Rita (San Francisco) le parole dialettali si confondono con i profumi della cucina così spesso associata alla cultura italiana più « autentica » :

Là si preparavano le ricette più svariate (*bagna cauda*, agnolotti, risotto, *bagnèt verd*, semolino, pere al *vin*) e le medicine casalinghe. Mentre mia nonna cucinava, agitava ritmicamente le mani bagnate e mormorava una certa “canzonetta” amorosa. Tutto questo mi era fortemente attrattivo. Le preparazioni costituivano un vero rituale che, come una polifonia delle voci tradizionali, passavano da generazione in generazione : da mia nonna alle sue figlie e da loro alle sue nipoti. In quelle ricette si condensavano gli aromi, i sapori, le fantasie, le memorie, le nostalgie.

<sup>16</sup> Nei giorni della mia permanenza a Castelo, in Brasile, un gruppo di giovani si stava preparando per partire alla volta di Torino per partecipare alla festa patronale della città, San Giovanni, dove si sarebbe esibito in danze « tradizionali piemontesi ».

L'utilizzo criptolalico del dialetto, messo in atto da molti adulti per preservare i propri segreti rispetto ai più piccoli, ai quali era destinata la lingua ufficiale, emerge in molti racconti. La lingua « segreta » diventa così ancora più affascinante. Racconta Gabriela di San Francisco (Argentina) :

Mentre tutti in famiglia facevano tutti i lavori da contadini, io e i miei fratelli siamo stati portati a Rosario a casa di tre zie nubili, che lavoravano a scuola, erano docenti. Questo è stato stabilito tra i miei genitori e le zie, per fare di noi, ancora bambini, persone studiose, colte, di buone abitudini e valori. In quest'epoca vengono tanti e intensi ricordi sulla lingua parlata tra le zie e i nonni [...] in bolognese; non si parlava il piemontese, non so per quale motivo; adesso soltanto penso che forse si trattava di un "matriarcado" e che la dominanza di mia nonna aveva vinto sulla lingua del nonno... perché anche tutti i miei zii parlavano il bolognese! Infatti noi parlavamo lo spagnolo ; avevamo il divieto espresso di parlare il dialetto anche se loro (zii e nonna) parlavano il dialetto, perché non volevano che noi capissimo qualche parola "interessante". Dopo un lungo tempo, siccome noi abbiamo sviluppato il senso di capire tutto...allora loro chiacchieravano a bassissima voce, in segreto !

Oltre alle storie personali c'è anche una « storia d'Italia » che viene ricostruita attraverso frammenti di immagini, musiche, spezzoni di film, pagine della letteratura italiana, personaggi storici. Ricorda Osvaldo (San Francisco, Argentina) :

Mio padre era un innamorato della letteratura italiana e della musica lirica. Ci parlava sempre a tavola sui poeti più noti della poesia italiana. Così che, profondamente emozionati sentivamo l'amore del Dante per la sua Beatrice, il puro e ideale sentimento del Petrarca per la sua amata Laura e anche la terrena passione che Boccaccio sentiva per la bellissima Maria d'Aquino. Leggevamo anche il Goldoni e l'Alfieri del Settecento, il Leopardi e il Manzoni (che piacevano specialmente a mia mamma...). Si cantava anche... le più conosciute arie della *Bohème*, *Tosca* e anche *Rigoletto* e non mi vergogno a raccontare che tante volte ho pianto sulla Arena di Verona al momento di sentire: che gelida manina. Nei miei ricordi da bambino anche mi vengono in mente le storie epiche del nonno Giacomo che sempre raccontava la solita romanza del Conte Verde (Amedeo VI) che, invincibile, invase Biella Cuneo e Santhià. E anche di suo figlio, il Conte Rosso, che giovane coraggioso e audace... si vedeva da lontano col suo vestito color sangue.

I legami che si vogliono intrattenere con l'Italia passano anche attraverso i nomi dati ai figli che richiamano non solo quelli degli antenati, ma anche quelli di luoghi cari alla memoria. Racconta ancora Osvaldo : « Mio figlio maggiore si chiama Marco ed è stato concepito a Venezia ; la seconda, Maria Florencia, la stessa storia, ma a Firenze ed il terzo figlio porta il nome del meraviglioso Papa Giovanni Paolo II ».

I luoghi si incarnano dunque nelle persone, l'Italia non è solo sfondo per gli avvenimenti familiari, ma le si attribuisce un posto significativo nella costruzione stessa dei legami parentali. E le esperienze familiari di emigrazione diventano la chiave di lettura non solo del passato, ma anche della contemporaneità, come suggerisce la riflessione di Rita (San Francisco) : « Sono convinta che, attraverso i miei nonni, immigrati piemontesi, arrivati in Argentina verso la fine dell'Ottocento per "fare la Mèrica", ho imparato a rispettare e a comprendere tutti gli immigranti che hanno messo radici in questa Pampa straniera, fertilizzata dal loro sudore ».

## **Riassunto – Résumé**

*Sono partiti per fare la Merica. Autobiografie sociolinguistiche di italo-brasiliani e italo-argentini*

Tracciare la propria « autobiografia sociolinguistica » è stato l'esame finale richiesto agli studenti, adulti tra i 20 e i 60 anni, del corso di Antropologia culturale del Master in « Esperto di cultura regionale (Piemonte) per la formazione degli insegnanti » tenutosi a Córdoba e San

Francisco (Argentine) e Vitória e Castelo (Brésil) nel triennio 2005-2007. Le narrazioni biografiche di italo-brasiliani e italo-argentini non ricostruiscono solo la stratificazione identitaria di ognuno, ma scenari più ampi che connettono i luoghi di partenza con quelli di arrivo, il locale e il globale, il passato e il presente, i confini in continua ridefinizione tra sé e l'altro. I racconti autobiografici possono essere la chiave di lettura non solo della storia dell'emigrazione italiana in Sud America ma anche dei suoi riflessi sul presente, sull'identità e sulle rappresentazioni costruite dai discendenti.

***Ils sont partis pour faire « la Mérique ». Autobiographies sociolinguistiques d'italo-brésiliens et italo-argentins***

Dans le cadre du Master « Expert de culture régionale (Piémont) pour la formation des enseignants » qui s'est tenu à Córdoba, San Francisco, (en Argentine) et Vitória et Castelo (au Brésil) en 2005, 2006 et 2007, les élèves du cours d'Anthropologie culturelle ont dû présenter leur « autobiographie sociolinguistique » personnelle pour l'examen final. Les narrations biographiques d'Italo-Brésiliens et d'Italo-Argentins – les élèves avaient entre vingt et soixante ans – ne reconstruisent pas seulement la stratification identitaire de chacun, mais aussi des contextes plus amples à l'intérieur desquels se dessinent des trajectoires entre les lieux de départ et ceux d'arrivée, entre le local et le global, le passé et le présent, au fil des frontières mouvantes entre soi-même et l'autre. D'un côté, les récits autobiographiques peuvent donc être un instrument d'analyse de l'histoire de l'émigration italienne en Amérique du Sud, mais ils sont aussi, de l'autre côté, les reflets de cette émigration sur le présent, sur l'identité et les représentations construites par les descendants.



## Voci delle donne immigranti nel Brasile meridionale : memoria e soggettività

Núncia SANTORO DE CONSTANTINO

*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasil)*

Quest'articolo propone riflessioni sulla Storia Orale e sulle donne immigranti nella mia città, Porto Alegre. Intervisto donne immigranti per un progetto che si sviluppa in una rete internazionale in collaborazione con Chiara Vangelista, docente dell'Università di Genova. Cerco di dialogare con Ruth e con Hana, donne ebreo che lasciarono rispettivamente la Germania e la Polonia all'inizio degli anni 30, con Wanda, anch'essa partita dalla Polonia alla fine degli 20, con le italiane come Chiara, partita dal villaggio alpino di Costalta, con Valeria, proveniente dalle vicinanze di Trieste, con Concetta, partita dalla Calabria e con Maria e sua madre Francesca, siciliane, tutte donne che arrivarono in Brasile nell'immediato dopoguerra. Dobbiamo sentire le loro storie per conoscere ancora di più l'immigrazione. I loro racconti sono stati analizzati qualitativamente seguendo i suggerimenti di Bardin<sup>17</sup>; è stata cioè utilizzata la metodologia dell'analisi testuale qualitativa prendendo in considerazione i presupposti del metodo indiziario. Riprendo qui alcune nozioni fondamentali e necessarie per far comprendere il mio ragionamento.

Sappiamo che la Storia Orale è stata rivitalizzata perché in Francia la cosiddetta Scuola degli Annali ha definito un nuovo concetto di Storia. Più che un rinnovamento tematico o un rinnovamento dell'oggetto di ricerca, si è verificato un cambiamento radicale nella definizione del rapporto dello storico con il passato. L'oggetto della scienza storica cessa di essere semplicemente raggiunto attraverso le fonti per essere poi (ri)costruito dallo storiografo in base alle richieste del presente. L'importanza del lavoro dello storiografo si valuta rispetto al risultato delle domande che rivolge al passato<sup>18</sup>.

Prima ancora, Croce aveva proposto un cambiamento radicale nel rapporto che lo storiografo ha con il passato: l'oggetto della scienza storica non è più raggiunto semplicemente attraverso le fonti ma è ricostruito dallo storiografo partendo dalle ricerche fatte nel presente<sup>19</sup>.

Inoltre si è sviluppata una Storia più ampia, comprendente tutte le attività umane, e che ha raggiunto altre aree di conoscenza a cominciare dalla linguistica, dalla psicanalisi, dagli studi sulla memoria e includendo anche gli studi di biologia. Queste diverse aree di conoscenza permettono di avvicinarsi più direttamente alle questioni legate alla memoria e alla soggettività che vorrei evidenziare qui, poiché compongono la narrativa dell'Altro. Per far

<sup>17</sup> BARDIN, L., *L'analyse de Contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

<sup>18</sup> Cf. SANTORO DE CONSTANTINO, N., « Teoria da História e Reabilitação da Oralidade : convergência de um processo », in MENNA BARRETO ABRAHÃO, M.H., *A Aventura (Auto)Biográfica : teoria e empiria*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004, p. 37-74.

<sup>19</sup> Cf. CROCE, B., *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1976.

ciò, ricerca dei fondamenti teorici a partire principalmente dai concetti sviluppati da Halbwachs, Auerbach e Ginzburg.

Halbwachs<sup>20</sup> presenta tre punti principali nella sua riflessione : a) la superiorità del sociale sull'individuo o l'idea che gli strati sociali si adattino alle memorie individuali, b) la memoria sociale costruita a partire dalla memoria collettiva, c) la memoria collettiva che si trova in un determinato spazio dove si forma e si trasforma. Secondo Halbwachs, nella convergenza tra i ricordi e gli strati sociali che li coinvolgono esistono veramente la memoria e i ricordi. In questo modo la comprensione della memoria collettiva è fondamentale nella sociologia di Halbwachs<sup>21</sup> ed essa consiste nella memoria vissuta non necessariamente dall'individuo e condivisa da un determinato gruppo. Il carattere spontaneo della memoria è eccezionale : ricordare significa rinascere, ricostruire le esperienze del passato con le idee condivise del presente.

Erich Auerbach, nel suo ormai classico *Mimesis* ha indicato la strada che potrebbe condurre lo storiografo alla filologia e alla sociologia. Analizzando la visione del mondo di Tacito, egli ha provato che la stilistica può cogliere le percezioni sociali. Dalle abitudini linguistiche Auerbach deduce le pressioni sociali ed economiche che si trovano sotto la superficie dei fatti<sup>22</sup>. In questa linea di riflessione, Michel de Certeau offre importanti considerazioni poiché afferma che la storiografia occidentale ha combattuto tradizionalmente contro la finzione e questa lotta contro le favole, i miti e leggende della memoria collettiva ha creato una distanza tra la lingua e le credenze della gente comune<sup>23</sup>. In un'altra prospettiva, lo stesso autore ha ricordato che la psicanalisi si articola su un processo che costituisce il punto centrale della scoperta freudiana, cioè il ritorno del rimosso, di ciò che è stato negato in precedenza<sup>24</sup>.

Ginzburg, invece, sviluppa i fondamenti del metodo indiziario mettendo in luce i sintomi e gli indizi che funzionavano come basi della conoscenza della realtà : minuscoli elementi singolari tradizionalmente sottovalutati a causa del predominio delle abitudini e anche dell'inconscio. Tuttavia, il rapporto riprende con enfasi per ciò che riguarda l'apprendimento sociologico e psicologico di quanto è avvenuto nel passato che dovrà essere progressivamente smembrato, disseccato e integrato alla struttura sociale o culturale. Tra le « discipline indiziarie », secondo Ginzburg, vi è la Storia, una scienza sociale *sui generis* irrimediabilmente legata al concreto e, in tal modo, la conoscenza storica è come quella del medico : indiretta, indiziaria, congetturale<sup>25</sup>. L'apporto di Ginzburg è importante soprattutto quando egli ricorda che un individuo comune, « destituito di interesse per se stesso – e per questo rappresentativo – può essere investigato come se fosse un microcosmo di un intero strato sociale in un determinato periodo storico »<sup>26</sup>. Su questa base interpretativa le immigranti si impongono come rappresentative.

L'oggetto della scienza storica non è più raggiunto soltanto attraverso le fonti costruite dallo storiografo a partire dalle interrogazioni del presente, l'importanza del suo lavoro viene capita come il risultato delle

<sup>20</sup> HALBWACHS, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Mouton, 1976.

<sup>21</sup> HALBWACHS, M., *A Memória Coletiva*, S. Paulo, Vértice, 1990.

<sup>22</sup> AUERBACH, E., *Mimesis : The representation of reality in Western literature*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 36-43.

<sup>23</sup> CERTEAU, M., *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>25</sup> GINZBURG, C., *Sinais : Raízes de um paradigma indiciário*, in *Mitos, Emblemas, Sinais : morfologia e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

<sup>26</sup> GINZBURG, C., *Chaves do Mistério : Morelli, Freud e Sherlock Holmes*, in ECO, U. & SEBEOK, T. *O Signo de Três*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 21-27.

domande che rivolge al passato. Per scrivere una storia più ampia è necessario produrre documenti a partire dall'oralità e fare di essi una lettura riflessiva e approfondita. Con la Storia Orale lo storiografo crea fonti con l'aiuto di chi ha vissuto, il che qualche volta produce nei racconti deformazioni che appaiono come gli indizi della soggettività.

D'altra parte, l'immigrazione è un fatto sociale completo, come afferma Sayad<sup>27</sup> : è un fenomeno di masse e, in un primo tempo, si tratta di un dislocamento di persone diverse in tempi e spazi diversi qualificati in senso sociale, economico, politico e culturale. Infine, l'immigrazione è sempre un viaggio, un lungo viaggio che l'immigrante realizza secondo i tre momenti che variano nella durata : partenza, transito e arrivo<sup>28</sup> .

Vi è una partenza che può essere concepita per decenni, vi è gente che aspetta di diventare adulta per emigrare poiché in alcune regioni il fatto di emigrare è, in sostanza, l'unica via d'uscita.

- L'adolescente Hana partì da Zuromin, un paese polacco, per sfuggire alle persecuzioni degli ebrei nel 1930.
- I genitori di Ruth, che soffrono per le discriminazioni, abbandonarono Francoforte con un po' di soldi e due figlie.
- Wanda si imbarcò quando aveva poco più di quattro anni ; i suoi genitori scapparono dalla povertà che raggiungeva progressivamente i campi polacchi. Della sua casa di infanzia ricorda soltanto la paura che le facevano anatre.
- Chiara Gotter nacque nel villaggio alpino di Costalta nel 1920. Era « un posto bello, bellissimo ». Dopo la guerra si sposò con un veterinario. A causa della difficile situazione, suo marito accettò un'occupazione in Brasile. Nel 1950 Chiara arrivò nel paese con due figli piccoli.
- Valeria, proveniente dalle vicinanze di Trieste, racconta di aver sofferto per la guerra, di aver lavorato molto, di essersi sposata e poi imbarcata per il Brasile nel 1951, già con un figlio piccolo.
- Concetta si sposò per procura a Morano Calabro ; a 23 anni viaggiò accompagnata dalla zia per andare a incontrare suo marito in Brasile nel 1950.
- Maria seguì suo fratello immigrante perché nella fabbrica dove lavorava lui avevano bisogno di sarte. Lasciò Adranno, un paese della provincia di Catania.

Le emigranti partirono e transitarono ; in mezzo alle loro storie esiste un transito che può durare molto a lungo.

- Ruth non trovava niente di quello che aveva immaginato sul Brasile, non riusciva a parlare con nessuno perché conosceva soltanto il tedesco. Le mancavano le comodità che aveva a Francoforte. A Porto Alegre frequentava la scuola tedesca e aiutava suo padre in sartoria : attaccava i bottoni e parlava tedesco con i suoi bottoni poiché le era difficile farsi delle amiche.
- Hana detestò Porto Alegre senza i parenti e senza le amiche. Pianse per ritornare a casa, in Polonia, dove perseguitavano gli ebrei come lei. Non poteva frequentare la scuola perché il suo lavoro in sartoria era necessario alla sopravvivenza della famiglia.
- I genitori di Wanda lavoravano in fabbrica e vivevano nella zona nord della città, nel quartiere operaio di Navegantes. Da bambina cominciò subito a frequentare la scuola polacca presso la Chiesa Nossa Senhora de Montes Claros dove la messa era detta in polacco.

<sup>27</sup> SAYAD, A., *A Imigração*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 15.

<sup>28</sup> LEED, E., *La mente del viaggiatore : dall'Odissea al turismo globale*, Bologne, Il Mulino, 1992, p. 41-138.

- Quando Chiara si stabilì con la famiglia a Porto Alegre si sentì come a Milano : approfittò della città moderna nonostante detestasse il cibo, sempre riso e fagioli.
- Valeria, con il marito e due bambini piccoli, andò ad abitare in un quartiere industriale dove si cominciava a costruire una fabbrica di pasta. La casa era insalubre e piena di scarafaggi enormi. Doveva recarsi in panetteria con un dizionario in mano per poter ordinare ciò che voleva.
- Concetta incontrò centinaia di parenti a Porto Alegre ove nacquero le sue figlie. Nei primi tempi non usciva mai perché « non sapeva parlare e questo era brutto, molto brutto ».
- Maria e sua madre Francesca lasciarono la casa di pietra ancestrale in Sicilia per andare a vivere in un'umile casa di legno in un quartiere popolare di Porto Alegre. La ragazza soffriva per il lavoro nella fabbrica di camicie, per la violenza nel vicinato e per le enormi distanze da percorrere.

Nonostante ciò, e indipendentemente dal tempo impiegato, si finiva per arrivare nella terra della diaspora.

- Le cose migliorarono per Ruth quando cominciarono ad arrivare altri ebrei tedeschi. Fondarono subito una sinagoga e una vita sociale si sviluppò tra gli immigranti. Ruth conobbe altri coetanei e nel 1941 si sposò con Carlos da cui ebbe tre figlie. Tornò una volta a Francoforte ma non incontrò nessuno.
- Hana trovò lavoro in una sartoria dove si mise a cucire bottoni. In seguito lavorò nell'atelier di una sarta dove si parlava soltanto yiddish. Conobbe poi il falegname Isaac, si sposarono ed ebbero tre figli.
- Dopo aver finito gli studi elementari nella scuola polacca, Wanda cominciò a frequentare un corso tecnico e a 15 anni venne assunta come impiegata in una farmacia. Durante le ore libere partecipava a un gruppo teatrale legato al Circolo operaio e nei fine settimana le piaceva ballare alle feste della Società Polacca.
- Chiara ebbe bisogno di un aiuto domestico poiché la famiglia cresceva rapidamente in Brasile e prese una ragazza della regione coloniale italiana dell'interno che l'aiutò a essere brasiliana, come ricorda lei.
- Concetta afferma che « ci si abituò veramente soltanto quando nacque la prima figlia, quando già riusciva a comunicare ». Se un tempo aveva avuto voglia di tornare, ora questa le era passata.
- Valeria aveva capito che doveva fare amicizia ; i suoi bambini giocavano in piazza e fu lì che trovò le prime amiche brasiliane.

È importante mettere in risalto che l'immigrante esiste soltanto quando oltrepassa qualche confine poiché lui è quello venuto da fuori. Difficilmente racconta di sé, ma attraverso l'oralità si concede il diritto di narrare se stesso.

Cerco di conoscere il funzionamento della memoria e Iván Izquierdo mi dice perché siamo abituati a ricordare nei minimi dettagli i fatti remoti. Le memorie emotive sono registrate in un momento di iperattività dei sistemi ormonali e neuro-ormonali e, oltre a ciò, per gli anziani, ad esempio, ci sono periodi migliori da ricordare, periodi in cui avevano una vita davanti a sé. Grazie a Izquierdo capisco anche perché abbiamo tendenza a cancellare fatti spiacevoli che coinvolgono dolore, vergogna, umiliazione. Facciamo uso di meccanismi come quello della rimozione descritto da Freud : dimenticare le esperienze negative può essere utile per tirare avanti, in quanto ciò aiuta a neutralizzare la depressione<sup>29</sup>. Abbiamo dimenticato la

---

<sup>29</sup> IZQUIERDO, I., *Questões sobre a Memória*, S. Leopoldo, Editora Unisinos, 2004.

maggior parte dei nostri ricordi e ciò che ci rimane lo alleggeriamo attraverso la rimozione o cancellandolo, pertanto, la nostra cognizione è composta di frammenti di memoria.

Il concetto di memoria è fondamentale e nel nostro caso sarebbe meglio dire « memorie » in quanto sono proprio memorie quelle che raccogliamo attraverso le testimonianze orali : i racconti di chi ha vissuto e subito processi socioculturali. Noi, storiografi dell'oralità, registriamo e la testimonianza diventa un documento prodotto da noi. Vi sono differenti categorie di memoria e ci interessa sottolineare che è la memoria collettiva a trasmettere fatti o aspetti culturali che hanno un maggior significato per un determinato gruppo.

Cerco di conoscere meglio il funzionamento di questa memoria che voglio preservare. Seguendo le direttive di Portelli tento di riconoscere rapidamente la soggettività per poterla separare dall'informazione fattuale<sup>30</sup> : la soggettività intesa come investigazione delle forme culturali e dei processi per i quali gli individui raccontano il senso di loro stessi nella Storia<sup>31</sup>. In questa soggettività includo la rimozione e mi rendo conto che esiste un fenomeno importante che deve essere sondato nel momento in cui si osservano deficienze collettive della memoria. Altrettanto importanti sono i cambiamenti collettivi della memoria in funzione di certe richieste del presente. Osservo i processi di auto-rappresentazione e faccio attenzione a forme e a generi narrativi diversi.

– Hana non racconta nulla del suo villaggio d'origine in Polonia e ciò nonostante ricorda che tutti i parenti che vi rimasero morirono nei campi di concentramento. Dopo i due incontri in cui aveva testimoniato, mi ha telefonato molto presto la mattina perché voleva parlare e dirmi : « quasi non ho dormito, mi sono ricordata di tante cose, era come se camminassi per le strade di Zuromin ».

Un altro meccanismo di difesa è la negazione, qualcosa che perturba l'Ego e che non viene accettato dalla coscienza. Infatti, è più frequente ricordarsi dei fatti in modo sbagliato proprio come forma di negazione.

– Wanda ricorda che si ribellava contro i pregiudizi quando la sua amica Suely non poteva entrare ai balli della Società Polacca, ma ne parla a bassa voce : Suely era mulatta.

– Maria ricorda di avere un legame fortissimo con il suo paese : là tutti la cercano, la festeggiano, esiste una grande armonia, tutti si aiutano, non è come a Roma o a Milano. Subito dopo, però, si lamenterà del fatto che i parenti italiani l'avevano derubata : ha trovato nelle loro case cose che appartenevano a sua zia di cui era l'erede.

Un altro meccanismo è la razionalizzazione, processo in cui si trovano motivi accettabili per azioni inaccettabili.

– Francesca piange il marito morto da molto tempo vestendosi ancora di nero. Narra la vita difficile che conduceva anche quando il livello di vita in Brasile era buono poiché suo marito era un donnaiolo : « Ma signora, era così in Italia, tutti gli uomini erano così, era un buon padre, un buon marito, a casa non mi mancava niente ».

Riguardo all'auto-rappresentazione si deve tenere in mente che le persone desiderano presentarsi con coerenza perché non sempre sono state coerenti. Sono maturate, sono cambiate, ma si presentano all'Altro come se fossero state sempre così. Si tratta della cornice

<sup>30</sup> PORTELLI, A., « La Memoria e l'Evento : L'uccisione di Luigi Trastulli, Terni, 17 mars 1949 », in BERMANI, C., *Introduzione alla Storia orale : esperienze di ricerca*, Rome, Odradek, 2001.

<sup>31</sup> PORTELLI, A., *L'ordine è già stato eseguito : Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Rome, Donzelli, 2001.

del presente, come insegna Halbwachs, e nella memoria, quando si parla di immigrazione, la prima parola che viene è il lavoro. Tutte hanno lavorato sempre moltissimo. L'auto-rappresentazione è espressa dagli stereotipi e dai miti : la donna generosa, la madre devota, esemplare, l'immigrante instancabile. Tali stereotipi sono fenomeni culturali e, per questo, sono interiorizzati, vissuti come naturali. Oltre ciò, dobbiamo considerare le differenti forme del narrare dei nostri testimoni che privilegiano generi letterari diversi.

Vi sono fondamentalmente tre modelli narrativi, come afferma Chanfrault-Duchet, e cioè l'epico, il novellistico e il picaresco come prestiti di forme letterarie presenti nella tradizione orale, nella letteratura e nelle serie televisive<sup>32</sup>. Chi desidera comunicare sceglie un genere o impiega allora generi combinati secondo il modo che ha di posizionarsi di fronte a un determinato argomento<sup>33</sup>. La forma del narrare può quindi diventare un interessante oggetto di ricerca storica. Infatti, le nostre intervistate narrano utilizzando generi letterari diversi che corrispondono anche a manifestazioni del soggettivo.

- Sono una persona combattuta : voglio essere lì e quando sono lì voglio essere qui ! Chiara è drammatica nella sua auto-rappresentazione.
- Concetta è fatalista : si è adattata perché non si poteva fare altrimenti.
- Maria sostiene che chi lavora vince, proprio come lei. Piange il suo giovane nipote deceduto di recente, si considera realizzata : con il suo lavoro ha aiutato suo fratello a diventare medico. La sua è una narrativa epica con un lieto fine.
- Valeria pensa di essere stata sempre bene perché ha saputo adattarsi. Ha imparato a mangiare riso e fagioli, ha ucciso insetti con la ciabatta, è diventata amica di tutti i vicini a Porto Alegre. Picaresca, Valeria si adegua, fa concessioni e ride di se stessa.

I miti utilizzati confermano questi comportamenti diversi ; le intervistate fanno uso di stereotipi e l'analisi testuale rivela differenze ideologiche e di visioni del mondo profonde, oltre a mettere in luce le contraddizioni.

- Concetta si sentì « straniera » in Italia e desiderò ritornare rapidamente a casa sua, « a Porto Alegre ».
- Ruth racconta che in Germania non riconobbe niente, la sua vita era ormai definitivamente a Porto Alegre.
- Chiara, rivelatasi drammatica in un primo tempo, disse di non aver avuto problemi : « per me era tutto bello, io amavo il Brasile, i brasiliani, andavo d'accordo con tutti ».
- Paradossalmente, Valeria afferma : « la mia casa è là però non vivo più là, vivo qui (a Porto Alegre), qui si trovano i miei affetti e le mie disaffezioni ».

Le testimoni ricordano, ripercorrono traiettorie, ricostruiscono processi da angoli inusitati, mettono subito in evidenza l'alterità che ci si aspetta da esse. La bambina tedesca Ruth ha imparato a parlare il portoghese e ha cresciuto tre figlie. L'immagine più eloquente è quella di Hana che piange in mezzo al cortile e che desidera tornare dove le colleghe di scuola la disprezzavano poiché era ebrea.

Le immigranti si raccontano con uno sguardo carico di « presente ». È stato consegnato loro un momento per ricostruire il proprio passato. Indipendentemente dai modelli narrativi, i loro racconti sono ricchi di indizi che ci riportano al quotidiano degli immigranti, al lavoro che

<sup>32</sup> CHANFRAULT-DUCHET, M., « Textualisation of the self and gender identity in the life story », in COSSLETT, T., LURY, C., SUMMERFIELD, P., (eds), *Feminism and autobiography*, London, Routledge, 2000.

<sup>33</sup> CHANFRAULT-DUCHET, M., « Dimension argumentative et refrains dans le récit de vie oral », *Cahiers de sociolinguistique*, n°5, Presses universitaires de Rennes, 2000.



hanno svolto, alla città europea rimasta lontana, alla città brasiliana che si è trasformata e che è ricordata attraverso lo sguardo disabituato e distante di colei che fu una straniera. È la complessità del fenomeno dell'immigrazione, non è più una moltitudine senza volto.

Ora devo tessere, fare un'analisi storica, raccontare un processo in cui le persone si sono spostate da un mondo all'altro. Adesso queste donne immigranti si narrano e i molteplici fili dei loro racconti rinviano a piccole cittadine polacche o italiane, alla grande città tedesca, al capoluogo del Rio Grande do Sul nella prima metà del 900. Ci raccontano il lavoro mal pagato, la solitudine all'estero, le sorprese in una nuova terra in cui si lavorava molto, ciò che hanno perso e ciò che hanno guadagnato, il sorgere di nuove reti di solidarietà. Volevano parlare e hanno parlato rivelando, così, le loro difficili traiettorie. Tutte hanno identificato la maternità con il momento definitivo dell'arrivo : i figli piccoli che dovevano essere tirati su in Brasile sono state le ancore gettate nel porto in cui erano approdate. È stato offerto loro un momento per ricostruire il proprio passato ed è incontestabile che Chiara, Valeria, Concetta, Wanda, Hana, Maria o Ruth aiutano a scrivere la storia dell'immigrazione.

## **Riassunto - Résumé**

### ***Voci delle donne immigranti nel Brasile meridionale : memoria e soggettività***

Quest'articolo propone riflessioni sulla Storia Orale e sulle donne immigranti nella mia città, Porto Alegre. Intervisto donne immigranti per un progetto che si sviluppa in una rete internazionale in collaborazione con l'Università di Genova. Cerco di dialogare con Ruth e con Hana, donne ebreiche che lasciarono rispettivamente la Germania e la Polonia all'inizio degli anni 30, con Wanda, anch'essa partita dalla Polonia alla fine degli anni 20, con le italiane come Chiara, partita dal villaggio alpino di Costalta, con Valeria, proveniente dalle vicinanze di Trieste, con Concetta, partita dalla Calabria e con Maria e sua madre Francesca, siciliane, tutte donne che arrivarono in Brasile nell'immediato dopoguerra. Dobbiamo sentire le loro storie per conoscere ancora di più l'immigrazione. I loro racconti sono stati analizzati qualitativamente seguendo i suggerimenti di Bardin ; è stata cioè utilizzata la metodologia dell'*analisi testuale qualitativa* prendendo in considerazione i presupposti del metodo indiziario.

### ***Voix des femmes immigrantes dans le Brésil méridional : mémoire et subjectivité***

Cet article propose des réflexions sur l'Histoire Orale et sur les femmes immigrantes dans ma ville, Porto Alegre. Je fais des interviews de femmes immigrantes pour un projet qui se développe dans un réseau international en collaboration avec l'Université de Gênes. Je cherche à dialoguer avec Ruth et Hana, femmes juives qui ont quitté respectivement l'Allemagne et la Pologne au début des années 30, avec Wanda, elle aussi partie de Pologne à la fin des années 20 ; avec les Italiennes comme Chiara, partie de son village alpin de Costalta, ou Valeria, qui vient du côté de Trieste, ou Concetta, partie de Calabre, et Maria et sa mère Francesca, Siciliennes. Ce sont toutes des femmes qui sont arrivées au Brésil tout de suite après la guerre. Nous devons écouter leurs histoires pour connaître encore plus l'immigration. Leurs récits ont été analysés qualitativement en suivant les suggestions de Bardin. Nous avons donc utilisé la méthodologie de *l'analyse textuelle qualitative* en prenant en considération les présupposés de la méthode indiciariaire.

## **La cittadinanza italiana per discendenza e la sua utilizzazione in Europa**

Giovanni BONATO

*Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*

Nell'elaborare la disciplina giuridica della cittadinanza italiana, il legislatore ha tenuto conto dei massicci movimenti migratori degli italiani, succedutisi nel corso dei due secoli precedenti, cercando di facilitare l'acquisto o il riacquisto della cittadinanza italiana per gli emigranti e per i loro discendenti. Numerosi, quindi, sono i casi di persone in possesso della doppia nazionalità: di quella dello Stato in cui è avvenuta la nascita e di quella italiana, acquisita per discendenza. A questo proposito, è opportuno ricordare che l'interesse per un oriundo di ottenere la cittadinanza italiana (o di altri Stati dell'Unione Europea) è particolarmente sentito in un'Europa che ammette all'interno del proprio territorio la libera circolazione di tutti i cittadini dell'Unione.

Il presente contributo affronterà essenzialmente due tematiche: la prima relativa all'analisi dei modi di acquisto della cittadinanza italiana per discendenza; la seconda vertente sull'utilizzazione della doppia cittadinanza all'interno del territorio dell'UE. L'argomento scelto non riguarda, pertanto, esclusivamente i movimenti migratori degli italiani verso i paesi dell'America Latina, ma sicuramente li comprende. A tale proposito, non è un caso che la questione (portata all'attenzione della Corte di Giustizia dell'Unione Europea) sull'utilizzo della doppia cittadinanza in ambito europeo sia sorta in relazione ad un cittadino argentino, in possesso della nazionalità italiana (per discendenza), che aveva fissato la propria residenza in Spagna.

### **La cittadinanza: nozioni preliminari**

La cittadinanza viene comunemente definita come « la condizione giuridica del soggetto che appartiene alla popolazione costitutiva di uno Stato »; condizione che comprende sia il rapporto intercorrente tra lo Stato e l'individuo (dimensione verticale) sia la posizione del cittadino in quanto membro di una comunità politica (dimensione orizzontale)<sup>34</sup>. L'acquisto della cittadinanza può avvenire per nascita nel territorio dello Stato (secondo il c.d. criterio dello *ius soli* o criterio territoriale), indipendentemente dalla nazionalità dei genitori, oppure per filiazione da cittadino, anche se la nascita avviene all'estero (secondo il c.d. criterio dello *ius sanguinis* o della filiazione e discendenza). La cittadinanza può essere acquistata, inoltre, anche per adozione, matrimonio, naturalizzazione e per beneficio di legge (criteri sui quali non possiamo soffermarci in questa sede).

---

<sup>34</sup> Sul punto si veda GROSSO, E., *Una nuova disciplina della cittadinanza italiana*, in *Giurisprudenza italiana*, 1992, parte IV, p. 323 (da cui è tratta la citazione nel testo).



Il criterio dello *ius soli* è caratteristico dei paesi di *common law* e di quelli latino-americani, in cui il criterio dello *ius sanguinis* opera in modo residuale<sup>35</sup>. Trattandosi di paesi «giovani», la cui popolazione è di origine prettamente migratoria, sono aperti all'adesione di coloro che nascono nel relativo territorio, anche da genitori che non sono cittadini. Limitando la nostra indagine ai due paesi latinoamericani statisticamente più rilevanti per le migrazioni italiane, l'art. 12 della Costituzione brasiliana del 1988 (riprendendo in materia la soluzione data dalle precedenti Costituzioni) stabilisce che è cittadino brasiliano colui il quale nasce nella Repubblica federale del Brasile, anche se da genitori stranieri, se questi ultimi non sono al servizio del loro paese. In maniera analoga dispone l'art. 1 della legge argentina, n. 346 del 1869 sulla cittadinanza e naturalizzazione, secondo cui sono argentini tutti coloro che nascono nel territorio della Repubblica, indipendentemente dalla nazionalità dei genitori, tranne i figli dei funzionari stranieri e i membri di delegazioni straniere residenti nella Repubblica.

Il criterio dello *ius sanguinis*, in base al quale i figli, indipendentemente dal luogo in cui avviene la nascita, acquistano la nazionalità dei propri genitori, è proprio delle legislazioni dell'Europa continentale, come è il caso della legge italiana (cf. *infra*), di quella francese (art. 17 del *code de la nationalité française*) e di quella spagnola (art. 17 del codice civile spagnolo). In particolare, la trasmissione della cittadinanza sulla base della discendenza ha sempre caratterizzato l'ordinamento giuridico italiano, fin dal primo codice civile del Regno d'Italia (promulgato nel 1865). Per comprendere meglio la legge italiana sulla cittadinanza attualmente in vigore (la legge n. 91 del 1992), è opportuno ripercorre brevemente l'evoluzione della normativa in materia.

## La disciplina della cittadinanza italiana nel sistema previgente

Seguendo sul punto le disposizioni dei vari codici dell'Italia preunitaria, i quali si ispiravano a loro volta al codice civile francese del 1804 (il celebre *Code Napoléon*), nel titolo primo del codice civile italiano del 1865 (intitolato «Della cittadinanza e del godimento dei diritti civili») veniva previsto quale criterio fondamentale per l'acquisto della cittadinanza quello della filiazione, stabilendo l'art. 4 che: «è cittadino il figlio di padre cittadino»<sup>36</sup>. Successivamente, con la legge del 13 giugno 1912 n. 555, il legislatore italiano, consapevole dell'imponente esodo migratorio verso l'estero<sup>37</sup>, introdusse una disciplina organica della cittadinanza<sup>38</sup>.

La legge del 1912, oltre a ribadire il primato del criterio dello *ius sanguinis* su quello dello *ius soli*, si fondava – parimenti a quanto previsto dal codice del 1865 – sul principio dell'unicità della cittadinanza all'interno della famiglia e su quelli, conseguenti, della supremazia dell'uomo nella trasmissione della cittadinanza ai figli e della «subordinazione» della moglie al marito, da cui l'applicazione delle seguenti regole: la cittadinanza che si comunicava ai figli era esclusivamente quella paterna e solo in via sussidiaria era quella della materna, come in

<sup>35</sup> In tal senso BARIATTI, S., *Cittadinanza (dir. comp. e stran.)*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Rome, 1988, p. 2, la quale ricorda che alcuni Stati richiedono anche delle condizioni supplementari.

<sup>36</sup> Per l'influenza francese sui codici italiani del XIX secolo si rinvia a CLERICI, R., *La cittadinanza nell'ordinamento giuridico italiano*, Padoue, Cedam, 1993, p. 12 ss. Si ricorda che l'art. 11 del *Code Napoléon* disponeva che: «*Tout enfant né d'un Français à l'étranger est Français*». Formule identiche erano contenute nell'art. 12 del codice napoletano, nell'art. 13 del codice parmense, nell'art. 17 del codice albertino e nell'art. 16 del codice estense.

<sup>37</sup> Su cui si veda, tra gli altri, CONTUZZI, F., *Emigrazione*, in *Digesto italiano*, vol. X. Turin, Unione tipografica editrice, 1895-1898, p. 351 ss.

<sup>38</sup> CLERICI, R., *op. cit.*, p. 26, sottolinea che la legge n. 555 del 1912 rappresenta «il primo provvedimento organico sulla cittadinanza italiana inserito in una legge apposita», con la quale si introduce «un sistema omogeneo e coerente».

caso di padre ignoto o apolide (art. 1) ; la donna non poteva « assumere una cittadinanza diversa da quella del marito » e, quindi, la donna straniera che sposava un italiano diventava automaticamente italiana, mentre la donna italiana che sposava uno straniero perdeva la propria cittadinanza italiana, alla condizione che il marito possedesse «una cittadinanza che per il fatto del matrimonio a lei si comunichi» (art. 10)<sup>39</sup>.

Al fine di non penalizzare i discendenti degli emigranti italiani, in relazione al generale divieto della doppia cittadinanza la normativa del 1912 prevedeva un'importante deroga (più favorevole di quanto stabiliva sul punto il precedente codice del 1865). L'art. 7 della citata legge del 1912 prevedeva, infatti, che «il cittadino italiano nato e residente in uno stato estero, dal quale sia ritenuto proprio cittadino per nascita, conserva la cittadinanza italiana, ma divenuto maggiorenne o emancipato, può rinunziarvi», disposizione che permetteva ai figli di italiani nati in paesi che adottavano il criterio territoriale (come Brasile e Argentina) di avere la doppia nazionalità: quella italiana e quella dello Stato in cui erano nati. I casi di doppia nazionalità (ad esempio italiana e argentina o italiana e brasiliana) derivavano (come derivano anche attualmente) proprio dalla concorrente e contestuale applicazione del criterio della filiazione, previsto dalla legge italiana, e del criterio della cittadinanza per nascita sul territorio, previsto dalle leggi vigenti nei paesi sudamericani<sup>40</sup>. In quanto figlio di emigrante italiano, un individuo aveva il diritto ad ottenere la cittadinanza italiana e, in quanto nato nel territorio dello Stato sudamericano in questione, otteneva allo stesso tempo la cittadinanza del paese, luogo della nascita. Tuttavia, all'infuori della ricordata deroga relativa ai discendenti di italiani nati all'estero, nell'assetto organico della legge del 1912 il possesso della doppia cittadinanza veniva di regola escluso e, pertanto, l'italiano emigrante perdeva la cittadinanza italiana se decideva di acquistare volontariamente, ad esempio per naturalizzazione, quella dello Stato straniero in cui risiedeva (art. 8). Il legislatore del 1912 decise, quindi, di non accogliere le richieste delle comunità italiane all'estero<sup>41</sup>, propuginate anche da eminenti giuristi (con particolare riferimento ai flussi migratori verso il Sud America), tendenti al mantenimento della cittadinanza italiana in caso di naturalizzazione all'estero<sup>42</sup>. Dal generale divieto della doppia nazionalità (salvo la ricordata eccezione prevista) derivò un'evidente penalizzazione della posizione di quegli italiani che decisero di acquisire la nazionalità dello Stato in cui emigrarono, essendo stati costretti a perdere quella italiana.

Il descritto regime della cittadinanza è rimasto in vigore fino all'approvazione della legge del 5 febbraio 1992, n. 91, recante «Disciplina della cittadinanza italiana», che attualmente regola la materia : sono stati necessari, quindi, ottant'anni per giungere alla completa riforma del diritto italiano della nazionalità<sup>43</sup>. Tuttavia, già prima del 1992, la legge del 1912 aveva subito delle modifiche, in seguito alle molteplici critiche formulate nei suoi confronti

<sup>39</sup> La presenza di diverse nazionalità all'interno della famiglia era, infatti, considerata come un ostacolo alla sua unità. Si veda sul punto DEGNI, F., *Cittadinanza*, in *Nuovo digesto italiano*, vol. III, Turin, Unione tipografica editrice torinese, 1938, p. 189.

<sup>40</sup> Come ricordato da RESCIGNO, G.U., *Corso di diritto pubblico*, Bologna, Zanichelli, 2005, p. 33, essendo « ogni Stato sovrano e potendo dunque imporre suoi criteri, è possibile che la stessa persona sia cittadina contemporaneamente di più Stati ». Si veda sul punto anche KOJANEC, G., *Norme sulla cittadinanza italiana. Riflessi interni e internazionali*, Milan, Franco Angeli, 2002, p. 33, il quale sottolinea che ogni Stato « può regolare la propria cittadinanza ma non il possesso della cittadinanza straniera ».

<sup>41</sup> Riferisce di siffatte richieste degli italiani all'estero CLERICI, R., *op. cit.*, p. 29.

<sup>42</sup> Per il mantenimento della cittadinanza italiana anche in caso di naturalizzazione all'estero si vedano : BUZZATI, G.C., *L'Italia, l'America latina e la doppia cittadinanza*, in *Rivista coloniale*, 1908, p. 8 e seg. ; ID., *Quistioni sulla cittadinanza degli italiani emigrati in America*, in *Rivista di diritto civile*, 1909, p. 445, che si riferisce, in particolare, al caso degli italiani emigrati negli Stati sudamericani ; SAMAMA, N., *Contributo allo studio della doppia cittadinanza nei riguardi del movimento migratorio*, Florence, tip. Enrico Arani, 1910, p. 110 e seg.

<sup>43</sup> Prima del 1992 furono elaborati numerosi progetti di riforma della legge del 1912 sulla cittadinanza, sui quali si rinvia a GROSSO, E., *op. cit.*, p. 320-321, anche in nota.

soprattutto rispetto alla posizione giuridica della donna. Infatti, nel 1975 la Corte costituzionale dichiarò l'incostituzionalità dell'art. 10, comma terzo, della legge del 1912, n. 555, relativo alla perdita automatica della cittadinanza italiana della donna in conseguenza del matrimonio con uno straniero<sup>44</sup>. A tale sentenza si era adeguata subito la legge n. 151 del 1975, recante riforma del diritto di famiglia, secondo la quale: la cittadina italiana che contrae matrimonio con uno straniero conserva la cittadinanza originaria, salvo che vi rinunci espressamente. Successivamente, sempre per rendere la disciplina della cittadinanza più conforme al principio di uguaglianza tra uomo e donna, nel 1983 era stata approvata una mini-riforma (la legge n. 123 del 1983), in seguito ad una sentenza della Corte costituzionale<sup>45</sup>, con la quale era stata ammessa la trasmissibilità della cittadinanza italiana anche per discendenza materna.

## La disciplina attualmente in vigore della cittadinanza italiana

Anche la legge del 5 febbraio 1992, n. 91, adotta come criterio principale per l'acquisto della cittadinanza quello della filiazione: è cittadino per nascita « il figlio di padre o madre cittadini » (art. 1). Come già stabilito nel 1983, viene confermata la trasmissibilità della cittadinanza ai figli sia in via paterna che in via materna, in ragione del principio di parità tra uomo e donna; principio in base al quale la donna conserva, salvo rinuncia, la cittadinanza italiana se contrae matrimonio con uno straniero. Conformemente alle precedenti normative, l'applicazione del criterio territoriale viene relegata, quindi, a fattispecie marginali<sup>46</sup>.

Tra le innovazioni più rilevanti della legge del 1992 merita di essere segnalata l'apertura al fenomeno della doppia cittadinanza, data dall'introduzione della possibilità di conservare, salvo rinuncia, la cittadinanza italiana in caso di acquisto di una cittadinanza straniera<sup>47</sup>; circostanza che evita al migrante italiano, naturalizzato nello Stato straniero di residenza, di dover rinunciare automaticamente alla cittadinanza italiana<sup>48</sup>. La normativa del 1992 tende, inoltre, a facilitare l'acquisto della cittadinanza dei discendenti di emigranti italiani (che avevano perso la cittadinanza italiana), ammettendo che lo straniero o l'apolide il cui padre o

<sup>44</sup> Si tratta, in particolare, della sentenza della Corte costituzionale del 16 aprile del 1975, n. 87, in <www.cortecostituzionale.it>, che ha giudicato l'art. 10 della legge del 1912 costituzionalmente illegittimo in quanto lesivo della « volontà della donna di conservare l'originaria cittadinanza ».

<sup>45</sup> Si tratta della sentenza della Corte costituzionale n. 30 del 1983, in <www.cortecostituzionale.it>, che ha dichiarato l'illegittimità costituzionale che « dell'art. 1, n. 1, della legge 13 giugno 1912, n. 555, nella parte in cui non prevede che sia cittadino per nascita anche il figlio di madre cittadina ». In particolare, la Corte afferma che: « l'art. 1, n. 1, della legge n. 555 del 1912 rappresenta una tipica espressione della diversità di posizione giuridica e morale dei coniugi, ritenuta necessaria dal legislatore di quel tempo per realizzare l'unità familiare, mediante l'assoggettamento della moglie e dei figli alla condizione, rispettivamente, del marito e del padre ». Tuttavia, ad avviso dei giudici delle leggi, tale disposizione del 1912 è attualmente costituzionalmente illegittima in quanto « contrasta con il principio di eguaglianza, giacché tratta in modo diverso i figli legittimi di padre italiano e di madre straniera rispetto ai figli legittimi di padre straniero e madre italiana ».

<sup>46</sup> La persona che nasce in Italia da genitori stranieri potrà richiedere la cittadinanza italiana, una volta divenuta maggiorenne, alla condizione che dimostri di aver risieduto legalmente (non in situazione irregolare di clandestinità) e senza interruzioni nel territorio italiano, richiesta da effettuarsi entro un anno dal raggiungimento della maggiore età (art. 4, comma 2). In altre ipotesi viene adottato il criterio territoriale per evitare situazioni di apolidia: è italiano fin dalla nascita colui che nasce in Italia da genitori ignoti o apolidi, oppure se il figlio non segue la cittadinanza dei genitori secondo la legge dello Stato al quale questi appartengono (art. 1, comma 1, lett. b).

<sup>47</sup> Così dispone l'art. 11 della legge del 1992, secondo cui « il cittadino che possiede, acquista o riacquista una cittadinanza straniera conserva quella italiana, ma può ad essa rinunciare qualora risieda o stabilisca la residenza all'estero ». Sul punto CLERICI, R., *Recenti orientamenti di alcuni Stati europei nei confronti della doppia cittadinanza*, in *Collisio Lugum. Studi di diritto internazionale privato per Gerardo Broggin*, Milan, Giuffrè, 1997, p. 101 ss., che parla di un generale atteggiamento di favore verso la doppia cittadinanza.

<sup>48</sup> Come affermato dal senatore Spetic in sede di discussione al Senato (in *Atti del Senato della Repubblica*, 524° e 525° *resoconto sommario*, 23 maggio 1991), l'art. 11 è stato introdotto « al fine di assicurare un'adeguata tutela ai diritti dei cittadini italiani residenti all'estero, che erano finora posti di fronte all'odiosa alternativa tra l'acquisizione della cittadinanza del paese di emigrazione ed il mantenimento dei legami con la madre patria, attraverso la conservazione della cittadinanza italiana ».

madre o uno degli ascendenti in linea retta di secondo grado sono stati cittadini per nascita, divenga cittadino italiano al ricorrere di alcune circostanze, elencate dalla legge<sup>49</sup>. Malgrado i suoi aspetti innovativi, tra cui spicca l'abrogazione del divieto della doppia nazionalità, la legge vigente non può considerarsi rivoluzionaria poiché non si discosta dalle scelte di fondo della legge del 1912, essendo entrambe fondate sul primato del vincolo di sangue nella trasmissione della cittadinanza.

## I requisiti per ottenere la cittadinanza italiana per discendenza

Compiuto questo breve panorama sulla disciplina italiana della cittadinanza, vediamo quali sono le condizioni che il discendente di un migrante italiano deve rispettare per ottenere la concessione della cittadinanza italiana. A questi fini, si deve riuscire a dimostrare la discendenza in linea retta dal soggetto originariamente investito della qualità di cittadino italiano (il c.d. avo emigrato) e l'assenza di interruzioni nella trasmissione della cittadinanza lungo tutta la catena della parentela : nessuno degli ascendenti deve aver perso la cittadinanza italiana, per effetto di rinuncia o di naturalizzazione in un paese straniero. In pratica, si deve essere in grado di certificare il possesso della cittadinanza italiana di tutti gli ascendenti, senza alcuna interruzione nella catena della parentela, ossia che tutti gli ascendenti possedevano la nazionalità italiana nel giorno della sua trasmissione al discendente. Ad esempio, per i fatti avvenuti prima del 1992, la catena della cittadinanza viene spezzata quando una persona tra gli ascendenti in linea retta, prima di dare alla luce il proprio figlio, aveva ottenuto la cittadinanza di un altro paese (per naturalizzazione) e perduto, conseguentemente, quella italiana. La persona interessata a ottenere la cittadinanza italiana per discendenza dovrà quindi presentare : certificati italiani di nascita, matrimonio e morte di tutti gli ascendenti che possedevano la cittadinanza; certificati attestanti che gli ascendenti non avevano perso la cittadinanza italiana per naturalizzazione o rinuncia alla data di nascita dei figli. Le domande di riconoscimento devono essere indirizzate al Sindaco del comune italiano di residenza, ovvero al Consolo italiano nell'ambito della cui circoscrizione consolare risiede lo straniero di origine italiana. Tuttavia, è necessario distinguere dal punto di vista temporale tra avo paterno e avo materno : se gli ascendenti sono tutti maschi non si pone nessun problema ; mentre quando gli ascendenti sono delle donne è necessario che la nascita del discendente sia avvenuta dopo il 1° gennaio 1948. Per le nascite avvenute prima del 1948, infatti, la donna italiana non è in grado di comunicare la propria cittadinanza ai figli (tranne nel caso in cui il padre risulti ignoto).

Perché lo spartiacque per la trasmissibilità della cittadinanza italiana per discendenza materna è il 1948 ? La ragione è semplice. In primo luogo, la mini-riforma del 1983, confermata dalla riforma del 1992, che ammette la trasmissione della cittadinanza italiana anche in via materna non è retroattiva. In secondo luogo, la sentenza n. 30 del 1983 con la quale la Corte costituzionale ha dichiarato l'illegittimità costituzionale dell'art. 1 della legge del 1912, introducendo la trasmissibilità della cittadinanza italiana anche in via materna, ha una portata retroattiva che non è in grado di oltrepassare il giorno di entrata in vigore della Costituzione italiana, ossia il 1° gennaio del 1948<sup>50</sup>. La Corte non potrebbe, infatti, dichiarare

<sup>49</sup> In relazione a tale ipotesi, l'art. 4 della legge del 1992 elenca, in particolare, i seguenti casi : « a) se presta effettivo servizio militare per lo Stato italiano e dichiara preventivamente di voler acquistare la cittadinanza italiana; b) se assume pubblico impiego alle dipendenze dello Stato, anche all'estero, e dichiara di voler acquistare la cittadinanza italiana; c) se, al raggiungimento della maggiore età, risiede legalmente da almeno due anni nel territorio della Repubblica e dichiara, entro un anno dal raggiungimento, di voler acquistare la cittadinanza italiana » (art. 4, comma, 1, della legge n. 91 del 1992).

<sup>50</sup> In questo senso si pone il Consiglio di Stato, con parere del 15 aprile 1983, n. 105, in *Foro italiano*, 1986, parte III, p. 441, e la Corte di cassazione nella sentenza del 26 giugno 1998, n. 12091.

incostituzionale una legge per un periodo storico in cui la Costituzione ancora non esisteva, ossia prima del 1948. Detto ciò, è evidente la discriminazione derivante dal limite temporale alla trasmissibilità della nazionalità italiana per derivazione materna<sup>51</sup>. Si pensi al caso di due fratelli di nazionalità straniera e figli di madre italiana, uno nato nel 1946 e l'altro nel 1949 : solo il secondo potrà ottenere la nazionalità italiana.

## La doppia cittadinanza e la cittadinanza dell'Unione Europea

Quando un discendente di un migrante italiano riesce ad ottenere la cittadinanza italiana può esercitare tutti i diritti che sono a questa ricollegati, sia in ambito italiano che internazionale. Tuttavia, mentre la doppia nazionalità non solleva particolari questioni rispetto agli Stati di cui si possiede la cittadinanza<sup>52</sup>, nei confronti di Stati terzi si può porre il problema della prevalenza di una delle due nazionalità. Gli Stati terzi (rispetto ai quali si è stranieri) potrebbero avere interesse a considerare efficace e giuridicamente rilevante tra le più cittadinanze, possedute da una stessa persona, solo quella effettiva, ossia la cittadinanza di quello Stato con il quale la persona intrattiene un collegamento reale, stabile ed effettivo.

Fermo restando che gli Stati sono liberi di determinare i modi di acquisto della cittadinanza nel modo che ritengono più opportuno e di attribuirvi all'interno del proprio territorio giuridica rilevanza, in ambito internazionale viene frequentemente applicata la regola della cittadinanza effettiva e prevalente: uno Stato può considerare rilevante anche solo la cittadinanza di quel paese con il quale l'individuo ha un legame effettivo, un reale collegamento, negando efficacia all'altra cittadinanza posseduta e facendo così prevalere una delle due cittadinanze sull'altra<sup>53</sup>.

La questione dell'efficacia e rilevanza internazionale della cittadinanza si pone con particolare acuità all'interno dell'Unione Europea, nel cui territorio i cittadini di uno degli Stati membri godono di un'ampia libertà di circolazione e soggiorno. Infatti, poiché dal possesso della cittadinanza di uno Stato membro si acquisisce automaticamente lo *status* di cittadino dell'Unione Europea (con tutti i diritti che ne derivano, tra cui quello di soggiornare liberamente in tutti gli Stati membri dell'UE<sup>54</sup>), per i c.d. cittadini extracomunitari diviene

<sup>51</sup> Si veda la critica di GROSSO, E., *op. cit.*, 329, nota 25.

<sup>52</sup> Sul punto KOJANEC, G., *op. cit.*, p. 34, sottolinea che « gli Stati non ammettono che i propri cittadini, se in possesso della cittadinanza di altro Stato, facciano comunque valere la loro condizione di stranieri nei propri confronti ».

<sup>53</sup> Si veda, in questa prospettiva, il famoso caso *Nottembohm*, oggetto di una decisione della Corte Internazionale di Giustizia, del 6 aprile 1955, in *Recueil*, 1955, p. 13, ove si legge che la : « *la nationalité est un lien juridique ayant à sa base un fait social de rattachement, une solidarité effective d'existence, d'intérêts, de sentiments jointe à une réciprocité de droits et de devoirs. Elle est, peut-on dire, l'expression juridique du fait que l'individu auquel elle est conférée, soit directement par la loi, soit par un acte de l'autorité, est, en fait, plus étroitement rattaché à la population de l'État qui la lui confère qu'à celle de tout autre État [...]. Elle est la traduction en termes juridiques de l'attachement de l'individu considéré à l'État qui en a fait son national* ». Nella fattispecie il Guatemala ha potuto considerare il sig. *Nottembohm* esclusivamente come cittadino tedesco, nonostante avesse anche la cittadinanza del Liechtenstein, essendo il legame con la Germania prevalente ed effettivo. Sul criterio della cittadinanza effettiva si rinvia, tra i tanti, a PANZERA, F., *Limiti internazionali in materia di cittadinanza*, Naples, Jovene, 1984, p. 64.

<sup>54</sup> Secondo quanto stabilito dall'art. 20 del Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea (TFUE) : « È cittadino dell'Unione chiunque abbia la cittadinanza di uno Stato membro. La cittadinanza nazionale si aggiunge alla cittadinanza nazionale e non sostituisce quest'ultima ». Il conferimento della cittadinanza dell'UE (e dei diritti che ne derivano) dipende, pertanto, unicamente dal possesso della cittadinanza di uno Stato membro. Si vedano, tra i tanti, CONDINANZI M., LANG A., NASCIBENE, B., *Cittadinanza dell'Unione e libera circolazione delle persone*, Milan, Giuffrè, 2006, p. 6 ss., che parlano di « carattere spiccatamente "ancillare" della cittadinanza dell'Unione rispetto a quella nazionale ». Alla cittadinanza dell'Unione, il diritto comunitario ricollega alcuni diritti, quali: il diritto di voto e di eleggibilità alle elezioni municipali e del Parlamento europeo nello Stato di residenza ; la protezione diplomatica e consolare delle autorità di ogni Stato membro allorché lo Stato di cui l'individuo è cittadino non è rappresentato in uno Stato terzo ; il diritto di petizione e di ricorso al mediatore europeo ; la libertà di circolazione e di soggiorno su tutto il territorio dell'Unione. Quest'ultima libertà, che costituisce indubbiamente la



estremamente interessante riuscire ad ottenere la cittadinanza di un paese europeo, facendo valere le proprie origini.

Non esistendo una nozione comunitaria di cittadinanza e le legislazioni interne degli Stati membri avendo previsto modi di acquisto della cittadinanza tra loro diversi, uno Stato, in caso di doppia nazionalità (di cui una extracomunitaria e l'altra europea), potrebbe ritenere giuridicamente prevalente la cittadinanza extracomunitaria e, conseguentemente, inefficace quella comunitaria, al fine di escludere il beneficio del diritto di soggiorno sul proprio territorio. È proprio quanto è accaduto in un interessante caso giudiziario riguardante un argentino di origine italiana, intenzionato a stabilire la propria residenza in Spagna.

### **Il caso del sig. Micheletti : un italo-argentino residente in Spagna**

Il sig. Mario Vicente Micheletti, argentino di origine italiana, possedeva la doppia cittadinanza : quella argentina (in base al criterio territoriale) e quella italiana (in base al criterio della filiazione). Alla fine degli anni 80, il Micheletti decideva di trasferirsi in Spagna e otteneva, dal ministero spagnolo dell'Educazione e delle Scienze, il riconoscimento del suo titolo universitario in odontoiatria, conseguito presso un'università argentina, sulla base di un accordo bilaterale tra il governo spagnolo e quello argentino. Il Micheletti chiedeva, inoltre, all'amministrazione spagnola il rilascio della tessera provvisoria di residente comunitario, presentando un passaporto italiano in corso di validità, documento rilasciato dal consolato generale d'Italia a Rosario (Argentina). L'amministrazione spagnola gli rilasciava tale tessera provvisoria richiesta valida per un periodo di sei mesi.

Successivamente, il signor Micheletti chiedeva all'amministrazione spagnola la concessione della tessera definitiva di residente comunitario, per poter vivere stabilmente in Spagna. L'amministrazione decideva di non concedere la tessera definitiva di residente comunitario, fondandosi sull'art. 9 del codice civile spagnolo, secondo il quale in caso di doppia cittadinanza (di cui una non sia spagnola) deve prevalere quella corrispondente alla residenza abituale o all'ultima residenza dell'interessato prima del suo arrivo in Spagna, nel caso di specie la cittadinanza argentina<sup>55</sup>. In pratica, secondo quanto deciso dalle autorità spagnole, il Micheletti non poteva essere considerato come cittadino italiano e beneficiare, conseguentemente, del diritto alla libera circolazione concesso ai cittadini europei poiché, non avendo avuto precedentemente la propria residenza abituale in Italia, doveva essere considerato esclusivamente come argentino. Non avendo l'intenzione di tornare in Argentina, il Micheletti impugnava il provvedimento amministrativo di rifiuto della tessera definitiva di residente comunitario davanti al *Tribunal Superior de Justicia* della Cantabria (Spagna), il quale si rivolgeva alla Corte di Giustizia dell'Unione Europea chiedendole – attraverso lo strumento del rinvio pregiudiziale – di stabilire se la citata disposizione spagnola, tendente a

---

prerogativa più importante della cittadinanza europea, è attualmente regolata dalla direttiva n. 38 del 2004, « relativa al diritto dei cittadini dell'Unione e dei loro familiari di circolare e di soggiornare liberamente nel territorio degli Stati membri ». Si veda, tra i tanti, TESAURO, G., *Diritto comunitario*, 5<sup>a</sup> ed. Padoue, Cedam, 2008, p. 476 e seg., e anche BONATO, G., *La libertà di circolazione e soggiorno nell'Unione Europea e la tutela dell'ordine pubblico*, in Atti del Convegno Internazionale « *Les mouvements migratoires : entre réalité et représentation (Italie, XIX-XXI siècles)* », Université de Provence, Aix-en-Provence, settembre 2009, in corso di pubblicazione.

<sup>55</sup> Così dispone l'art. 9, comma 9, del codice civile spagnolo: « *A los efectos de este capítulo, respecto de las situaciones de doble nacionalidad previstas en las leyes españolas se estará a lo que determinen los tratados internacionales, y, si nada estableciesen, será preferida la nacionalidad coincidente con la última residencia habitual y, en su defecto, la última adquirida* » (nostra libera traduzione: «agli effetti di questo capitolo, rispetto alle situazioni di doppia nazionalità previste nelle leggi spagnole si applicherà quello che stabiliscono i trattati internazionali, e, se non dispongono niente, sarà preferita la nazionalità che coincide con l'ultima residenza abituale e, in mancanza, l'ultima acquisita»).

limitare l'efficacia della doppia nazionalità, fosse compatibile con le norme comunitarie in materia di libera circolazione delle persone.

La Corte di Giustizia, con sentenza del 7 luglio 1992, causa C. 369-90<sup>56</sup>, diede ragione al sig. Micheletti, statuendo che uno Stato membro non può negare il diritto di soggiornare sul proprio territorio ad un cittadino di un altro Stato membro, in ragione del fatto che tale cittadino è simultaneamente in possesso della cittadinanza di uno Stato terzo. In particolare, la Corte affermava che

la determinazione dei modi di acquisto e di perdita della cittadinanza rientra, in conformità al diritto internazionale, nella competenza di ciascuno Stato membro, competenza che deve essere esercitata nel rispetto del diritto comunitario. Non spetta, invece, alla legislazione di uno Stato membro limitare gli effetti dell'attribuzione della cittadinanza di un altro Stato membro, pretendendo un requisito ulteriore per il riconoscimento di tale cittadinanza,

come quello della residenza effettiva in uno Stato membro. In pratica, secondo la Corte, gli Stati membri dell'UE non possono scegliere di ignorare la doppia cittadinanza di un individuo, preferendo di considerarlo cittadino di uno Stato terzo, anche se tale individuo non ha alcun legame effettivo con lo Stato membro dell'Unione del quale possiede la cittadinanza. Tornando al caso in esame, le autorità spagnole dovettero riconoscere la nazionalità italiana al Micheletti, nonostante quest'ultimo non avesse mai vissuto in Italia.

Il principio elaborato dalla Corte di Giustizia è stato accolto anche dalla Conferenza intergovernativa dei paesi dell'UE nella « Dichiarazione sulla cittadinanza di uno Stato membro » del 1992, allegata al Trattato di Maastricht, in cui si legge che

la questione se una persona abbia la nazionalità di questo o di quello Stato membro sarà definita soltanto in riferimento al diritto nazionale dello Stato membro interessato. Gli Stati membri possono precisare, a titolo di informazione, quali sono le persone che devono essere considerate come propri cittadini ai fini perseguiti dalla Comunità mediante una dichiarazione presentata alla Presidenza.

La soluzione delle Istituzioni dell'UE in materia di doppia cittadinanza merita la nostra approvazione in quanto permette di far partecipare anche i discendenti dei migranti europei a quel « processo di creazione di un'unione sempre più stretta tra i popoli dell'Europa »<sup>57</sup>, integrazione e unione tra popoli che costituisce uno degli obiettivi principali perseguiti dall'Unione Europea.

## **Riassunto – Résumé**

### ***La cittadinanza italiana per discendenza e la sua utilizzazione in Europa***

Nell'elaborare la disciplina giuridica della cittadinanza italiana, il legislatore ha tenuto conto degli importanti movimenti migratori degli italiani, succedutisi nel corso dei due secoli precedenti, cercando di facilitare l'acquisto o il riacquisto della cittadinanza italiana per gli emigranti e per i loro discendenti. Numerosi sono i casi di argentini e brasiliani in possesso di una doppia nazionalità : quella argentina o brasiliana per essere nati nel relativo territorio (*ius soli*) ; quella italiana, acquisita per discendenza (*ius sanguinis*). L'interesse per un oriundo a ottenere la cittadinanza italiana (o di altri Stati dell'UE) è particolarmente sentito in

<sup>56</sup> Il testo della sentenza si può leggere sul sito della Corte di Giustizia: [www.curia.eu](http://www.curia.eu).

<sup>57</sup> Così l'art. 1 del Trattato sull'Unione Europea.

un'Europa unita che ammette all'interno del proprio territorio la libera circolazione di tutti i cittadini dell'Unione.

### ***La nationalité italienne par filiation et son utilisation en Europe***

En édictant le régime juridique de la nationalité italienne, le législateur a pris en compte l'importance des mouvements migratoires des Italiens au cours de deux siècles précédents. À l'égard des émigrants et de leurs descendants la loi vise, par conséquent, à faciliter l'acquisition de la nationalité italienne ainsi que la réintégration dans cette dernière. Nombreux sont les cas d'Argentins et de Brésiliens qui possèdent la double nationalité : la nationalité argentine ou brésilienne s'acquiert en raison de la naissance en Argentine ou au Brésil (par « droit du sol ») et la nationalité italienne est attribuée par filiation (par « droit du sang »). L'attribution de la nationalité italienne (ou, plus généralement, de celle d'un des États membre de l'UE) est un enjeu considérable dans le cadre d'une Europe où tous les citoyens de l'Union bénéficient de la liberté de circulation et de séjour.



## ***Iter Toscanium* : influences politiques et interférences culturelles « italiennes » dans la construction du projet de libération du Pérou du jésuite Viscardo y Guzmán (1748-1798)**

Nicolas DE RIBAS

*Université d'Artois*

En arrivant en Toscane en 1769 à la suite de l'expulsion de la Compagnie de Jésus, le « Péruvien » Juan Pablo Viscardo y Guzmán, âgé de 21 ans, s'affirme progressivement en tant que précurseur idéologique des Indépendances hispano-américaines. Ce créole, c'est-à-dire un Blanc né sur le territoire américain, s'élève rapidement contre le renforcement de l'autorité royale espagnole en entamant une longue marche vers l'extension progressive des libertés en Amérique. Qu'on en juge dès à présent : le jésuite, dès son installation sur le sol toscan, pénètre les sphères politiques et diplomatiques, étudie les grandes doctrines en vogue en les opposant à la politique coloniale et plus précisément à toute velléité despotique du gouvernement, multiplie ses attaques contre l'autoritarisme des administrateurs espagnols aux Indes, et lutte pour la cause des Jésuites qui n'ont plus de droits. Outre cela, il condamne l'exploitation économique du Nouveau Monde et l'esclavage. Pour Viscardo, le choix laissé aux Américains doit se réduire à devenir indépendants ou à demeurer opprimés.

En marquant une rupture brutale et totale, l'expulsion de la Société de Jésus accentue alors en Italie une évolution idéologique déjà entamée. La communauté ignatienne se découvre dans la littérature, et s'assume dans sa pluralité culturelle. L'évolution du continent, politique, économique, démographique, va peu à peu occuper la plupart des esprits. Comme d'autres coreligionnaires, Viscardo se tourne tout naturellement vers la pratique littéraire et épistolaire dans plusieurs langues : le castillan, qui se charge de fortes valeurs affectives et politiques, le français, en tant que langue diplomatique, mais aussi l'anglais et l'italien. Aussi celui qui considérait le voyage comme un gage de formation, de *Bildungreise*, fait-il preuve d'un réel génie encyclopédique et d'une adaptation intellectuelle de tous les instants. Plus qu'une simple œuvre révolutionnaire, l'œuvre de Viscardo constitue un corpus plus ambitieux, un véritable testament philosophique en ce qu'il rend un profond témoignage du savoir accumulé par son auteur, au cours de ses études et de ses recherches, qu'il reflète les préoccupations humanistes qui n'ont cessé de l'accompagner tout au long de sa vie. Cet homme qui occupe le devant de la scène jésuitique n'est-il pas représentatif des changements idéologiques qui se produisent partout en Europe et a fortiori en Italie ? Pour appréhender les influences toscanes protéiformes, nous étudierons alors l'impact intellectuel des réformes du Grand-duché, puis nous aborderons l'inclusion de Viscardo dans le panorama politique de la botte puisqu'il deviendra Vice-consul du Royaume de Naples à Livourne, et enfin nous analyserons les transferts culturels et religieux qui structurent, à leur manière, la maquette indépendantiste du jésuite.

## Vivre en Toscane : Viscardo face aux réformes du Grand-Duché

À l'instar de nombreux compagnons d'infortune, Juan Pablo Viscardo choisit son itinéraire en s'établissant dans la ville toscane de Massa Carrara entre 1769 et 1782. Après son premier séjour britannique, il revient dans le Grand-duché en 1784, et après trois années, il enfile la botte, ville après ville, en rejoignant Florence en 1787 et Livourne en 1788 où il demeure jusqu'en 1791, avant de rejoindre définitivement la ville de Londres qui deviendra l'antichambre idéologique des *Libertadors* hispano-américains. À Massa Carrara, Viscardo, en compagnie de son frère de sang et de religion, cohabite avec dix-huit ex-jésuites qui continuent à vivre tant bien que mal. D'où viennent-ils ? Trois d'entre eux sont originaires du Chili, deux du Mexique, trois d'Andalousie et dix du Pérou : les pères Francisco de Estrada, Eusebio Irrazábal, Tadeo Ochoa et Antonio Bello, les étudiants du Collège Máximo de Lima, Manuel Bravo, Vicente Sainz, Juan Sanabria et José Vergara, ainsi que les coadjuteurs Mauricio Pérez et Hermenegildo Carreño.

À cette époque, la Toscane est dirigée par Pierre-Léopold de Lorraine-Habsbourg qui est assurément celui qui a diffusé les Lumières dans son duché plus que partout ailleurs, non seulement en Italie mais en Europe. Le Grand-duc, que « frôla » le vent des réformes, s'était lui-même abreuvé aux meilleures sources philosophiques, car il est avéré qu'il n'ignorait rien des Français, de Montesquieu à Voltaire et à Rousseau en passant par Turgot et Dupont de Nemours. « Un Charles de Bourbon comme un Pierre-Léopold avaient sucé le lait de la philosophie avant de prendre possession de leur trône. Ils étaient, autrement dit, préparés par leur culture à accueillir favorablement les idées novatrices de leurs sujets qui avaient fait le même chemin qu'eux »<sup>58</sup> relève Norbert Jonard. Parce que Pierre-Léopold, qui adapta les principes de Cesare Beccaria, le plus important représentant des Lumières en Italie, joua, ou se donna l'illusion de jouer à l'homme éclairé, il toléra en Toscane la sortie d'une édition de *l'Encyclopédie* (Livourne, 1770) jugeant, comme le fera Viscardo, que la crise politique française pouvait avoir des effets positifs pour le peuple et le monde. Il eut même la velléité de donner une constitution au Grand-duché.

Il reste que les fonctionnaires de Pierre-Léopold chargés des réformes connaissaient eux aussi parfaitement les économistes français et anglais dont ils ont su faire leur miel. C'est pourquoi l'influence de la physiocratie fut déterminante sinon unique en Toscane mais également chez Viscardo. La politique économique du duché est sans nul doute venue alimenter son projet économique. Le jésuite avait d'ailleurs développé des relations privilégiées avec Francesco Vernaccini<sup>59</sup>, le Secrétaire du Grand-duc, avec lequel il discuta des réformes entreprises en Toscane.

Désormais loin de son ancienne gloire « industrielle », Viscardo découvre à la région une vocation agricole. Il remarque qu'une nouvelle culture économique et financière se développe, alors que les argumentations des physiocrates et l'exemple français fournissent, pour une partie du personnel politique, des cadres de référence et des instruments d'interprétation privilégiés. La grande enquête sur l'agriculture, les manufactures et le commerce, ordonnée par Pierre-Léopold en 1766, donne d'ailleurs une accélération décisive au processus de réformes. Le jésuite se trouve alors au cœur d'une intense activité législative,

<sup>58</sup> JONARD, N., *L'Italie des Lumières, Histoire, société et culture du XVIII<sup>e</sup> italien*, Paris, Editions Honoré Champion, 1996, p. 62.

<sup>59</sup> MORENI, D., *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, Florence, Presso Domenico Ciardetti, 1805, p. 91. Fonctionnaire exemplaire, Vernaccini était auparavant Secrétaire du Roi de Sicile.

entre 1767 et 1781, qui fut le fruit de débats au sein du personnel politique et de l'opinion publique sur la structure globale de l'appareil de production du pays, ses assises sociales, le financement de l'État. Bref, tout ce qui intéressera Viscardo pour sa future Amérique libre.

Les mesures économiques ducals apparaissent en outre comme le prélude à une transformation profonde des structures administratives de la Toscane. Il faut souligner que la reconnaissance de la centralité de l'agriculture comme source des richesses de l'économie toscane et la légitimation du rôle des propriétaires fonciers comme interlocuteurs privilégiés du pouvoir, rendirent nécessaire une réorganisation de l'État et des équilibres politiques établis entre le centre et la périphérie de l'administration fiscale.

Durant son premier séjour toscan, Viscardo fait siennes ces réformes agricoles et envisage leur application sur le sol américain. De ce fait, le jésuite précise dans ses manuscrits qu'à proximité des villes, doit se développer une nouvelle économie agricole structurée indispensable à la subsistance du peuple : « la cultivation [sic] de ces terres, tant publiques, que particulières, ne sera pas laissée au hasard, mais réglée avec précision »<sup>60</sup> écrit-il dans son *Esquisse historique* de 1792.

Sur le plan strictement géographique, les écrits viscardiens apparaissent comme le bilan de trois siècles de découvertes et d'analyses. Le jésuite, qui diffuse l'image d'une Amérique mythique, développe alors un fil conducteur basé sur un véritable inventaire des ressources du continent : sa flore, sa richesse en forêts, en plantes, en fruits et en légumes. Viscardo détaille ainsi, dans son œuvre « économique-philosophique » *La Paix et le bonheur du siècle prochain* de 1797, la prodigalité de la côte de Carthagène des Indes :

La fertilité de tous les pays autour de Carthagène est si générale, si constante, qu'elle excite l'étonnement. Dans les nombreuses plantations des cannes à sucre, la végétation est si rapide, qu'on les coupe deux fois par an : les récoltes de mayz, de riz eta, sont communément de cent pour un<sup>61</sup>.

À cette occasion, tel un physiocrate, Viscardo formule à nouveau un énoncé des principes de son libéralisme économique : il importe de relancer l'économie américaine en misant sur le domaine agricole qui doit constituer un des secteurs de base de l'économie.

À côté du discours économique, on trouve dans les textes viscardiens des fragments d'autobiographie devenus matière à recherche. Nous assistons alors conjointement à la formation de la personnalité du jésuite à travers ses déboires les plus douloureux. Pour se déplacer clandestinement et étudier les réformes toscanes, lui qui était assigné à résidence comme les autres ex-jésuites espagnols, adopte le pseudonyme de Paolo Rossi, un nom d'emprunt, un prête-nom, témoignage direct de son appartenance à la vie italienne.

Pour évoluer et s'affirmer dans ce monde nouveau, Viscardo a recours au dialogue épistolaire avec ses « contacts » diplomatiques britanniques en poste en Toscane qui l'écoutent, le conseillent, et l'aident financièrement. D'ailleurs, Viscardo connaît bien les puissants, leur programme, leurs ambitions, leurs connexions. Citons la lettre du 2 novembre 1783 du jésuite qui parle de Horace Mann, Ministre anglais à Florence : « Ce seigneur est aimé de la

<sup>60</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, p. 228.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 302.

Grande-Duchesse de Toscane et adoré de toute la noblesse de Florence »<sup>62</sup>. Ces représentants britanniques devant les autorités duciales vont alors relayer à la Cour de saint-James les desseins de Viscardo. Convaincu de l'importance des marchands pour créer de futurs partenariats, ses pérégrinations toscanes lui permettent enfin de nouer des contacts amicaux dans les milieux commerciaux toscans et liguriens. Viscardo cite, par exemple, dans sa lettre du 8 août 1791<sup>63</sup>, le commerçant de Livourne Francesco Gaetano Coccolini<sup>64</sup>, originaire de Gênes et ami intime du Consul de Naples.

Ce qui caractérise assurément le conspirateur Viscardo, c'est donc en grande partie l'intrusion de la vie politique dans sa vie de tous les jours, son influence sur son comportement et sa mentalité, et la recherche de tous les moyens pour faciliter l'émancipation de sa terre. Son intelligence et son habileté politique le mèneront même sur le chemin du royaume de Naples dont il occupera le poste de Vice-Consul à Livourne entre 1788 et 1791, sous l'autorité du Marquis de Silva<sup>65</sup>.

## Juan Pablo Viscardo, Monsieur le Vice-Consul du Royaume de Naples

Malheureusement, le chapitre napolitain de la biographie viscardienne, souvent méconnu, ne tient qu'en quelques phrases car les manuscrits du jésuite ne permettent pas d'aller plus loin dans l'analyse de son « activité obscure ». Par sa forme, sa facture dispersée, l'œuvre viscardienne résiste, ne livre pas immédiatement son sens au lecteur, et occulte certains pans de la vie du personnage.

Nous pouvons néanmoins affirmer qu'après quatre années d'études et un séjour florentin très riche d'enseignements<sup>66</sup>, Viscardo poursuit son itinéraire en 1788 en représentant les autorités napolitaines à Livourne. Cette fois, le jésuite se lie d'amitié avec le Prince de la Riccia<sup>67</sup>, Protonotaire du Royaume de Naples, qui va intervenir personnellement auprès du Ministre des Indes espagnol, Antonio Porlier, pour que ce dernier négocie un retour anticipé au pays et que Viscardo recouvre son héritage « gelé » par les autorités coloniales : « *Muy Señor mío : Quisiera, movido de la compasión, poder servir el ex gesuita [mi amigo] don Juan Pablo Viscardo quanto yo deseo* »<sup>68</sup> écrit le Prince de façon directive, en mai 1788 depuis la ville de Naples.

<sup>62</sup> BATTI LORI, M., *El Abate Viscardo : Historia y Mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, p. 209.

<sup>63</sup> SIMMONS, M. E., « Más en torno a las estadías de Viscardo y Guzmán en Londres », dans Collectif, *Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798), El hombre y su tiempo I*, Lima, Ediciones del Congreso del Perú, 1999, p. 86.

<sup>64</sup> PISTARINO, G., « Famiglie genovesi nel Nord-Africa », dans *Dibattito di Grandi Famiglie del Mondo Genovese fra Mediterraneo ed Atlantico. Atti del Convegno di Montoggio, 28 ottobre 1995*, Gênes, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1997, p. 49-71. On apprend que la famille Coccolini est une famille de commerçants originaire de Gênes.

<sup>65</sup> HAMPE MARTINEZ, T., « Viscardo y Guzmán en Londres en los albores de la independencia (1791-1798) », dans *Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798), El hombre y su tiempo I, op. cit.*, p. 168. Il souligne que : « *el marqués de Silva pertenecía a una familia asentada en Ancona, con título otorgado por el Sacro Imperio Romano (1686). Se hace breve referencia a este linaje en las sucesivas ediciones del Libro d'oro della nobilita italiana (Roma, Collegio Araldico, 1910 en adelante)* ». Nous pouvons rajouter qu'il fut l'auteur, en 1778, des *Pensées sur la tactique et la stratégique. Ou vrais principes de la science militaire* (Turin, De l'Imprimerie Royale, 1778). Enfin, nous avons retrouvé sa trace dans la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789* de Carlo Botta (t. 11, Capolago, Tipografia e Libreria Elvéica, 1834, p. 139).

<sup>66</sup> La bibliothèque Laurentienne, de par sa richesse en manuscrits et son voisinage avec les chapelles de Saint-Laurent, mausolée des grands-ducs de Médicis, apparaît comme l'une des trois bibliothèques italiennes les plus visitées par les voyageurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>67</sup> RENE, M. A., *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque, De la lecture des Livres Français*, Paris, Chez Moutard, 1786, p. 188.

<sup>68</sup> PACHECO VELEZ, C., *Los Ideólogos. Juan Pablo Viscardo y Guzmán*, Colección Documental de la Independencia del Perú, Recopilación y Estudio Preliminar de Pacheco Vélez, t. 1, v. 1, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la

Il faut donc noter que Viscardo n'est pas très prolixe quant à ses rapports avec ce Royaume. Bien qu'un de ses écrits intitulé *Suite du Projet* (1792) trahisse un séjour napolitain lorsque Viscardo compare le climat de Caracas à celui de Naples, on ignore les dates de ce voyage. Citons cet extrait : « le climat y est varié, selon la différente position des lieux ; mais la capitale, quoiqu'à la distance de seules quatre lieues de la mer, jouit perpétuellement d'un printemps semblable à celui de Naples »<sup>69</sup>.

Si Viscardo était connu à Livourne, il semble l'avoir été tout autant à la Cour de Naples. Il est vrai qu'il connaissait également le Général John Acton<sup>70</sup>, Premier Ministre du Royaume de Naples, qui avait lui aussi interféré dans les affaires d'héritage du jésuite en correspondant avec ce même Antonio Porlier : « *le presto mucho interés tanto como a las dos cartas del General Acton y de mi procurador, el Decano de Arequipa* »<sup>71</sup> relate Viscardo dans sa *Lettre du 3 avril 1791*. Le jésuite, habile négociateur et maître en stratégie, tisse, on le voit, une toile de relations avec les puissants de Naples, de Toscane et d'Angleterre qui l'influencent dans la rédaction de son dessein émancipateur.

Dans un contexte éminemment politique, et auréolé du titre de Vice-consul qui lui offre une certaine sérénité, Viscardo élabore à Livourne, entre novembre 1790 et juillet 1791, son œuvre maîtresse, la *Lettre aux espagnols américains*, qui est une réponse directe et explicite à son enthousiasme révolutionnaire. La *Lettre*, qui est profondément manichéenne, polaire, simplifie et condamne, tout en faisant référence à la gloire nationale, ou à l'honneur américain bafoué par l'attitude méprisante de l'Espagne. Ces thèmes s'articulent, tout naturellement, avec celui de la puissance retrouvée dans le cadre d'un nouveau « système politique » et celui de l'émancipation des peuples. Citons : « Si notre condition présente était aussi irrémédiable que malheureuse et déplorable, ce serait pitié que de la cacher à nos yeux ; mais ayant en notre pouvoir le plus sûr remède, dévoilons l'affreux tableau, et considérons-le à la lumière de la vérité »<sup>72</sup>. Comme la plupart des textes viscardiens écrits sur le sol toscan, la *Lettre*, qui deviendra une arme de propagande pour les patriotes américains, a un épilogue virtuel : l'Indépendance. Tant qu'elle n'est pas atteinte, Viscardo écrit à satiété et ne cesse d'approfondir et de ressusciter ses plans et ses critiques.

Son projet économique, qu'il dévoile dans sa *Disertación sobre el comercio de la América española*<sup>73</sup> datée du 3 avril 1791, est également rédigé durant la dernière année de son

---

Independencia del Perú, 1975, p. 110. C'est nous qui traduisons : « Cher Monsieur : Je voudrais, ému de compassion, pouvoir servir l'ex-jésuite [mon ami] don Juan Pablo Viscardo comme j'aimerais le faire ».

<sup>69</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 184.

<sup>70</sup> JOMINI, A. H., *Vie politique et militaire de Napoléon*, Paris, Chez Anselin, 1827, p. 75-76. On a dans son ouvrage quelques explications quant au rejet de la Révolution Française par John Francis Edward Acton, Commandant des troupes navales de Toscane avant de devenir Ministre des Finances puis Premier Ministre du Royaume de Naples : « Né à Besançon d'une famille irlandaise, ex-officier de la marine française, il partageait cette haine par suite de quelques désagréments personnels qu'il avait essayés lorsqu'il vivait en France. Rien de plus déplorable que de voir des ressentiments personnels aux prises avec le bien de l'Etat ; mais rien malheureusement n'est plus fréquent » écrit Jomini.

<sup>71</sup> VISCARDO Y GUZMAN, J. P., *Obra Completa de Juan Pablo Viscardo y Guzmán* (Edición de Homenaje del Congreso de la República y de la Comisión Nacional encargada de los Actos conmemorativos del 250° Aniversario del Nacimiento de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia americana), Lima, Ediciones del Congreso del Perú, Junio de 1998, p. 275. C'est nous qui traduisons : « Je lui montre un grand intérêt comme pour les deux lettres du Général Acton, et celle de mon défenseur, le Doyen d'Arequipa ».

<sup>72</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 364.

<sup>73</sup> C'est nous qui traduisons : *Dissertation sur le commerce de l'Amérique Espagnole*.



mandat. Que dit le jésuite de la politique qu'il envisage pour l'Amérique ? Il déclare qu'il faut privilégier le commerce. Celui-ci doit être fondé sur un équilibre, c'est-à-dire un marché, auquel Viscardo oppose le monopole commercial et l'arrivée massive en Espagne de l'or venu de l'exploitation des mines d'Amérique, et ses conséquences désastreuses.

De sa Conquête, l'Espagne a ramené beaucoup d'or, mais le pays est resté pauvre : « Le roi d'Espagne qui reçoit de grandes sommes de sa douane de Cadix, n'est à cet égard qu'un particulier très riche dans un état très pauvre »<sup>74</sup> affirme le créole en paraphrasant Montesquieu dans *La Paix et le bonheur du siècle prochain* de 1797. En suivant les préceptes d'Adam Smith<sup>75</sup> qu'il lit en Italie, Juan Pablo Viscardo indique alors, qu'avec le libéralisme<sup>76</sup>, c'est un idéal moral et politique qui s'appliquerait en Amérique et à l'humanité toute entière. Il veut d'ailleurs l'exprimer en termes de vertu : pour lui, c'est une exigence de prudence et de justice dans le cadre des relations commerciales, et c'est même une exigence de bienveillance, dans la mesure où chaque acteur doit pousser à rendre la société florissante et heureuse.

En suivant Smith, Viscardo défend ainsi le libre commerce et la libre entreprise, contre le monopole et l'appétit fiscal. Le créole considère que le travail de la terre doit alimenter le commerce et créer des manufactures grâce à des ressources intarissables : « Enrichie jusqu'à la profusion des productions naturelles de l'Europe, et de son esprit d'industrie, l'Amérique espagnole présente une perspective immense pour le commerce réciproque »<sup>77</sup> peut-on lire dans *l'Esquisse* de 1792. Il faut que l'agriculture dégage un surplus croissant, permettant de nourrir le peuple, de commercer avec le monde entier, et que les mines produisent des matières premières qui seront vendues à l'étranger, voire transformées par les usines.

La liberté de commerce est assurément au centre des préoccupations de Viscardo car il a rédigé une proposition de traité de Commerce entre l'Espagne, ses colonies, et Naples, à l'époque où il travaillait pour le Consulat napolitain à Livourne : « dans mon projet pour un traité de commerce entre l'Espagne et Naples, j'ai fait voir par démonstration, que le commerce des Espagnols avec leurs Colonies s'était accru, dans la proportion de 1 à 20, dans l'espace des cinquante dernières années »<sup>78</sup> précise-t-il dans la *Lettre du 28 mars 1793*. L'écriture de Viscardo montre alors un intérêt pour un des sens du mot « démonstration » que l'on trouve dans les dictionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de la démonstration géométrique qui renvoie à un esprit de netteté. C'est à la lumière de ces considérations qu'il faut entrer dans le discours économique de Viscardo et aborder ses définitions, ses preuves, ses certitudes, et ses convictions attachées au principe de liberté. L'Espagne, le Royaume de Naples et les Vice-royautés américaines, au-delà de leur appartenance à un même ensemble politique, présentaient d'autant plus de similitudes quant à leur type d'organisation sociale, économique et culturelle qu'ils étaient entrés, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un processus de modernisation de leurs institutions qui devait beaucoup au mouvement réformateur entamé

---

<sup>74</sup> SIMMONS (M. E.), *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 295.

<sup>75</sup> MATHIOT, J., *Adam Smith, philosophie et économie : de la sympathie à l'échange*, Paris, PUF, 1990.

<sup>76</sup> BENOIT, F.-P., *Aux origines du libéralisme et du capitalisme : en France et en Angleterre : Montesquieu, Gournay, Quesnay, Smith...*, Paris, Dalloz, 2006.

<sup>77</sup> SIMMONS (M. E.), *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 241.

<sup>78</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 263.

par Charles III dans le Royaume de Naples. Dans ce cadre, on peut comprendre aisément l'inclusion de Naples dans le projet viscardien.

D'autre part, il nous faut ajouter que Viscardo, depuis Livourne, se rend compte des tensions en Toscane entre ceux qui se plaignaient de ne pas être écoutés suffisamment et qui auraient voulu accélérer le rythme du changement, notamment dans le domaine économique et administratif, et les « maîtres » qu'ils servaient en fonctionnaires zélés. Le jésuite assiste alors au départ de Pierre-Léopold qui quitte son duché en 1790 pour monter sur le trône d'Autriche, en succédant à son frère Joseph II et en laissant derrière lui un pays livré à l'agitation et au désordre.

Outil polémique forgé par une avant-garde d'intellectuels dans le but de rendre plus audible son discours dans une phase de lutte de pouvoir et de transformation de l'Etat, l'opinion publique toscane se transforme progressivement en mot d'ordre fondateur d'un nouveau sens commun politique. Viscardo se rend compte qu'il est ici en présence d'un processus complexe, suivant lequel le sujet d'un Etat absolutiste se familiarise avec l'idée que les intérêts de l'Etat ne coïncident pas et peuvent même s'opposer aux intérêts de la société civile, et que les actions des souverains sont susceptibles de jugement et de sanction. Dans la lettre du 7 avril 1791, il souhaite voir l'Amérique suivre cet exemple : « *Serìa pertinente también mover la opinión pública* »<sup>79</sup>. Parallèlement, la réflexion viscardienne vise alors à dresser, à partir d'un questionnement centré autour de la problématique des partages culturels, un inventaire des constructions intellectuelles, des représentations philosophiques et des transferts assurés par des réseaux religieux.

## **Transferts culturels et religieux toscans vers la pensée indépendantiste viscardienne**

On ne saurait nier que le XVIII<sup>e</sup> siècle est le siècle d'or des journaux, des nouvelles littéraires, des dictionnaires et autres œuvres semblables, qui se flattaient de conduire la connaissance de beaucoup de choses. Mais si Viscardo évoque la lecture de journaux en ne citant aucune publication italienne, nous pouvons être certains que la diffusion des périodiques transalpins ne put lui échapper. En Toscane, le rôle du *Magazzino toscano*, publié de 1777 à 1781, du *Magazzino Georgico*, diffusé de 1783 à 1785 ou du *Giornale fiorentino d'agricoltura*<sup>80</sup>, imprimé de 1785 à 1789, est déterminant dans le processus réformiste de l'Etat qui fut appuyé par les philosophes, en vue de mettre en place des mutations administratives et économiques. De surcroît, Viscardo et les jésuites, en arrivant en Italie, trouvent sur place une situation sociolinguistique proche de celle de leurs contrées d'origine. Ils apprennent tous, même en Toscane, un *dialetto*<sup>81</sup> local et régional, qui peut s'avérer constituer de fait une véritable langue distincte de l'italien. Le *dialetto*, qui s'additionne aux autres langues parlées par Viscardo, est quantitativement dominant : rares sont les Italiens qui parlent aussi l'italien officiel à cette époque, langue de toute façon réservée à l'écrit et aux discours formels. Mais il est qualitativement inférieur, considéré comme une variété populaire orale, un vernaculaire comparable à ce qu'on appelle « patois » en France.

<sup>79</sup> VISACARDO Y GUZMAN, J. P., *Obra Completa de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, op. cit.*, p. 294. C'est nous qui traduisons : « Il serait également pertinent de mouvoir l'opinion publique ».

<sup>80</sup> BOUTIER, J., « Perspectives : Naples, Rome, Florence en parallèle », in Collectif de l'Ecole Française de Rome, *Naples, Rome, Florence, une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, sous la dir. de J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Rome, Ecole Française de Rome, 2005, p. 667.

<sup>81</sup> BERTONI, G., *Italia dialettale*, Milan, Cisalpino Goliardica, 1986.

La visite des bibliothèques par ce voyageur péruvien de bonne volonté, impose également de croiser d'autres sources et d'autres langues, tenant compte d'une part des prescriptions des récits des voyageurs, d'autre part des archives des bibliothèques et des témoignages des bibliothécaires. Le jésuite s'inspire alors d'une des théories les plus en vogue à l'époque : celle du corps politique de Rousseau et de Condorcet. Pour Viscardo, comme pour ces derniers, le fonctionnement du corps politique républicain ne peut pas faire l'économie de la question du savoir dans sa relation singulière à chacun. Le concept d'instruction publique a d'ailleurs pour fonction philosophique d'assurer cette relation. Viscardo part alors de la question philosophique inaugurale suivante : de quel droit une décision peut-elle exiger la soumission ? de quel droit un homme ou un groupe d'hommes peut-il faire la loi unilatéralement ? L'argument est simple, mais imparable : personne n'est à l'abri de l'erreur, nul ne détient une légitimité d'essence au nom de laquelle il pourrait imposer des décisions fausses ou superflues.

Dans le discours justifiant la destruction des institutions coloniales ou préparant l'acceptabilité de cette destruction, l'évocation des notions d'intérêt général, de souveraineté nationale et la référence à la Révolution Française, se doublent d'un désir qui structure le texte à sa manière autour de la liberté de l'homme, et des buts du contrat, c'est-à-dire la protection des contractants et de leurs biens, définition du caractère essentiel de l'égalité juridique.

Et, à partir de ces considérations abstraites et de ce vernis d'érudition que confère à ses écrits l'usage de concepts, le problème de la transcription dans les faits de certaines thèses est désormais envisagé. Dans un élan volontariste, il écrit dans *La Lettre aux Espagnols américains* :

Renonçons à un gouvernement, qui à une distance si énorme ne peut nous procurer, pas même en partie, les grands bénéfices que tout homme doit se promettre de la société à laquelle il se trouve attaché ; à un gouvernement qui au lieu de remplir son indispensable devoir de protéger efficacement la liberté et la sûreté de nos personnes et de nos propriétés, a mis le plus grand empressement à les détruire<sup>82</sup>.

Si la distance excluante est encore dénoncée, le gouvernement espagnol apparaît, lui, comme une entité abstraite, lointaine et donc mécaniquement remise en cause.

Les nouveaux idéaux politiques éclairés que Viscardo analyse dans les bibliothèques de Florence contribuent assurément à la formation du concept de patrie américaine et lui offrent les éléments pour se sentir différent des Espagnols péninsulaires : la notion libérale de liberté politique, la clause fondamentale de l'égalité, la théorie contractualiste du pouvoir, le respect et le fondement des devoirs, l'importance politique du travail, la résistance à l'oppression, les conditions matérielles de l'indépendance. La brutalité et l'énergie du discours du créole, qui témoignent d'un engagement personnel, s'expliquent par son enjeu : il s'agit de reconquérir une identité fondée sur le rejet de celle qui lui avait été imposée. Viscardo, en se revendiquant Américain et patriote, s'oppose avec détermination à la tutelle de la Couronne espagnole et en conteste la légitimité. Citons l'*Esquisse* de 1792 :

---

<sup>82</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 375.



Les Colonies n'ayant pas de liberté pour délibérer sur leurs affaires publiques, ni pour adresser leurs plaintes aux autres nations, il est plus que suffisant pour prendre part à leur cause, que les plaintes soient réelles, intéressantes pour l'humanité, et qu'elles soient avancées par un Espagnol américain au nom de sa Patrie<sup>83</sup>.

La colonisation, un crime contre l'humanité pour Viscardo, s'oppose à l'indépendance et ses bienfaits pour l'ensemble des peuples. Le modèle culturel et artistique européen n'est pas reçu passivement : il est lu, interprété, approprié, amalgamé, digéré, rejeté parfois. Il sert aussi d'incubateur à une culture nationale en construction dans l'espace américain.

En Toscane, le jésuite Viscardo devient ce que nous appellerions de nos jours un « intellectuel contestataire » en redessinant le visage d'une Italie studieuse longtemps niée et méprisée<sup>84</sup>. Sa philosophie se confond alors avec un esprit critique dans l'acceptation la plus large. Et c'est au nom d'une « logique universelle » qu'un nouvel ordre politique et social doit être créé en Amérique hispanique.

Quant aux réformes ecclésiastiques des années 1780 suivies par Viscardo, elles apparaissent étroitement liées à la politique de rénovation économique et sociale du Grand-duché. Rappelons que Pierre-Léopold, abonné aux *Nouvelles ecclésiastiques*, penche du côté janséniste parce que sa politique d'indépendance vis-à-vis de Rome et sa volonté de contrôler le clergé sont bien accueillies par les augustiniens. Lui-même, religieusement parlant, est plutôt indifférent. Mais par la force des choses, ses conseillers ecclésiastiques, Giulio Rucellai et Scipione dei Ricci (Evêque de Pistoia et de Prato à partir de 1780), se rattachent au courant janséniste. Dans certains milieux cléricaux italiens favorables à une conception plus démocratique de l'Église, hostiles aux Jésuites et méfiants vis-à-vis des prérogatives pontificales et des usages de la Curie, les jansénistes font école. Le Grand-duc va surestimer la force de ce courant.

Sous sa tutelle, en 1769, fut imposée la règle de l'*exequatur* : les documents pontificaux ne sont désormais publiés en Toscane qu'après le visa du gouvernement. En 1773, l'Archevêque de Florence, hésitant à appliquer la suppression de la Compagnie de Jésus décidée par Rome, reçoit une missive de Pierre-Léopold qui lui écrit : « Obéissez promptement à Dieu et aux hommes. Autrement, nous saurions vous faire obéir »<sup>85</sup>. Le Grand-duc pense qu'il aurait plus de poids face à Rome s'il pouvait s'appuyer sur l'ensemble de l'épiscopat de son État. Il songe donc à réunir un concile national que devaient préparer des synodes diocésains. Que se passe-t-il ? Ricci convoque le célèbre synode de Pistoie qui s'assemble en septembre 1786. Le théologien Pietro Tamburini y siège comme promoteur. L'assemblée suit son évêque et ce même promoteur : elle met alors à l'ordre du jour, comme le précise Viscardo, la théologie de la grâce, la prédestination, la condamnation du culte des reliques, tout en souhaitant la messe en italien, en exaltant le pouvoir épiscopal, et en réclamant un concile national. « *He sabido por buen canal que se trató el punto de celebrar la misa en vulgar y decir las oraciones secretas en voz alta* »<sup>86</sup> écrit Viscardo dans la *Lettre du 1<sup>er</sup> mai 1787*. Malgré l'œcuménisme ambiant prôné par le Grand-duc Léopold I<sup>er</sup> de Toscane, il semble que la majorité voulut maintenir le respect du dogme dont la rigidité ne sembla pas surprendre ou effrayer Viscardo.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>84</sup> WAQUET, F., *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Rome, Collection de l'Ecole Française de Rome, 1989, p. 59.

<sup>85</sup> DELUMEAU, J., *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1991, p. 345.

<sup>86</sup> BATTIORI, M., *El Abate Viscardo : Historia y Mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 224. C'est nous qui traduisons : « J'ai su de sources sûres que l'idée de célébrer la messe en langue vulgaire et de dire les prières secrètes à haute voix fut traitée ».

Dans la même missive, on apprend que la position dominante fut d'ailleurs très conservatrice : « *con la dicha pluralidad de quinze contra tres, se decidió que no se innovase nada* »<sup>87</sup>.

Chez Viscardo, malgré toutes ces interférences, aucun système politique n'est véritablement ébauché même si nous pouvons deviner une organisation avec les Indiens qui continuent à obéir, et les créoles qui n'abusent pas du pouvoir. Viscardo, en tant que précurseur de la république créole, exprime sa volonté d'acheminer l'Amérique vers la liberté conformément à la philosophie libérale. Le jésuite, qui croit au développement de l'esprit humain, à la raison, à la tolérance et qui déteste l'arbitraire, adhère incontestablement aux principes de la démocratie. Sans oublier l'influence chrétienne sur le nouveau système. Les Américains ont hérité de la Mère Patrie une langue, des coutumes, mais avant tout une religion, que Viscardo entend conserver et défendre. De plus, la religion est considérée comme le lien le plus solide entre les patriotes, dès lors que la rupture avec l'Espagne sera consommée et qu'il faudra compter sur ses propres forces pour mener cette entreprise à bien. Fidèle aux canons jésuites, l'essentiel de la spiritualité de Viscardo est évidemment influencé par les *Exercices spirituels* de Saint Ignace<sup>88</sup>, ce guide de méditations systématiques écrit dans le but de libérer chacun des passions, et d'orienter le service de Dieu par l'abandon de sa volonté propre.

L'obéissance ignatienne, en accord avec la tradition de la théologie catholique, a toujours reconnu que la fidélité devait être avec Dieu. Mais en même temps, l'obéissance était une fidélité concrète à l'Église hiérarchique réelle, visible. D'où, le silence servile de Viscardo sur ces possibles réformes, sa position de retrait et le respect du verdict de ses supérieurs. Viscardo, en ayant recours aux canaux officiels, reste dans une attitude de dialogue actif et de discernement avec les évêques de sa région d'accueil. Néanmoins, nous devons remarquer que le jésuite ne peut s'empêcher de critiquer les excès du discours de l'Archevêque de Florence dans la *Lettre du 1<sup>er</sup> mai 1787* :

*Tomó la mano el arzobispo de Florencia y dixo que Jesuchristo no les había puesto para seguir la política del mundo, sino para los depositarios de la fe, la que debían preservar ileza aun cuando huviesen de derramar toda la sangre sobre la cruz que llevaban a los pechos, y en este estilo continuó por veinte minutos tan patético, que enterneció a todos*<sup>89</sup>.

En homme intègre, le créole péruvien est fidèle à sa conscience. Il n'est pas possible pour lui de s'abstenir de toute observation critique dans l'évaluation objective du raisonnement de cet Archevêque qui allait à l'encontre de ses projets sociopolitiques et de sa moderne dévotion. Par le sang sur la croix, il n'est pas possible de donner naissance à une humanité nouvelle ou de faire la paix. Le spectre de la Conquête, on le lit, plane encore sur la réflexion théologique de Viscardo. La sincérité, c'est-à-dire la volonté de ne pas tromper autrui ou soi-même sur ce qu'on éprouve ou qu'on pense authentiquement, s'applique ici. Ainsi fait-il en sorte que la Compagnie de Jésus ne meurt jamais et perdure dans les esprits enclins à la spiritualité de Saint Ignace de Loyola.

<sup>87</sup> *Ibid.* C'est nous qui traduisons : « Avec le résultat de quinze voix contre trois, on décida de ne rien innover ».

<sup>88</sup> LOYOLA, I. de, *Exercices spirituels ; précédés du Testament : Ignace de Loyola raconté par lui-même au P. Louis Gonzales de Camara*, Paris, Arléa, 1991.

<sup>89</sup> BATTLORI, M., *El Abate Viscardo : Historia y Mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*, op. cit., p. 224. C'est nous qui traduisons : « l'archevêque de Florence reprit la main et dit que Jésus Christ ne les avait pas placés là pour suivre la politique du monde, mais qu'en tant que dépositaires de la foi, ils devaient la préserver intacte même s'ils devaient faire couler sur la croix tout le sang de leur poitrine, y il continua ainsi pendant une vingtaine de minutes, toujours aussi pathétique, qu'il les attendrit tous ».

Avec la foi chevillée au corps et en réaction aux influences idéologiques exogènes, on assiste alors chez Viscardo à l'apparition d'un processus de « désidentification », tant politique que culturelle, d'avec la « mère patrie ». La « désidentification » politique rend nécessaires, d'une part, la conscience d'être dépossédé injustement du droit de mener son propre destin et, d'autre part, la capacité de proposer un modèle alternatif basé sur la liberté des hommes et sur le libre commerce. Cette dissidence, pour être persuasive et pour enrôler un maximum de personnes, doit en appeler à la mémoire historique des droits frustrés des premiers habitants du sous-continent : « les légitimes espérances et les droits des conquérants ayant été frustrés »<sup>90</sup> écrit le jésuite dans *La Lettre aux Espagnols américains*.

Pour Viscardo, la Toscane devient assurément un « lieu » de rencontre entre les cultures philosophique, technique et diplomatique. Elle lui permet de trouver son itinéraire idéologique et de s'approprier des connaissances éparses, d'en faire la synthèse et de proposer un nouveau discours politique. Un itinéraire est toujours ancré dans un territoire, mais il est en même temps un espace de confrontation tant des cultures savantes que des pratiques quotidiennes identitaires. Ce parcours toscan permet ainsi à Viscardo de retrouver des éléments de sa propre culture et de comprendre, intellectuellement et pratiquement, comment les apports culturels pourront interférer entre eux sur les sous-continent. Grâce à ses pérégrinations italiennes, Viscardo va conserver de puissantes relations en Italie et d'efficaces amitiés avec les diplomates britanniques qu'il va exploiter en vain jusqu'à sa mort en 1798 pour essayer de libérer l'Amérique, son Amérique... De ce séjour toscan, des questions restent malheureusement en suspens. Comment et pourquoi le jésuite en arrive-t-il à se rapprocher du pouvoir d'un royaume solidaire de l'Espagne ? Nous ne pouvons rien affirmer en la matière même s'il y a fort à parier que ce choix refléta des volontés intellectuelles et bien sûr politiques pour se rapprocher des organes décisionnaires.

Néanmoins, les voyages de Viscardo seront incontestablement utiles à lui-même et à sa patrie car le jésuite va jeter les bases de l'idéologie révolutionnaire hispano-américaine, de l'émancipation, de la démocratie, et les fondements des nouveaux Etats du Nouveau Monde. Pour finir, je préciserai que ce précurseur idéologique des indépendances latino-américaines, longtemps oublié par l'historiographie contemporaine, ne peut assister à la réalisation des idées qu'il a plus que tout autre contribué à répandre. Il nous faut donc rendre Viscardo à son siècle mais aussi au suivant, en lisant dans ses textes à la fois les anticipations d'un génie singulier et la cohérence d'un temps partagé avec, entre autres, Francisco de Miranda et Simon Bolivar.

## Résumé - Riassunto

### ***Iter Toscanium : influences politiques et interférences culturelles « italiennes » dans la construction du projet de libération du Pérou du jésuite Viscardo y Guzmán (1748-1798)***

À la suite du bannissement de la Compagnie de Jésus en 1767 et de sa migration forcée dans la péninsule italique, le « Péruvien » Juan Pablo Viscardo y Guzmán, obsédé par le désir de rentrer dans son Pérou natal et hanté par cette rancœur d'exproprié, de déraciné, enrichit ses réflexions au cœur du Grand-duché de Toscane. En essayant de tirer le meilleur parti possible de sa mésaventure, il parcourt l'Italie, choisit son itinéraire, et apprend beaucoup des

---

<sup>90</sup> SIMMONS, M. E., *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, Precursor de la Independencia Hispanoamericana*, op. cit., p. 263.

nombreuses villes qu'il visite : Florence, Pise, Bologne ou Livourne. La Toscane du XVIII<sup>e</sup> siècle offre alors à Viscardo une atmosphère inspiratrice, une ambiance positive qui favorise la réflexion, la confrontation d'idées et les échanges épistolaires avec de nombreux diplomates anglais et autres politiques italiens tels que Francesco Vernaccini, le Marquis de la Riccia ou John Acton, le Premier Ministre napolitain. L'observation du fonctionnement politique du Grand-duché et les connaissances « pratiques » du Royaume de Naples contribuent à mûrir une pensée révolutionnaire qui devait finir par se concrétiser dans un projet politico-militaire de libération du continent américain. À cette époque, Juan Pablo Viscardo suit les préceptes d'Adam Smith et indique alors, qu'avec le libéralisme, c'est un idéal moral et politique qui s'appliquerait en Amérique et à l'humanité toute entière.

***Iter Toscanium : influenze politiche e interferenze culturali « italiane » nell'elaborazione del progetto di liberazione del Perù del gesuita Viscardo y Guzmán (1748-1798)***

Bandito dalla Compagnia di Gesù nel 1767 e costretto a emigrare verso la penisola italica, il « peruviano » Juan Pablo Viscardo y Guzmán, ossessionato dal desiderio di tornare nel suo Perù natale e assillato dal rancore di essere stato espropriato e sradicato, arricchisce le sue riflessioni nel cuore del Granducato di Toscana. Provando a trarre il massimo vantaggio da quella sua disavventura, percorre l'Italia scegliendo il suo itinerario e impara molto visitando Firenze, Pisa, Bologna e Livorno.

La Toscana del 700 offre allora a Viscardo un'atmosfera ispiratrice, un ambiente positivo favorevole alla riflessione, al confronto di idee e agli scambi epistolari con numerosi diplomatici inglesi e altri uomini politici italiani quali Francesco Vernaccini, il Marchese della Riccia o John Acton, il Primo Ministro napoletano. L'osservazione del funzionamento politico presso il Granduca Pietro-Leopoldo e la conoscenza « pratica » del Regno di Napoli gli consentono di maturare un pensiero rivoluzionario che finirà col concretizzarsi in un progetto politico-militare di liberazione del continente americano. Juan Pablo Viscardo segue i precetti di Adam Smith e indica allora che un ideale morale e politico potrebbe applicarsi in America e all'intera umanità grazie appunto al liberismo.

## **Chiesa e immigrati italiani : nascita ed espansione della *Congregação Cristã no Brasil (CCB)* nello stato di São Paulo, tra il 1910 e il 1940**

Antonio FOLQUITO VERONA

*Universidade Estadual Paulista « Júlio De Mesquita Filho » (UNESP)*

Nel 2010 il movimento pentecostale in Brasile compirà il primo centenario della sua fondazione : che significato può avere questa commemorazione ? Il Protestantismo, da cui trae origine il movimento pentecostale alla fine dell'800, fu portato in Brasile sin dai primi anni della colonizzazione quando i calvinisti (ugonotti) francesi occuparono per dodici anni consecutivi, tra 1555 e 1567, la Baia di Guanabara, nell'attuale Stato di Rio de Janeiro. In seguito furono gli olandesi, anch'essi calvinisti, che dal 1624 al 1654 conquistarono a intervalli parti del Nordest brasiliano stabilendo le loro missioni soprattutto fra gli índios del litorale. Dopo questa breve e fugace presenza la Religione Riformata praticamente scomparve. Nei secoli successivi la Chiesa Cattolica, protetta e sostenuta tanto dai governi coloniali quanto da quelli imperiali dopo l'indipendenza dal Portogallo s'impadronì del controllo quasi assoluto del territorio brasiliano. Il ritorno significativo dei protestanti avvenne soltanto nel 700 inizialmente con la venuta di rappresentanti diplomatici dei paesi del centro-nord dell'Europa, specialmente l'Inghilterra, ma anche degli Stati Uniti e poi, in un secondo momento, soprattutto a partire dal 1824, quando arrivarono i luterani in mezzo alla massa degli immigrati tedeschi negli stati del Sud e qualche anno dopo pure nello Stato di Espírito Santo.

La realtà degli ultimi decenni è invece cambiata e le recenti ricerche ci mostrano la continua crescita del Protestantismo in Brasile, specialmente del suo ramo pentecostale. Nel 1970 il censimento ufficiale, coordinato dall'IBGE (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*), registrava ormai l'esistenza di 4,8 milioni di evangelici ; nel 1980 erano 7,9 milioni, nel 1991, 13,7 milioni e nel 2000, 26,1 milioni. Secondo lo stesso istituto, se questa crescita si mantenesse stabile durante il prossimo decennio nel 2020 la metà della popolazione brasiliana si rivelerebbe evangelica<sup>91</sup>. D'altra parte, la presenza dei pentecostali fra i protestanti è cresciuta significativamente in Brasile soprattutto a partire dagli anni 1950. Secondo i dati del Censimento del 2000, il numero dei fedeli pentecostali corrisponderebbe attualmente ai due terzi dell'intero gruppo dei seguaci protestanti<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Cf. <[www.brasilecola.com/religiao/protestantismo.htm](http://www.brasilecola.com/religiao/protestantismo.htm)>. Sulle caratteristiche delle chiese pentecostali scrive Antoniazzi : « *As igrejas pentecostais, no seu conjunto, são mais urbanas que rurais, mais femininas que masculinas (têm cerca de 10% de mulheres a mais que a média), têm muitas crianças (até os 15 anos), mas poucos adolescentes de 15-20 anos e, em geral, em todas as idades, estão um pouco abaixo da média. Quanto à raça ou cor, têm mais negros, pardos e indígenas que a média; têm pouquíssimos amarelos. O nível de instrução é baixo. Quase não há fiéis com formação superior ou pós-graduação. Quanto às atividades, têm poucos agricultores e funcionários públicos, mas têm 50% a mais que a média de empregados em serviços pessoais (domésticos). O alto número de domésticos (com ou sem carteira) é confirmado pela posição na ocupação. Baixa porcentagem de empregadores. A renda é geralmente muito baixa, com poucas exceções* » (ANTONIAZZI, A., *Por que o panorama religioso no Brasil mudou tanto ?* São Paulo, Paulus, 2004, p. 40).

<sup>92</sup> Cf. <<http://www.pime.org.br/missaojovem/mjregpentecos2.htm>>. Secondo il Censimento del 2000 gli adepti delle chiese pentecostali in Brasile sarebbero così distribuiti : l'*Assembléia de Deus* (AD) ha 8.418.154 fedeli, la *Congregação Cristã do*



Tra le più importanti denominazioni protestanti e pentecostali brasiliane c'è la Chiesa *Congregação Cristã no Brasil*, conosciuta in Brasile attraverso la sigla CCB. Fu fondata nel 1910 da un immigrato italiano che qualche tempo prima si era stabilito negli Stati Uniti. Fino alla metà degli anni 1930 si mantenne una Chiesa strettamente costituita da e per gli immigrati italiani radicati nello Stato di São Paulo. La domanda cui tentiamo di rispondere in quest'articolo è la seguente : perché avvenne questo fenomeno religioso proprio nello Stato di São Paulo e perché particolarmente con gli italiani, visto che la stragrande maggioranza di essi partì dall'Italia attaccata alla struttura e alla tradizione cattolica romana ?

Innanzitutto si deve notare che una delle caratteristiche che distinse la moltitudine di immigrati italiani che si diresse nello Stato di São Paulo negli anni successivi all'inizio della cosiddetta « Grande Immigrazione », dal 1886 e fino agli anni 1920, da quella che approdò in altre regioni del Brasile, è il tipo di rapporto che essa stabilì con la Chiesa Cattolica, egemonica e prevalente, nel suo paese d'origine. Alle origini territoriali della stragrande maggioranza degli immigrati contadini veneti, friulani e trentini che si diresse in Brasile c'erano i paesi e in essi la struttura parrocchiale rurale millenaria in cui la figura del curato cosiddetto « di campagna » centralizzava non solo l'autorità religiosa e morale, ma anche quella civile e politica esercitando praticamente un vero e proprio comando sul destino della comunità e non di meno su quello delle singole famiglie e persone. La storia del Triveneto, segnalata da costanti cambiamenti politici, con l'appartenenza ora a un regno ora a un altro, sin dalla caduta della Serenissima, ha contribuito a rinforzare il ruolo dei preti locali che per lungo tempo rappresentavano la sola istituzione presente e inalterata, come ci spiega un testo molto interessante :

Nei paesi e nei villaggi rurali le cose stanno diversamente. Qui il prete è quasi sempre l'unico referente religioso della popolazione locale, almeno fino a quando gli ordini mendicanti [...] non intraprenderanno la politica di penetrazione nelle campagne. Il parroco è più compagno di viaggio della gente che superiore dei suoi fedeli, più simile che diverso dal suo gregge. Le richieste delle popolazioni rurali si conoscono con più precisione solo quando, tra il XIV e il XV secolo, i vescovi e i loro delegati si recano personalmente in visita nelle pievi delle loro diocesi. Mettendo a confronto la domanda e l'offerta religiosa locali e analizzando le direttive pastorali delle gerarchie ecclesiastiche si possono evidenziare le poche cose che i contadini chiedono ai loro parroci : – di risiedere con una certa stabilità, in maniera da assicurare il conforto religioso soprattutto in prossimità della morte ; – di celebrare correttamente la Messa ; – di non violare le leggi della convivenza insidiando le donne o provocando risse ; e di tenere bene la chiesa e il suo patrimonio. In poche parole si chiede al “funzionario del sacro” una piena immersione nei ritmi della vita contadina. L'adesione al vincolo comunitario paesano ha il suo culmine nella celebrazione del convivium, il banchetto tradizionale che riuniva annualmente prete e uomini del villaggio<sup>93</sup>.

Con l'immigrazione verso lo Stato di São Paulo questo secolare e armonico rapporto veniva reciso nettamente.

Arrigo de Zettiry, nella sua relazione del 1891, pubblicata dal *Jornal do Comércio*, scrisse queste parole parlando della mancanza di chiese (templi) per il culto dei coloni, cioè degli immigrati :

---

Brasil ne ha 2.489.089, la Chiesa Universale del Regno di Dio (IURD) ne ha 2.101.884, quella dell'*Evangelho Quadrangular*, 1.318.812, la *Deus é Amor*, 774.827 e altre chiese pentecostali insieme ne hanno 2.630.721, totalizzando la cifra di 17.733.487 (67,7%) pentecostali su 26.194.941 protestanti.

<sup>93</sup> Cf. <<http://www.rilievo.poliba.it/bsc/bsc/st/cc/index.html>>.



Chi conosce il contadino italiano sa che per lui, e specialmente pel Veneto che là è più numeroso, il culto religioso è una necessità. Egli è credente, e comunque uno la pensi, deve rispettare e secondare questa convinzione. Chi viaggi in San Paolo troverà belle fazendas di caffè, colonie numero uno, tutto quello che si può desiderare, ma la Chiesa, soltanto nella città o villaggio che serve di capoluogo al municipio. A questa Chiesa si pretende che il giorno di festa si rechino i coloni di fazendas lontane due, tre, quattro e più leghe, cioè a dire, tredici, venti, ventisei e più chilometri. Ho detto si pretende, perchè una volta ammessa la necessità che il contadino sente della religione e delle pratiche del culto, non è se non una pretesione poco logica quella di obbligarlo a far tanto cammino per soddisfare a quel suo bisogno morale. Ora, poiché non è possibile che le donne specialmente possano sottoporsi a quella fatica, perciò sono obbligate a fare a meno della chiesa, del prete, della religione. Di qui il rimpianto del paesetto nativo, che abbandonarono emigrando; di qui il malcontento che moltissime volte mi fu dai coloni esternato dicendo: "Viviamo qui come delle bestie" frase d'uso, con cui esprimono la non osservanza dei precetti cattolici<sup>94</sup>.

Frattanto questa non sembrava essere, secondo lo stesso autore, una preoccupazione delle autorità locali, ormai inserite in uno Stato laicizzato da poco, e ancora nemmeno dei proprietari paolisti:

È veramente necessario che almeno i municipi più ricchi provvedano, col concorso dei *fazendeiros*, alla edificazione di cappelle, dove i coloni possano recarsi alla festa a recitare il rosario od altre preci che tengan luogo della messa, dove, nelle grandi solennità dell'anno almeno, quella vi si celebrasse veramente, vi si amministrassero i sacramenti del battesimo, penitenza, comunione e cresima<sup>95</sup>.

Ma la cosa che più allontanava gli immigrati dalla chiesa era la condizione sociale in cui vivevano i rispettivi preti, uomini di affari piuttosto che di devozione alle pratiche ecclesiastiche. Sempre secondo De Zettiry:

Come se poi fosse piccolo l'inconveniente della scarsità di chiese, ve n'è un altro ben più grave ed è che generalmente il prete che amministra pensa poco alla soddisfazione del proprio dovere. Molti preti sono *fazendeiros*, sono *beneficiadores* di caffè, sono negozianti, sono politicanti, sono tutto ciò che è mondano ma non ministri di Dio, sacerdoti, apostoli e tutto ciò che dovrebbero essere<sup>96</sup>.

A questo punto è importante sottolineare che la fine del regime del *Padroado*, estinto dal Decreto 119-A del 1890, si verificò esattamente al momento dell'arrivo delle onde migratorie dall'Italia e un anno prima che De Zettiry scrivesse la sua lunga relazione. Per i chierici di allora, educati durante il vecchio regime, i sacramenti rappresentavano più che altro un'opportunità di migliorare il proprio reddito. De Zettiry fa ancora notare:

E quel che è peggio, non solo mercanteggiano il mercanteggiabile come i secolari, ma mercanteggiano anche i sacramenti, vendendoli a prezzo carissimo, di modo che solo i benestanti possono comprarli. Io so bene che l'obolo del credente è necessario per il mantenimento del prete; ma è forse obolo il pretendere da poveri coloni emigrati dieci lire per battezzare un bambino, trenta o quaranta per maritare una coppia, dieci per consegnare la chiave del cimitero e quindici per la chiave e la semplice benedizione del feretro<sup>97</sup>.

Comunque il rapporto gerarchia/popolo, stabilito e ormai saldato durante i secoli di dominio coloniale, non pare essere cambiato sostanzialmente malgrado l'intenso processo di romanizzazione sofferto dalla Chiesa Cattolica in Brasile già prima della proclamazione della Repubblica e della conseguente separazione Chiesa/Stato. Nemmeno l'introduzione di nuovi preti, originari da paesi europei come la Francia e l'Italia, appartenenti agli ordini e alle

<sup>94</sup> DE ZETTIRY, A., *I coloni italiani dello Stato di San Paolo*, in *La Rassegna Nazionale*, Florence, Presso l'Ufficio del Periodico, 1893, vol. LXX, anno XV, mars-avril, p. 66-67.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>97</sup> *Ibid.*

congregazioni più moderne, più strettamente legate alla Santa Sede, sembra aver dato una svolta decisiva a questi comportamenti complessi. Tuttavia, la lontananza dalla religione consueta, l'abbandono delle proprietà ormai impoverite con le costanti crisi che si abbattono sull'economia della coltivazione del caffè nei primi anni del 900 e il conseguente arrivo nelle grandi città, soprattutto nel capoluogo paolista, ha creato un ambiente propizio per la nascita in seno all'immensa comunità di immigrati italiani di un'altra chiesa, distante dalla tradizione cattolica.

L'8 marzo 1910 arrivò a São Paulo l'ormai quarantaquattrenne Luigi Francescon<sup>98</sup> proveniente, secondo lui, da Buenos Aires « opera divina ». Nel 1890 era immigrato negli Stati Uniti dopo aver compiuto il servizio militare di tre anni in Italia. Si era poi stabilito a Chicago e nello stesso anno, sempre stando a lui, aveva conosciuto il Vangelo attraverso un altro immigrato di nome Miguel Nardi. Si era convertito l'anno seguente e si era messo a congregare, già da diacono, in una chiesa presbiteriana italiana. Il primo gennaio 1895 si era sposato con Rosina Balzano, pure lei immigrata italiana e credente, e dal loro matrimonio erano nati sei figli. Nel 1907 Francescon era entrato in contatto con il movimento pentecostale tramite un pastore nordamericano di nome William Durham che un anno prima aveva ricevuto il « battesimo dello Spirito Santo » a Los Angeles – nella casa della Via Azusa, 312 – dalle mani dell'allora noto pastore William Joseph Seymour<sup>99</sup>. A quel punto, Francescon si era inserito nel gruppo di Durham che annunciava la cosiddetta « promessa dello Spirito Santo » e nel 1909, per rivelazione, insieme ad altri due credenti, Giacomo Lombardi e Lucia Menna, si erano imbarcati per Buenos Aires senza nessuna organizzazione alle loro spalle e senza alcun appoggio di tipo istituzionale. Da qui l'arrivo a Buenos Aires e poi, l'anno seguente, a São Paulo. Accompagnato da Giacomo Lombardi, incontrò il 9 marzo in piazza *Jardim da Luz* Vincenzo Piovani, immigrato italiano ateo a cui parlò delle sue convinzioni. Piovani abitava a Santo Antonio da Platina, cittadina a Nord dello Stato di Paraná dove, dopo moltissime ore di viaggio in treno e a cavallo, fu raggiunto da Francescon il 20 aprile 1910. Nella residenza di Piovani si tennero le prime riunioni religiose e il 5 giugno 1910 ebbe luogo la prima cerimonia di battesimo per immersione realizzata in un ruscello nei dintorni del paese. In quell'occasione furono battezzate 11 persone, tra le quali Felício Antonio Mascaró.

Pensando d'aver ormai compiuto lì la sua missione, Francescon ritornò il 20 giugno al capoluogo di São Paulo e vi rimase fino al settembre seguente. Durante il suo soggiorno paolista riuscì a battezzare altre venti persone, in prevalenza italiane, originarie dalle varie denominazioni protestanti e anche cattoliche romane di quel luogo. Con la formazione di questo piccolo gruppo di credenti a São Paulo nasceva quella che più tardi avrebbe preso il nome di *Congregação Cristã do Brasil*<sup>100</sup>. A tal proposito, Ana Maria Doimo scrive :

A partire dal 1910, un nuovo tipo di “credente” sorge a São Paulo : cioè l'evangelico della *Congregação Cristã do Brasil*, una dissidenza della Chiesa Presbiteriana del Brás, regione di concentrazione operaio formato da immigrati italiani. La radice della scissione era la predicazione sulla necessità di un nuovo battesimo : il “battesimo nello Spirito Santo”<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Nato a Cavasso Nuovo (UD) il 29/3/1866 e morto a Oak Park il 7/9/1964.

<sup>99</sup> William Joseph Seymour, iniziatore del movimento pentecostale, era nato a Centerville, Louisiana, il 2/5/1870 e morì il 28/9/1922). Per ulteriori ragguagli, cf. <[http://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Seymour](http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Seymour)>.

<sup>100</sup> CAMARGO, R.F. DE, *Histórico da Congregação Cristã no Brasil: Cidade de Tatuí*, Tatuí, Edição e adaptação da publicação : Memória de Tatuí por Thiago Carlos da Silva, p. 7-8.

<sup>101</sup> DOIMO, A.M., *Pluralidade religiosa à brasileira, associativismo e movimentos sociais em São Paulo*, in AVRITZER, L., (éd.) *A participação em São Paulo*, São Paulo, Editora UNESP, 2004, p.143. La traduzione è mia.

In seguito, la comunità crebbe presso gli immigrati e questo si può notare dal numero di anziani (presbiteri) che vi furono ordinati dal 1910 al 1938 ; infatti, si può osservare che dieci su quindici anziani ordinati nella città di São Paulo e nella corrispondente area metropolitana, dove d'altronde c'era stata la più alta concentrazione di credenti fino agli anni 1940, erano italiani nati o discendenti di prima generazione. L'espansione verso gli altri stati del Brasile si attuò soltanto attorno agli anni 1950. Riguardo ciò, è interessante sottolineare che la penetrazione della CCB nelle altre aree del Brasile, soprattutto dove ancora oggi c'è una forte presenza italiana, non si verificò immediatamente. Malgrado Francescon abbia costituito la sua prima comunità a Santo Antonio da Platina, nello Stato di Paraná, dove quasi il 40% della sua popolazione era di origine italiana, il primo anziano ordinato in quella località sarebbe apparso soltanto nel 1931, 21 anni dopo, e questi, inoltre, Alfredo de Souza, a quanto risulta non era d'origine italiana.

Nello Stato di Spirito Santo appare un altro esempio importante visto che quasi il 60% della popolazione è composto di discendenti di immigrati italiani : il primo anziano fu ordinato solo nel 1982 e nemmeno costui, Edson de Souza Barbosa, come risulta dal suo cognome, pare che avesse origini italiane. Un altro esempio ancor più significativo è quello del Rio Grande do Sul dove ci fu il primo insediamento di massa degli immigrati italiani. Lì, dove la popolazione italo-brasiliana arriva oggi giorno alla soglia del 30%, la CCB riuscì a ordinare il suo primo anziano soltanto nel 1970, a Santa Maria, ma pure lui, Jorcelino Fernandes Guimarães, non pare avesse nessuna origine italiana.

È da considerare, però, che l'opera di divulgazione della nuova chiesa fu sin dai primi anni rivolta appositamente agli immigrati italiani che si dirigevano all'interno dello Stato di São Paulo, come fu il caso della città di Votorantim, secondo quanto scrisse Renato Ferreira Camargo :

L'inizio si ebbe con la classe degli operai tessili, a Votorantin, nell'anno 1912. C'era in quella città un grande concentramento di italiani. Louis Francescon lo seppe e si diresse lì. Portando delle Bibbie e degli innari in lingua italiana diede inizio a un centro di predicazione nella Barra Funda, oggi giorno Via Cel. Alfredo Maia. I canti e le prediche, intanto, incomodavano i vicini ed egli fu obbligato a cambiare per l'inizio della Voçoroca. Nasceva nel paese la seconda chiesa della *Congregação Cristã* che oggi somma migliaia di adepti in quella città<sup>102</sup>.

Come si può notare, questa fu la procedura adottata da Francescon : cercare posti dove si concentravano gli immigrati italiani, predicando loro e portando loro libri pubblicati in italiano. Per questo, la CCB possedette una maggioranza italiana significativa fino alla metà degli anni 1930 ma, in seguito, entrarono a farne parte anche persone appartenenti ad altre etnie esistenti in Brasile.

Sin dall'inizio, nonostante il suo fondatore si schierasse contro la corrente congregazionalista, la CCB mantenne una sede centrale a São Paulo, proprio nel Quartiere del Brás, dove il suo ministero si riunisce annualmente in un'assemblea generale che definisce le regole da applicare a tutte le comunità appartenenti alla suddetta denominazione. A proposito di questo tempio, Rolim afferma che :

Con il correre degli anni, il tempio del Brás s'ingigantì : diventò un enorme capannone con lunghe gallerie e molte file di panchine di legno. Con una capacità di più di quattromila posti divenne l'unico santuario di questo

---

<sup>102</sup> CAMARGO, R.F. DE, *op. cit.*, p. 10. La traduzione è mia.

ramo pentecostale, quasi come un luogo sacro che i credenti, provenienti da luoghi diversi, visitano oggi con orgoglio e ammirazione<sup>103</sup>.

Solo nel capoluogo paolista negli anni 1940 c'erano circa trenta templi con più di 6000 adepti. Tanto nello Stato di São Paulo quanto in altri stati brasiliani il numero di « case di preghiera » era ormai di 305 ; dal 1935 al 1940 si convertirono 17.761 persone alla stessa chiesa. Quanto a Francescon, egli accompagnò da vicino l'espansione e la crescita della CCB sia dal punto di vista epistolare che viaggiando personalmente a São Paulo per ben nove volte (l'ultima con la moglie), fino alla sua morte.

Concludendo si può affermare che l'influsso italiano sulla CCB, nonostante s'indebolisse a partire dagli anni 40, quando cominciò a ricevere grandi masse di « convertiti » non italiani, si è mantenuto fino a oggi in due dimensioni : quella derivata dalle pratiche rituali di stampo valdese e per la centralità dell'orchestra polifonica come elemento liturgico. L'influsso valdese sulla CCB risulta, secondo Ferreira, dall'antica appartenenza di Francescon al gruppo dei presbiteriani italiani e tra i precetti originari trasmessi alla nuova denominazione ci sarebbero :

l'uso della preghiera soltanto la domenica, le azioni di ringraziamento prima dei pasti, la pratica di sentire i testimoni, l'usanza di celebrare insieme la Cena del Signore, il battesimo biblico per immersione, la tradizione degli uomini di sedersi da una parte e le donne dall'altra, l'uso del velo per le donne, il bacio santo, la preoccupazione con l'ausilio sociale (simile alle opere di pietà)<sup>104</sup>.

Infine, a partire dalla sua creazione nel 1932, l'orchestra assunse un ruolo sempre più preponderante nell'organizzazione del culto e i suoi componenti, tutti consacrati per questo specifico ministero, occupano ancora oggi i posti centrali del tempio. Va ricordato, in ultimo, che il primo direttore d'orchestra fu João Finotti, uno dei figli di Ernesto, e cioè proprio il secondo anziano ordinato da Francescon nel 1910.

## **Riassunto – Résumé**

### ***Chiesa e immigrati italiani : nascita ed espansione della Congregação Cristã no Brasil (CCB) nello stato di São Paulo, tra il 1910 e il 1940***

Nel 2010 il movimento pentecostale in Brasile compirà il primo centenario della sua fondazione : che significato può avere questa commemorazione ? Il Protestantismo, da cui trae origine il movimento pentecostale alla fine dell'800, fu portato in Brasile sin dai primi anni della colonizzazione quando i calvinisti (ugonotti) francesi occuparono per dodici anni consecutivi, tra 1555 e 1567, la Baia di Guanabara, nell'attuale Stato di Rio de Janeiro. In seguito furono gli olandesi, anch'essi calvinisti, che dal 1624 al 1654 conquistarono a intervalli parti del Nordest brasiliano stabilendo le loro missioni soprattutto fra gli índios del litorale. Dopo questa breve e fugace presenza la Religione Riformata praticamente scomparve. La realtà degli ultimi decenni è invece cambiata e le recenti ricerche ci mostrano la continua crescita del Protestantismo in Brasile, specialmente del suo ramo pentecostale.

<sup>103</sup> ROLIM, F. C., *Pentecostais no Brasil : uma interpretação sócio-religiosa*, Petrópolis, Vozes, 1985, p. 35-36. La traduzione è mia.

<sup>104</sup> FERREIRA, M., *Por trás do véu : a história da primeira denominação pentecostal brasileira*, São Paulo, Baraúna, 2009, p. 44. La traduzione è mia.

***Église et immigrés italiens : naissance et expansion de la Congregação Cristã no Brasil (CCB) dans l'état de São Paulo, entre 1910 et 1940***

En 2010 le mouvement pentecôtiste au Brésil fêtera le premier centenaire de sa fondation : quelle signification peut-on donner à cette commémoration ? Le Protestantisme, d'où tire ses origines le mouvement pentecôtiste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fut amené au Brésil dès les premières années de la colonisation lorsque les calvinistes (huguenots) français occupèrent pendant douze années consécutives, entre 1555 et 1567, la Baie de Guanabara, dans l'État actuel de Rio de Janeiro. Par la suite, les Hollandais, eux aussi calvinistes, purent conquérir des régions du Nord Est brésilien entre 1624 et 1654 et y établirent leurs missions, notamment parmi les Indios du littoral. Après cette présence courte et fugace, la Religion Réformée disparut pratiquement. La réalité des dernières décennies est en revanche différente et des recherches récentes nous montrent la montée constante du Protestantisme au Brésil, notamment de sa branche pentecôtiste.

## **Gli scambi commerciali Italia-America Latina : dati statistici e temi di riflessione**

Luca MARSÌ

*Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

Il presente articolo si propone di fornire alcuni spunti di riflessione su come i sistemi economici dominanti – quelli dei paesi più ricchi, come l'Italia – possano influire sui modelli di sviluppo in atto nelle cosiddette aree emergenti, come l'America Latina. In particolare, tenteremo di riflettere sulla possibilità di riprodurre (o di esportare, secondo l'espressione in voga) il modello tipicamente italiano dei distretti industriali in tali aree ; un tema, questo, di grande attualità tanto in Italia quanto in paesi come il Brasile e l'Argentina. Ovviamente, non è nostra ambizione analizzare tali questioni in modo esaustivo. L'obiettivo è piuttosto di proporre una serie di piste di ricerca e un quadro analitico generale nel quale si possa iscrivere lo studio di questi temi, riagganciandoli a problematiche di più grande portata, quali i rapporti di forza tra paesi del Nord e paesi del Sud e lo sviluppo di « regole del gioco » che mirano a cristallizzare detti rapporti consolidando così la posizione dominante dei paesi più ricchi.

### **L'entità dell'interscambio commerciale fra Italia e America Latina**

Per individuare la portata del fenomeno in esame, cerchiamo innanzitutto di quantificare il peso dell'interscambio commerciale fra Italia e America Latina per mezzo di alcuni semplici indicatori. La Tabella 1 permette di notare come la quota di esportazioni italiane verso l'America Latina, che nel 2008 rappresentava poco più del 3% dell'export totale italiano, sia la più bassa e preceda solo quella dell'export verso l'Asia centrale. Si osservi peraltro che nel corso dell'ultimo decennio le esportazioni italiane hanno teso a dirigersi meno verso i paesi della Triade (Unione europea, Nordamerica e Giappone, le cui quote sono diminuite) e a spostarsi invece verso i paesi emergenti, le cui quote sono cresciute ad eccezione di quella dell'America centro-meridionale, unica ad essere in calo nel periodo in esame (dal 3,9% al 3,3%)<sup>105</sup>. Il fenomeno è meno marcato, ma non sostanzialmente diverso, dal lato delle importazioni. La crescita della quota di import italiano dall'America centro-meridionale (dal 2,4% al 2,9%) è infatti sensibilmente inferiore alla crescita delle quote attribuibile alle altre aree emergenti (in particolare quella della Cina, triplicatasi in dieci anni). Come nel caso

---

<sup>105</sup> « Le dinamiche geografiche riscontrate nelle esportazioni dell'Italia [...] mettono in luce la prosecuzione nel 2008 del processo di lento ridimensionamento dell'importanza relativa che lo sbocco europeo ha, rispetto alle altre destinazioni, per il nostro Paese. Beninteso, il mercato europeo rimane centrale per le esportazioni dell'Italia attirando poco meno del 60% delle vendite italiane all'estero. Tuttavia, confrontando tale rilevanza con quella che il mercato dell'Unione europea ha ancora per altri paesi membri simili all'Italia (per livello di sviluppo e "anzianità" di adesione, quali Germania e Francia) si osserva nel caso del nostro Paese un prolungato scivolamento dell'orientamento geografico relativo delle vendite nel mercato dell'Unione ; un fenomeno tanto più rilevante se si considera che esso sembra essersi in qualche misura accentuato all'inizio degli anni duemila, vale a dire in una fase in cui l'adozione della moneta unica avrebbe dovuto costituire un fattore d'attrazione potenzialmente rilevante per i traffici commerciali all'interno di una parte consistente dell'area europea » (ISTITUTO NAZIONALE PER IL COMMERCIO ESTERO, *Rapporto ICE 2008-2009. L'Italia nell'economia internazionale*, p. 124, <<http://www.ice.it/statistiche/rapporto20082009.htm>>, consultato il 18/10/2009).



dell'export, in termini relativi l'Italia importa sempre meno dalla Triade e sempre di più dai paesi emergenti.

**Tabella 1 : composizione delle esportazioni e delle importazioni italiane per paesi e aree (anni 1999 e 2008)<sup>106</sup>**

	ESPORTAZIONI		IMPORTAZIONI	
	1999	2008 (a)	1999	2008 (a)
Unione europea	63,9%	58,5%	65,7%	54,1%
Stati Uniti	10,2%	7,0%	5,5%	3,6%
Europa non Ue	7,4%	12,1%	8,0%	11,2%
(di cui Russia)	(0,8%)	(2,9%)	(2,0%)	(4,3%)
Asia orientale	5,9%	6,1%	8,1%	10,5%
(di cui Cina)	(0,8%)	(1,8%)	(2,4%)	(6,3%)
(di cui Giappone)	(1,6%)	(1,2%)	(2,5%)	(1,3%)
Asia centrale	0,7%	1,3%	1,2%	2,0%
(di cui India)	(0,4%)	(0,9%)	(0,6%)	(0,9%)
Medio Oriente	3,2%	5,0%	2,4%	5,1%
Africa	3,5%	4,9%	6,0%	10,1%
America centro-sud	3,9%	3,3%	2,4%	2,9%
Altri paesi	1,3%	1,8%	0,7%	0,5%
Totale	100%	100%	100%	100%

(a) dati provvisori

Simmetricamente, fra il 1999 e il 2008 è diminuito il peso delle vendite italiane sul totale delle esportazioni mondiali verso l'America Latina scendendo dal 3% a poco più del 2%. Nella Tavola 2 si osserva infatti che ad eccezione del Messico, dove la quota relativa delle vendite italiane è leggermente aumentata, tale valore si è notevolmente ridotto nei tre principali paesi del *Cono Sur* (Argentina, Brasile, Cile)<sup>107</sup>.

**Tabella 2 : quote dell'Italia sulle esportazioni mondiali verso l'America centro-meridionale (anni 1999 e 2008)<sup>108</sup>**

	1999	2008
America centro-meridionale	3,0%	2,1%
Argentina	5,9%	2,7%
Brasile	5,2%	3,0%
Cile	3,1%	1,6%
Messico	1,2%	1,7%

Per quanto riguarda invece gli investimenti diretti esteri (IDE) – altro indicatore tradizionale dei processi di internazionalizzazione delle imprese – il ruolo dell'America Latina appare più rilevante<sup>109</sup>. Con dati relativi al 2007, la Tabella 3 mostra infatti che se l'Unione europea

<sup>106</sup> Fonte : *Commercio estero e attività internazionali delle imprese. Annuario Istat-ICE 2008*, vol. 1, p. 102-111, <<http://www.ice.it/statistiche/pdf/Annuario1vol2009.pdf>> (consultato il 18/10/2009).

<sup>107</sup> Secondo un rapporto congiunto del Ministero degli Esteri e dell'ufficio ICE in Argentina, la quota italiana sulle importazioni totali argentine nel 2008 sarebbe del 2,1%. L'Italia occuperebbe così il nono posto nella graduatoria dei principali fornitori dell'Argentina e sarebbe il maggior fornitore europeo dopo Germania e Francia e davanti alla Spagna, la cui quota sul totale dell'import argentino non viene però precisata: 1° Brasile (30,8% dell'import argentino), 2° Cina (12,4%), 3° Stati Uniti (12%), 4° Germania (4,4%), 5° Paraguay (3,1%), 6° Messico (2,8%), 7° Francia (2,5%), 8° Giappone (2,4%), 9° Italia (2,1%). Per quanto riguarda la distribuzione delle esportazioni argentine per paese di destinazione (ma qui i dati si riferiscono al 2007), il principale cliente è il Brasile (18,8% dell'export argentino), seguito dalla Cina (9,3%), dal Cile (7,5%), dagli Stati Uniti (7,4%), dalla Spagna (3,7%), dai Paesi Bassi (3,2%), dal Messico (2,6%) e dall'Italia (che occupa così l'ottavo posto con una quota del 2,5%). Ragionando infine per grandi aree geografiche, i principali partner commerciali dell'Argentina sono il Mercosur (verso cui si dirige il 23% delle esportazioni argentine e da cui proviene il 35% dell'import argentino), l'Asia (15% dell'export argentino e 19% dell'import argentino), l'Unione europea (19% dell'export e 16% dell'import), e il blocco di paesi NAFTA (10% dell'export e 16% dell'import). Cf. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Argentina », aggiornamento al 2° semestre 2008, in *Rapporti Paese congiunti Ambasciate/Uffici ICE estero*, <<http://www.esteri.it/rapporti/pdf/argentina.pdf>> (consultato il 18/10/2009).

<sup>108</sup> Fonte : *Annuario Istat-ICE 2008, op. cit.*, vol. 2, p. 148, p. 150, p. 152, p. 168.

<sup>109</sup> Ricordiamo che per investimento diretto all'estero (IDE) si intende l'investimento internazionale effettuato da un soggetto residente in un paese (in genere un'impresa, detta «società madre») per prendere delle partecipazioni in un'impresa residente in un altro paese. Secondo i criteri dell'FMI e dell'OCSE, si può parlare di IDE quando l'investitore estero possiede almeno il 10% delle azioni ordinarie. Tale soglia minima è considerata necessaria perché la società partecipante possa esercitare un'influenza

rimane di gran lunga la principale area degli IDE italiani in uscita<sup>110</sup> (in quanto vi si concentra il 53,7% delle partecipate italiane all'estero, il 51,9% della quantità totale dei loro addetti e il 65,2% del loro fatturato complessivo), l'America centro-meridionale è la seconda area in termini di fatturato (9,1% del fatturato totale delle partecipate italiane all'estero) e la terza in termini di addetti (12% del totale, appena dietro i paesi europei non Ue)<sup>111</sup>.

**Tabella 3 : distribuzione delle partecipate italiane all'estero – in quantità, numero di addetti e fatturato – per area geografica di localizzazione (valori percentuali, anno 2007)<sup>112</sup>**

	Numero di partecipate	Numero di addetti	Fatturato
Unione europea 27	53,7%	51,9%	65,2%
America centro-meridionale	8,8%	12,0%	9,1%
America settentrionale	11,2%	6,8%	7,5%
Paesi europei non Ue	8,5%	13,1%	6,6%
Asia orientale	9,6%	8,1%	4,3%
Africa settentrionale	2,8%	3,3%	3,1%
Asia centrale	1,6%	2%	1,5%
Medio Oriente	1,1%	0,6%	0,5%
Oceania	1,1%	0,5%	0,5%

Sembra esserci dunque una lieve contraddizione fra i dati riguardanti il commercio estero italiano con il Sudamerica (date le sue quote relativamente ridotte rispetto a quelle del commercio dell'Italia con altre aree emergenti)<sup>113</sup> e i dati relativi agli IDE italiani in tale regione (di notevole entità rispetto a quelli effettuati in altre zone). Altri studi dell'ICE confermano infatti l'interesse del capitale italiano per investimenti in America Latina. In Argentina, per esempio, l'Italia è stata il quinto paese in ordine di importanza per gli investimenti in formazione di capitale annunciati nel 2006<sup>114</sup>.

significativa sulla gestione della società partecipata. In tal caso si ritiene, infatti, che l'investitore estero abbia un interesse durevole nello sviluppo della partecipata e che possa così instaurarsi una relazione a lungo termine fra i due soggetti.

<sup>110</sup> Gli IDE in uscita sono gli investimenti effettuati da imprese italiane all'estero, mentre gli IDE in entrata sono un indice del grado di internazionalizzazione passiva in quanto si riferiscono agli investimenti effettuati in Italia da soggetti stranieri.

<sup>111</sup> « L'America centro-meridionale si conferma la principale destinazione degli investimenti italiani dopo l'Unione europea [...]. Il Brasile ha contribuito notevolmente a questo risultato positivo che ha interessato non solo il fatturato, ma anche il numero di imprese partecipate e di addetti » (ISTITUTO NAZIONALE PER IL COMMERCIO ESTERO, *Rapporto ICE 2008-2009, op. cit.*, p. 132).

<sup>112</sup> Fonte : *Rapporto ICE 2008-2009, op. cit.*, cap. 8, p. 290.

<sup>113</sup> Tali generalizzazioni rischiano però di nascondere rapporti di scambio che, in certi casi, sono molto rilevanti. Nel caso del Cile, per esempio, l'Italia rappresenta un partner commerciale di primissimo piano. Contrariamente alle importazioni cilene dall'Italia, che sono effettivamente poco consistenti in relazione all'import totale del Cile, le esportazioni verso il nostro paese costituiscono una quota notevole (il 5,4%) dell'export cileno. Nel 2008 l'Italia era infatti il settimo paese di destinazione dell'export cileno (e il secondo, dopo i Paesi i Bassi, nel mercato dell'Ue). Cf. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Cile », aggiornamento al 2° semestre 2008, in *Rapporti Paese congiunti Ambasciate/Uffici ICE estero*, <<http://www.esteri.it/rapporti/pdf/cile.pdf>> (consultato il 22/10/2009). A ciò aggiungasi che l'indice di orientamento geografico delle esportazioni – il rapporto fra il peso percentuale delle esportazioni italiane in America centro-meridionale sull'export totale italiano, al numeratore, e il peso percentuale delle esportazioni dell'Ue a 27 sull'export totale dell'Ue a 27, al denominatore – mostra una propensione dell'Italia a esportare verso l'America centro-meridionale inferiore soltanto a quella della Spagna, e superiore a quella di Francia, Germania e Regno Unito (cf. ISTITUTO NAZIONALE PER IL COMMERCIO ESTERO, *Rapporto ICE 2008-2009, op. cit.*, p. 141-142).

<sup>114</sup> Gli investimenti in formazione di capitale sono quelli destinati all'ampliamento e al miglioramento di unità produttive già esistenti, e quelli destinati alla creazione di nuove unità (investimenti *greenfield*). L'Italia aveva annunciato investimenti in Argentina, fino al 31/12/2006, per 523 milioni di dollari, preceduta dalla Spagna (2,4 miliardi di dollari), dagli USA (1 miliardo di dollari), dal Regno Unito (707 milioni di dollari) e dal Brasile (630 milioni di dollari). Cf. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Argentina », aggiornamento al 2° semestre 2007, in *Rapporti Paese congiunti Ambasciate/Uffici ICE estero* (documento non più disponibile su Internet).

## Il modello di sviluppo economico in America Latina : persistenza degli squilibri ?

I dati sugli scambi commerciali e sugli investimenti italiani in Sudamerica offrono spunti di riflessione sulla persistenza di divari più o meno profondi fra i modelli di specializzazione economica dei paesi « forti », come l'Italia, e i modelli di sviluppo (o presunti tali) delle aree emergenti, come quella latino-americana.

A proposito dell'Argentina, ad esempio, il nostro Ministero degli Esteri sostiene che « la composizione merceologica delle [sue] esportazioni conferma il [suo] ruolo sui mercati internazionali come *fornitore di prodotti primari* a basso valore aggiunto (la soia e i suoi derivati, il greggio e i cereali rappresentano infatti le prime voci delle esportazioni argentine) »<sup>115</sup>. In cambio, l'Argentina continua a importare soprattutto beni strumentali (come le macchine industriali), beni intermedi e prodotti manufatti. Nella fattispecie dell'interscambio bilaterale Italia-Argentina, « il nostro Paese, nel 2008, ha esportato principalmente macchinari industriali, prodotti chimici e manufatti metallici e ha importato prodotti alimentari, prodotti derivati di animali e pelli grezze o manufatti in pelle »<sup>116</sup>. Ciò sembrerebbe dunque confermare una certa vischiosità dello schema ben noto secondo il quale il paese emergente vende materie prime e *commodities* a basso costo ai paesi più ricchi, mentre da questi importa prodotti a valore aggiunto nettamente superiore e quindi più cari. Di fronte a tali persistenze, ci si può allora domandare se il paese «emergente» riuscirà un giorno a emergere definitivamente e se il suo modello di « sviluppo » possa davvero considerarsi tale<sup>117</sup>. L'interscambio commerciale dell'Italia con i paesi sudamericani pare inserirsi in questo schema, contribuendo a cristallizzarlo. Con riferimento specifico ai rapporti con il Cile, è peraltro significativo che il Ministero degli Esteri italiano vi scorga una relazione di « complementarità » :

Data la complementarità delle due economie (il Cile esporta quasi esclusivamente prodotti agricoli e materie prime, quali il rame [...], e necessita di macchinari e tecnologie ; l'Italia importa *commodities* ed esporta prodotti industriali di eccellenza) [...], risulta fondamentale approfondire e rafforzare l'effettiva comunicazione e lo scambio di informazioni fra i due Paesi<sup>118</sup>.

Resta da capire per quanto tempo ancora questa complementarità, presentata come un rapporto equilibrato e paritario, sia destinata a durare e a quale dei due partner continui dunque a risultare più proficua.

<sup>115</sup> MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, «Argentina», aggiornamento al 2° semestre 2008, *op. cit.*, p. 5.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>117</sup> Anche il caso del Brasile, benché diverso da quello argentino sotto vari aspetti, richiama alla mente lo stesso schema. Le esportazioni brasiliane – soprattutto quelle verso Europa, USA e Cina – riguardano principalmente materie prime e *commodities* (zucchero, cellulosa, alcool, minerali di ferro e carni da macello), mentre le importazioni sono rappresentate da macchinari e beni capitali (si noti tuttavia che l'export brasiliano verso i paesi del Mercosur è costituito all'80% da beni manufatti). L'ICE stesso sottolinea la fragilità di tale modello : «Infatti, mentre l'export di manufatti determina una maggiore stabilità del sistema economico, dovuta al fatto che i contratti di consegna sono in genere più lunghi, l'export di prodotti di base, che è sostenuto più dal prezzo delle *commodities* che dalle quantità effettivamente esportate, è soggetto alle oscillazioni delle quotazioni e nel caso dei prodotti agricoli all'andamento dei raccolti » (MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Brasile », aggiornamento al 2° semestre 2008, in *Rapporti Paese congiunti Ambasciate/Uffici ICE estero*, <<http://www.esteri.it/rapporti/pdf/brasile.pdf>>, p. 3, consultato il 22/10/2009). Ancor più significativo è il caso del Cile, la cui economia, nonostante gli sforzi per diversificare le esportazioni e per sviluppare in particolar modo quelle delle piccole e medie imprese, ha il suo tallone d'Achille nella sua forte dipendenza dalle esportazioni delle *commodities* (soprattutto rame, ma anche molibdeno, legname e cellulosa).

<sup>118</sup> MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Cile », *op. cit.*, p. 17.

Dal lato degli IDE, la situazione non cambia sostanzialmente, anzi. Ad eccezione di alcuni paesi emergenti, fra cui la Cina, Hong Kong, Singapore, la Russia, l'India e, per il Sudamerica, il Brasile e il Messico, i primi venti paesi beneficiari di IDE in entrata (valutati sia in termini di flussi che in termini di stock) sono gli USA, il Canada e i paesi dell'Ue. In quanto agli IDE in uscita, essi provengono esclusivamente dai paesi ricchi<sup>119</sup>. Dunque, malgrado la crescita tendenziale degli IDE realizzati dai paesi del Sud in altre regioni del Sud, i paesi del Nord rimangono per il momento i protagonisti principali degli investimenti esteri, sia come area di origine che come area di destinazione. Il caso degli investimenti italiani in America Latina non è forse altrettanto paradigmatico di quelli spagnoli o statunitensi, legati a evidenti strategie di sfruttamento economico in tale zona, ma si inserisce comunque nelle dinamiche che alimentano gli squilibri fra Nord e Sud<sup>120</sup>.

Consideriamo nuovamente il caso dell'Argentina. Nel 2007, ben il 63% degli investimenti destinati alla formazione di capitale e il 65% degli investimenti per fusioni e acquisizioni sono stati realizzati da imprese straniere<sup>121</sup>, fra cui quelle italiane svolgono un ruolo non del tutto secondario. Il capitale italiano in Argentina è infatti presente in vari settori : bancario (Banca Intesa), alimentare (Ferrero), agropecuario (Benetton), automobilistico (Gruppo Fiat) e assicurativo (Generali Assicurazioni). Ma oltre a tali settori, meritano un cenno particolare quelli del gas, dell'elettricità e dell'acqua. L'Italia fa parte infatti dei paesi che hanno tratto profitto dai processi di liberalizzazione e privatizzazione dei settori pubblici dell'energia e delle infrastrutture, svoltisi in Argentina a partire dagli anni 80. In seguito alla privatizzazione dell'ente pubblico Gas de Estado, avvenuta nel 1992, le società Camuzzi Gas Pampeana e Camuzzi Gas del Sur, appartenenti al gruppo italiano Camuzzi, sono divenute nel loro complesso il maggior distributore di gas naturale dell'Argentina<sup>122</sup>. Una situazione simile si è verificata nel settore dell'energia elettrica, dove l'Enel, attraverso la spagnola Endesa (di cui ha acquisito il controllo totale all'inizio del 2009), ha ormai un ampio raggio d'azione<sup>123</sup>. Benché indirettamente, il capitale italiano è presente anche nel settore della distribuzione dell'acqua : il gruppo italiano Impregilo detiene infatti il 43% di Aguas del Gran Buenos Aires, che dal 2000 è la società concessionaria del servizio pubblico dell'acqua potabile e degli scarichi fognari in varie municipalità della provincia di Buenos Aires<sup>124</sup>. La lista non è finita, in quanto si estende alle concessioni per lavori autostradali (di nuovo con Impregilo, che opera anche in Brasile e che in Argentina ha partecipato inoltre alla realizzazione dell'importante complesso idroelettrico di Yacyretá), alla telefonia (Telecom Italia detiene il 50% di Sofora Telecomunicaciones, che controlla a sua volta Telecom Argentina, la quale opera praticamente in regime di duopolio sul mercato telefonico argentino, contendendolo a Telefonica Argentina) e alle infrastrutture aeroportuali (la milanese SEA, società di gestione degli scali di Linate e di Malpensa, detiene il 36% del consorzio Aeropuertos Argentina 2000,

<sup>119</sup> Cf. ISTITUTO NAZIONALE PER IL COMMERCIO ESTERO, *Rapporto ICE 2008-2009*, op. cit., p. 30.

<sup>120</sup> Per un'analisi delle strategie espansionistiche delle multinazionali spagnole nei settori chiave dell'energia in America Centrale, e delle loro connessioni con le politiche di privatizzazione dei settori pubblici locali, cf. PAZ, M.J., GONZÁLEZ, S., SANABRIA, A., *Centroamérica encendida. Transnacionales españolas y reformas en el sector eléctrico*, Barcelone, Icaria, 2005.

<sup>121</sup> Cf. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Argentina », aggiornamento al 2° semestre 2008, op. cit., p. 7.

<sup>122</sup> L'attività di distribuzione delle due società copre il 45% del paese, in due zone contigue (Pampa e Patagonia) comprendenti sette province. Cf. <<http://www.camuzzigas.com/htm/companias/index.htm>> (consultato il 23/10/2009).

<sup>123</sup> Privatizzata progressivamente a partire dal 1988, la società Endesa è il principale produttore e distributore di elettricità in Spagna e in America Latina. L'Argentina è uno dei paesi in cui, negli anni '90, Endesa ha avviato il suo processo di internazionalizzazione acquistando partecipazioni di società locali. Cf. <<http://www.endesa.es/Portal/es/conozcanos/historia/default.htm>> (consultato il 23/10/2009).

<sup>124</sup> Cf. <<http://www.agba.com.ar/index.html>> (consultato il 23/10/2009). Si osservi che il 27% del capitale di Aguas del Gran Buenos Aires è detenuto da Dragados, un'altra grande impresa privata spagnola specializzata nelle infrastrutture e appartenente al gruppo ACS.

il quale ha in concessione la gestione di 33 aeroporti argentini)<sup>125</sup>. Data la consistenza degli investimenti italiani, il caso dell'Argentina è per noi particolarmente significativo, ma non è il solo. Sebbene con una minor estensione, il capitale italiano si è espanso ad esempio anche in Cile, dove è riuscito a penetrare in diversi settori dei servizi pubblici<sup>126</sup>.

Il controllo di tali servizi e delle infrastrutture da parte delle multinazionali straniere nelle aree emergenti, se non proprio universalmente accettato, è visto generalmente come un risultato « naturale » e « inevitabile » del processo di globalizzazione. A parte la nostra profonda convinzione che tale processo non ha assolutamente nulla di naturale e inevitabile, ciò che ci lascia fortemente perplessi è l'idea, anch'essa ampiamente diffusa, che gli investimenti stranieri in tali settori – e in generale gli IDE *tout court* – possano stimolare meccanismi autopropulsivi di sviluppo locale (dove la visione di una presunta « complementarità » fra economie ricche e povere). Sugli effetti positivi di *trickle down* derivanti da detti investimenti esistono da tempo forti dubbi, per non dire prove concrete del loro carattere puramente illusorio<sup>127</sup>. Ma questa posizione critica ci sembra ancor più giustificata nel caso specifico degli investimenti esteri nei settori dei servizi pubblici, dato che teoricamente (teoricamente, cioè se non fossero liberalizzati e privatizzati) tali servizi avrebbero la funzione di smussare i privilegi dei ceti più abbienti nell'accesso alle risorse fondamentali (acqua, gas, elettricità) e quindi di ridurre i fenomeni di esclusione e ingiustizia sociale<sup>128</sup>.

## I distretti industriali : un « modello » da esportare ?

Data la « vocazione predatrice » delle multinazionali e la volatilità dei loro insediamenti, i distretti industriali italiani sono stati spesso indicati come un possibile modello alternativo di espansione capitalista. La forte interazione fra variabili socio-culturali e fattori strettamente economici che caratterizza il distretto industriale, il suo radicamento nel « territorio » locale e l'importanza dei valori etico-morali condivisi come base della sua vita economica, ne hanno fatto un modello : quello di un capitalismo « dal volto umano », non dominato dalle logiche concorrenziali esacerbate cui sono sottoposte le grandi multinazionali, ma pervaso di un *mix* di concorrenza e di cooperazione i cui protagonisti principali sono imprese di piccola e media dimensione (a dire il vero, sempre più « media » e sempre meno « piccola », globalizzazione *oblige*).

A parte le contraddizioni intrinseche di questo modello e la sua indissociabilità dalla logica di sviluppo del capitalismo (dati i rapporti di interdipendenza che legano il sistema distrettuale

<sup>125</sup> È però attualmente in corso un processo di riduzione della partecipazione azionaria di Sea, che intende restare soltanto con una quota del 10%. Il 26% restante verrebbe acquisito da Grupo Corporación América. Cf. <[http://www.aa2000.com.ar/aa2000\\_i\\_socios.aspx](http://www.aa2000.com.ar/aa2000_i_socios.aspx)> (consultato il 23/10/2009).

<sup>126</sup> Gli IDE effettuati da soggetti esteri in Cile nel 2008 riguardano principalmente il settore minerario (45% del totale), il settore dell'energia/gas/acqua (26%) e quello dei trasporti (8,1%). Le imprese italiane, fra cui in particolare (ma non solo) Enel, sono presenti soprattutto nel settore dell'energia elettrica e in quello delle infrastrutture (autostrade). Cf. MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Cile », *op. cit.*, p. 15, p. 18-19.

<sup>127</sup> Il *trickle down* (gocciolamento verso il basso) sarebbe quell'effetto positivo di ricaduta degli investimenti esteri in un dato settore di un paese arretrato. Lo sviluppo di tale settore, dovuto per esempio a un trasferimento di tecnologia, ricadrebbe poi « a cascata » su altri settori, dando così impulso a un processo di sviluppo locale endogeno. Per una critica di tale teoria, alla luce dei risultati effettivamente ottenuti, vedasi ad esempio STIGLITZ, J., *La globalizzazione e i suoi oppositori*, Turin, Einaudi, 2002.

<sup>128</sup> Qualunque sia la natura del settore ove avviene l'investimento estero, ci sembra impossibile non constatare il sorgere di situazioni paradossali come quella di Benetton in Argentina. Dall'inizio degli anni 90, in seguito all'acquisto di più di 900.000 ettari in Patagonia e all'assorbimento dell'impresa agropecuaria Compañía Tierra Sud Argentino S.A., la multinazionale italiana è diventata il maggior proprietario terriero dell'Argentina. È peraltro ben noto il lungo differendo che ha opposto Benetton ai rappresentanti delle popolazioni locali Mapuche, le quali rivendicano il diritto di insediarsi liberamente nelle loro terre di origine.



alla competizione selvaggia delle multinazionali), vale la pena soffermarsi criticamente sull'idea che si tratti di un modello da imitare e da riprodurre in altre zone, segnatamente quelle meno sviluppate. Durante gli ultimi anni, tale idea si è diffusa con particolare intensità in alcuni paesi latino-americani, come il Cile, l'Argentina e il Brasile, dove sono presenti conglomerazioni di piccole e medie imprese settorialmente specializzate che si avvicinano più o meno all'idealtipo del distretto italiano. Si consideri ad esempio il caso cileno :

L'espansione di un sistema di PMI – e di distretti industriali (che rientra tra gli obiettivi del nuovo Governo [cileno]) – apre inoltre un grande spazio di inserimento agli imprenditori italiani interessati ad investire in Cile e all'internazionalizzazione delle nostre PMI. L'Esecutivo cileno ha più volte manifestato il proprio interesse a studiare e, con gli opportuni aggiustamenti, a “riprodurre” in loco il sistema italiano delle PMI (legislazione di appoggio alle PMI, sistema di credito, distretti industriali, consorzi all'esportazione)<sup>129</sup>.

In realtà, la possibilità di riprodurre sul posto il modello distrettuale ci pare assai limitata e del resto l'idea stessa di tale riproducibilità sembra essere funzionale alla consolidazione dei rapporti di forza già esistenti fra area « forte » (la quale « esporta » un concetto che le è proprio) e area « debole » (che sarà comunque in ritardo nella metabolizzazione di un modello innestato dall'esterno).

La caratteristica essenziale di un distretto, almeno nella sua forma ideale, è la fortissima compenetrazione di fattori economico-produttivi e di variabili extra-economiche (la cultura locale, il sistema di valori condivisi, il sistema di norme comportamentali non scritte) : ciò costituisce l'humus da cui sorgono meccanismi cooperativi spontanei fra gli operatori economici locali; meccanismi che stimolano l'innovazione e la competitività delle PMI del « luogo », la cui prosperità economica consolida a sua volta il substrato socio-culturale. Ma tale humus è difficile da creare laddove – per ragioni storiche, istituzionali o di altra natura – non ve ne sono le precondizioni, come si è potuto constatare nelle zone più arretrate del Mezzogiorno italiano, ove è emersa chiaramente la difficoltà di riprodurre il modello distrettuale della Terza Italia.

Come detto, le concentrazioni di PMI specializzate non sono una novità nell'America centro-meridionale. Si pensi al *cluster* calzaturiero di Guadalajara, in Messico, a quello del tessile-abbigliamento nell'area di Medellín, in Colombia, oppure a quelli del tessile, dell'elettromeccanica, dell'alimentare, delle piastrelle e dei mobili dello Stato di Santa Catarina, nel sud del Brasile. Ciò che distingue l'idealtipo distrettuale da una mera conglomerazione territoriale di imprese, però, è la densità del tessuto di relazioni sociali locali, le quali permettono di andare oltre una pura cooperazione spontanea per sfociare in accordi territoriali espliciti, deliberati e, in quanto tali, « strategici »<sup>130</sup>. Molti ritengono d'altronde che gli stessi distretti italiani siano oggi a un bivio : o prendono coscienza della necessità di tali strategie di cooperazione esplicita e pianificata, o rischiano di perdere competitività. Se il compito è già arduo nel loro caso, potrebbe esserlo a maggior ragione per le aree emergenti, dove – come mostrano certi studi – le esternalità « spontanee » distrettuali tendono a essere meno presenti. Ma come dicevamo poc'anzi, al di là della reale fattibilità del progetto, al di là dell'effettiva riproducibilità del modello distrettuale, ci resta il dubbio della « bontà » del progetto stesso : è giusto voler esportare un tipo di sistema economico e instaurarlo in un'altra area ? È giusto considerarlo, appunto, un « modello » ? Chi è destinato a guadagnarci veramente, alla fin fine ? È davvero realistico pensare che possa esistere un

<sup>129</sup> MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, « Cile », *op. cit.*, p. 19.

<sup>130</sup> Vedasi a tale proposito DI TOMMASO, M., RABELLOTTI, R., *Efficienza collettiva e sistemi d'impresa*, Bologna, Il Mulino, 1999.



giorno un sistema di distretti in Cile, capace di esportare i suoi prodotti *made in Chile* con la stessa autonomia e con lo stesso successo con cui i distretti italiani esportano oggi il loro *made in Italy* ? Nelle logiche economiche e geopolitiche mondiali, ci sarà veramente spazio per le PMI cilene, argentine e brasiliane e per i loro *made in* ? Ci sembra lecito nutrire dei dubbi. E ciò per sfiducia non nelle capacità degli operatori sudamericani, di cui non ci sarebbe ragione di dubitare, ma nella reale disponibilità dei paesi ricchi a modificare sostanzialmente i rapporti di forza esistenti.

Ovviamente, il discorso ufficiale e istituzionale è ottimista e lascia intendere il contrario, enfatizzando i sempre più numerosi progetti di cooperazione fra economie avanzate ed emergenti, la cui « complementarità » costituirebbe appunto la base di detti progetti. In effetti, nel caso dei rapporti fra Italia e Sudamerica si assiste da tempo alla proliferazione di accordi di cooperazione che vengono stipulati fra consorzi pubblico-privati situati da ambo i lati dell'Atlantico, con speciale attenzione al futuro dei distretti industriali. Per esempio, il Cosmob (società consortile per azioni pubblico-privata, la cui missione è lo sviluppo del settore mobiliario delle Marche)<sup>131</sup> ha avviato il Progetto America Latina, al fine di stimolare la cooperazione fra le aziende marchigiane della filiera legno-arredo e quelle sudamericane, in particolare in Argentina e in Brasile. Un progetto più specifico, infatti, è la « Partnership strategica-Filiera del mobile in Brasile », i cui partecipanti sono il Cosmob, il Sebrae (il servizio brasiliano di supporto alla micro e piccola impresa) e l'Inter American Development Bank (nata nel 1959 per iniziativa dei paesi latino-americani per stimolarne lo sviluppo economico e sociale)<sup>132</sup>.

Un altro esempio emblematico del fenomeno in esame è fornito dalla RIAL (Rete Italia America Latina), associazione non profit nata nel 2004 per facilitare i rapporti istituzionali fra gli operatori lombardi (Regione, Comune di Milano, Camera di Commercio di Milano, Fondazione Fiera Milano, imprenditoria lombarda) e i loro equivalenti latino-americani, insistendo sul territorio quale base della crescita economica e dello sviluppo sociale :

La nostra missione è quella di promuovere spazi nuovi di iniziativa e dialogo con interlocutori pubblici e privati dei paesi dell'America Latina allo scopo di dar vita a forme innovative di partnership e di dialogo fra « territori » soprattutto nel settore delle PMI (piccole e medie imprese). In questa prospettiva la RIAL si propone di : A) Favorire i rapporti istituzionali e il dialogo politico fra le istituzioni lombarde e le analoghe controparti latino-americane, sia a livello nazionale che regionale, attraverso l'organizzazione di seminari, conferenze, missioni e eventi culturali [...] ; B) Promuovere l'internazionalizzazione del sistema lombardo delle PMI, dei distretti industriali e reti di imprese attraverso il trasferimento delle « migliori pratiche » e della « cultura dell'integrazione ». L'America Latina che ha sul proprio territorio aggregazioni settoriali di imprese, chiede un maggior grado di coordinamento e sinergia fra loro e con le istituzioni locali (municipalità, banche, scuole, università) per creare e capitalizzare le « economie esterne » presenti sul territorio ; C) Far conoscere gli aspetti meno noti dello sviluppo locale italiano e lombardo (accesso al credito, sistemi di finanziamento per le PMI, servizi per l'internazionalizzazione delle PMI), su cui la RIAL intende coinvolgere la partecipazione di istituzioni finanziarie per trasferire le conoscenze, in particolare per l'accesso al credito delle PMI (come i Consorzi Fidi, i fondi fiduciari e le Banche di credito cooperativo), che possono essere adattate al contesto dei paesi latinoamericani<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Fra i soci del Cosmob vi sono l'Amministrazione Provinciale di Pesaro e Urbino, i Comuni di Pesaro e di Fano e più di 200 imprese del settore del mobile e del legno. Cf. <<http://www.cosmob.it>> (consultato il 24/10/2009).

<sup>132</sup> Cf. <<http://brasilie.cosmob.it>> (consultato il 24/10/2009).

<sup>133</sup> <[http://www.ri-al.org/RIAL/Cose\\_Rial.kl](http://www.ri-al.org/RIAL/Cose_Rial.kl)> (consultato il 24/10/2009).

L'oggetto della discussione e della nostra critica non è la buona fede di tali iniziative. Quand'anche ne dubitassimo, non avremmo infatti i mezzi per verificarne la veridicità. La fonte delle nostre perplessità, in realtà, sta altrove ed è ben più profonda.

Si suole affermare che, per garantire sbocchi di mercato al *made in Italy* (e, più in generale, al *made in* dei paesi avanzati), è necessario un solido sviluppo economico delle aree emergenti come il Sudamerica. Ma al tempo stesso le logiche della globalizzazione e del neoliberismo, espressione attuale delle logiche di accumulazione del capitale, si nutrono, proprio in quanto tali, degli squilibri fra centro e periferia, fra Nord e Sud. Credere in un solido sviluppo delle zone emergenti – ci sembra – equivarrebbe a sperare che le logiche del capitalismo possano essere sostanzialmente corrette e modificate, ma senza uscire dai meccanismi di moltiplicazione e di accumulazione dei profitti che del capitalismo sono intima essenza. Questo, a nostro avviso, è una contraddizione in termini.

L'ideologia dominante promuove i meccanismi del mercato e della *governance*, basati sulla pura negoziazione e sulla contrattazione, come sostituti del *governo* e della *Legge* per soddisfare i bisogni e le aspirazioni degli individui, abbandonando il perseguimento di un disegno comune per la società (che non è riducibile a una mera sommatoria di individui) e lasciando credere ingenuamente che la definizione di regole del gioco valide per tutti sia sinonimo di uguaglianza. Al contrario, le logiche di mercato sono per loro natura logiche di dominazione, subordinazione e sfruttamento. Sul « mercato » ciascuno arriva con una sua propria dotazione iniziale di risorse – senza che la presenza di forti disparità fra i partecipanti abbia la minima importanza – e la regola del gioco vuole che vinca il « migliore », cioè il più svelto, il più abile o il più fortunato (e tanto peggio per i deboli o i meno abili). I processi di globalizzazione seguono la stessa logica. Non promuovono la complementarietà e il multilateralismo fra paesi e sistemi economici aventi diverse posizioni di partenza nella competizione (e nella presunta « cooperazione »), ma tendono piuttosto a consolidare i rapporti di forza esistenti :

Una conseguenza dei fenomeni della globalizzazione e della regionalizzazione è il sorgere e il dispiegarsi di nuovi meccanismi in virtù dei quali [...] le potenze centrali sviluppano attualmente un'integrazione selettiva – e non totale – della periferia del sistema [...]. Come si è segnalato anteriormente, la globalizzazione è un termine che crea confusione e malintesi. Tale termine suppone che le azioni dei principali attori internazionali siano dirette a una maggior integrazione di tutte le parti del sistema mondiale. Tuttavia, nella realtà è dato verificare che questa globalizzazione si accompagna all'esclusione o all'emarginazione di molti paesi, regioni e individui dai benefici dello sviluppo mondiale [...]. Le nazioni sottosviluppate vengono così integrate solo nella misura in cui ciò conviene ai principali centri del potere mondiale, cioè come aree per svolgere la produzione e collocarvi beni, servizi e investimenti. Però queste stesse nazioni sovrane non vengono prese in considerazione al momento di prendere le decisioni, [come sarebbe invece necessario] per ottenere una piena integrazione economica nazionale che permetta il loro sviluppo<sup>134</sup>.

Naturalmente, siamo ben coscienti che problematiche così complesse non possono essere trattate esaustivamente in due o tre righe, né è nostra intenzione risolverle precipitosamente liquidandole in poche battute. L'idea qui proposta, piuttosto, è di riflettere su come le questioni di più grande portata – le contraddizioni intrinseche del capitalismo, la forza del modello neoliberista e della sua ideologia, il tono e il contenuto del discorso dominante – possano fornire un valido quadro analitico in cui vengono a iscriversi temi più specifici, come quello dei rapporti economici fra Italia e Sudamerica affrontato in queste pagine.

<sup>134</sup> BARÓ HERRERA, S., *Globalización y desarrollo mundial*, La Havane, Editorial de Ciencias Sociales, 1997, p. 50, p. 71, (traduzione mia).

## Riassunto - Résumé

### *Gli scambi commerciali Italia-America Latina : dati statistici e temi di riflessione*

Quest'articolo propone alcuni spunti di riflessione sui meccanismi che consolidano i rapporti di forza tra i paesi più ricchi e le cosiddette aree emergenti. In tale prospettiva, i flussi commerciali fra Italia e America Latina, così come gli investimenti italiani in questo continente – soprattutto quelli realizzati nei settori dei servizi pubblici – sembrano confermare che la « cooperazione » e la « complementarità » tra le economie « avanzate » e quella sudamericana contribuiscono di fatto a cristallizzare un rapporto di subordinazione della seconda rispetto alle prime. Allo stesso modo, la questione della riproducibilità del modello dei distretti industriali italiani in Sudamerica rinvia alla difficoltà di stabilire relazioni di cooperazione realmente paritarie fra paesi ricchi e paesi emergenti, date le contraddizioni intrinseche del processo di globalizzazione neoliberista e del capitalismo stesso, di cui tale processo è espressione.

### *Les échanges commerciaux entre l'Italie et l'Amérique latine : données statistiques et sujets de réflexion*

Cet article propose une réflexion sur les mécanismes qui consolident les rapports de forces entre les pays les plus riches et les zones dites « émergentes ». Dans cette perspective, les flux commerciaux entre l'Italie et l'Amérique latine ainsi que les investissements des multinationales italiennes dans cette région du monde, notamment dans les secteurs des services publics, semblent confirmer que la « coopération » et la prétendue « complémentarité » entre les économies « avancées » et l'économie sud-américaine contribuent en réalité à la cristallisation d'un rapport de subordination de la seconde vis-à-vis des premières. De même, la question de la reproductibilité du modèle des districts industriels italiens en Amérique latine nous renvoie à la difficulté d'établir des relations de coopération réellement égalitaires entre pays riches et pays émergents, compte tenu des contradictions inhérentes au processus de mondialisation néolibérale et au capitalisme lui-même.

## Influenze della lingua italiana sullo spagnolo del Río de la Plata<sup>135</sup>

Bob DE JONGE

*Rijksuniversiteit Groningen*

Nella seconda metà dell'800 cominciò la prima grande emigrazione degli italiani verso i paesi del Río de la Plata, Argentina e Uruguay, che proseguì fino al secondo decennio del 900 e fu seguita da un'altra dopo la seconda guerra mondiale. Alcune fonti parlano di una media di 15 milioni di unità fra il 1857 e il 1946<sup>136</sup>, altri forniscono dati più esatti. Nella tabella 1 si mostra un panorama dell'immigrazione in Argentina basato fundamentalmente sui dati presenti in *La inmigración en la Argentina*<sup>137</sup>, mentre l'analisi e l'interpretazione che seguono sono miei.

**Tabella 1. Panorama dell'immigrazione d'italiani in Argentina dal 1857**

Anno	Numero di abitanti in Argentina <sup>138</sup>	Numero di italiani immigrati	Percentuale della popolazione dell'Argentina	Provenienza
1857	1,5 milioni	Inizio dell'immigrazione		
1886	2,5 milioni	100.000-170.000 <sup>139</sup>	2-3%	Venezia, Sud Italia
1897	4 milioni	300.000-500.000 <sup>140</sup>	4-5%	
1909	7,5 milioni	1.892.791 (in Argentina)	25%	Liguria, Venezia, Piemonte
1925	12 milioni	2.606.031 (in Argentina)	22%	
1980	25 milioni	5.000.000 <sup>141</sup>	20%	

Secondo questi dati, la grande immigrazione cominciò alla fine dell'800 e raggiunse il culmine nei primi tre decenni del secolo successivo. Nel 1909 il 25% della popolazione argentina era di discendenza italiana e, attualmente, si calcola che circa il 20% degli argentini

<sup>135</sup> Sono molto riconoscente a Maria Carmela D'Angelo per le correzioni fatte all'italiano di questo articolo.

<sup>136</sup> Cf. LODARES, J.R., (1996-2008), *El particularismo lingüístico rioplatense*, in SOCA, R., (a c. di), *elcastellano.org La página del idioma español*, <<http://www.elcastellano.org/lodares3.html#nome%23nome>>, consultato nell'ottobre 2009.

<sup>137</sup> PIOSSEK DE ZUCCHI, L., DE SALTOR, I.G., (a c. di), *La inmigración en la Argentina*, Tucumán, Universidad de Tucumán, 1979.

<sup>138</sup> Basato su una stima dei dati provenienti da CERRO, E., *Influencia de la inmigración en el idioma de los argentinos*, in *Ibidem*, p. 81.

<sup>139</sup> Tali cifre vanno considerate per tutta l'America in generale, tuttavia, si ritiene che la metà andò negli Stati Uniti e il resto in America del sud, soprattutto nella zona del Río de la Plata. Per calcolare la percentuale per l'Argentina abbiamo preso la metà della prima cifra. I dati provengono da DAPPE, M.V., *La segunda revolución industrial y los problemas demográficos en Europa*, in PIOSSEK DE ZUCCHI, L., DE SALTOR, I.G., *op. cit.*, p. 68.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Numero stimato sulla base della percentuale e del totale del numero di abitanti dell'Argentina.

siano discendenti d'italiani, come negli anni 80. Ciononostante, alcuni argomentano che tutto l'incremento della popolazione fra 1870 e 1930, ossia circa 10 milioni di individui, sarebbe dovuto all'immigrazione e ai suoi effetti immediati (ad esempio il numero di nascite)<sup>142</sup> e quindi circa il 50% di questi 10 milioni sarebbero italiani.

Sulla provenienza degli immigranti i dati non sono chiari. Secondo Aguirre<sup>143</sup>, nel 1909 la maggior parte degli italiani erano provenienti da Liguria, Veneto, Piemonte e Lombardia, altri invece sostengono che la maggior parte degli immigranti provenissero dal sud oppure dalla Liguria al Friuli, fino alla Campania e alla Calabria<sup>144</sup>. In ogni caso, risulta che l'identificazione degli immigranti non fosse tanto con l'Italia quanto con la regione o il paese d'origine e costoro parlavano infatti non l'italiano standard, bensì il dialetto locale<sup>145</sup>.

Qualunque fosse la loro provenienza, lo status sociale degli immigranti italiani era basso. Alla fine dell'Ottocento, quando cominciò la grande immigrazione, gli italiani erano considerati inferiori agli abitanti autoctoni. In spagnolo erano chiamati *gringos*, allora termine offensivo per gli stranieri, particolarmente italiani, mentre i nordamericani erano chiamati *yanquis*<sup>146</sup>. Negli anni 1880, quando la diffidenza verso i nuovi immigranti andò sostituendo il risentimento per i rappresentanti dei colonizzatori, la gerarchia cambiò e gli italiani furono condannati ancor più degli spagnoli<sup>147</sup>: gli italiani erano chiamati più selvaggi dei selvaggi delle pianure, con una chiara associazione tra gli indiani e la barbarie per diffamare i nuovi immigranti incivili<sup>148</sup>. Negli anni 1910, gli italiani erano associati alla degenerazione razziale e alla povertà ed erano generalmente diffamati<sup>149</sup>. A quell'epoca, i discendenti afro-argentini si erano già estinti e gli italiani avevano preso il loro posto anche per il loro aspetto fisico scuro, soprattutto nel caso dei meridionali.

In realtà, l'influenza degli italiani era più vasta nella società; si era ad esempio creata una situazione che faceva sì che ci fossero due lingue molto simili, l'italiano e lo spagnolo, in contatto tra loro per cui era lo scambio di termini lessicali e grammaticali risultava molto probabile. Infatti, come ho già avuto modo di spiegare in altra sede, si era creata una lingua intermedia, il *cocolice*, grazie a cui sia gli immigranti italiani che gli spagnoli e gli argentini potevano capirsi<sup>150</sup>. Attualmente il *cocolice* è praticamente estinto, ma l'influenza dell'italiano nello spagnolo del Río de la Plata è enorme e molto più vasta di quella delle altre varianti dello spagnolo latinoamericano<sup>151</sup>. Di solito, quando c'è una situazione di contatto tra due culture una delle due occupa una posizione superiore e l'altra inferiore. In base a ciò che si è appena detto, ci si aspetterebbe che fosse l'italiano a occupare quella inferiore, tuttavia, il

<sup>142</sup> Cf. CERRO, E., *Influencia de la inmigración en el idioma de los argentinos*, in PIOSSEK DE ZUCCHI, L., DE SALTOR, I.G., *op. cit.*, p. 83.

<sup>143</sup> AGUIRRE, J.M., *Influencia de la inmigración en el idioma de los argentinos*, in *Ibid.*, p. 220.

<sup>144</sup> ASECIO, P., *La oración de relativo en lenguas de contacto: el cocoliche*, Montevideo, Univ. de la República, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995, p. 16.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>146</sup> Cf. SIEGEL, M., *Cocoliche's Romp. Fun with Nationalism at Argentina's Carnival*, in *The Drama Review* 44, 2 (t. 166), 2000, p. 59.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> DE JONGE, B., « "Cocolice", lingua di contatto fra italiano e spagnolo in Argentina e Uruguay », in FRABETTI, A., ZIDARIČ, W., (a c. di), *Italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, Nantes, CRINI, p. 141-150.

<sup>151</sup> MEO ZILIO, G., *Italianismos generales en el español rioplatense*, in *Thesaurus*, 1965, p. 68.

fatto che negli anni 30 ci fosse una proposta per riconoscere l'italiano come seconda lingua nazionale<sup>152</sup> fa capire che la posizione degli immigranti italiani era abbastanza forte.

Generalmente, quando ci sono due lingue a contatto, una di esse viene a costituire il sostrato. Secondo Dardano, « Il vocabolo sostrato, preso della geologia, è trasferito nella linguistica per indicare quella lingua alla quale, in un'area determinata, si è sovrapposta e sostituita una lingua diversa per effetto della conquista militare, del predominio politico-economico e culturale »<sup>153</sup>. Il contrario del sostrato è denominato superstrato, con il quale « si intende uno strato linguistico che in una determinata area si sovrappone a uno strato già esistente, per motivi di conquista o per il prestigio culturale o politico »<sup>154</sup>. Ovviamente, nella situazione presa qui esame, non si tratta di un'occupazione militare quindi la domanda da porsi è se si può applicare la teoria degli strati in questo caso. Si può senz'altro parlare di adstrati : « i contatti reciproci tra lingue esistenti in uno stesso territorio si parla invece di adstrato. In genere una lingua di sostrato, prima di divenire tale, è stata una lingua di adstrato »<sup>155</sup>. Questa può essere la realtà dell'italiano trasferito nel continente latinoamericano. All'inizio gli immigranti continuavano a parlare in italiano ma a causa della situazione particolare<sup>156</sup> si è prodotta un'interlingua, il *cocolice*, che si è perduto nelle generazioni successive.

Quest'articolo fa il punto sui prestiti dell'italiano allo spagnolo della zona del Río de la Plata per verificare se effettivamente si noti il riflesso della situazione degli immigranti nella quantità di prestiti paragonandoli con altri prestiti, con campi semantici da questi derivati e con altri elementi relazionati al rapporto che l'italiano aveva rispetto allo spagnolo. In primo luogo, ci si aspetta di trovare una forte presenza dei prestiti dell'italiano rispetto agli altri prestiti presenti abbondantemente nel Río de la Plata, ossia il portoghese del Brasile e le lingue indigene della zona del nord dell'Argentina. In secondo luogo, si potrà senz'altro osservare che i campi semantici presentino un riflesso della cultura italiana non tanto intesa in senso generale, quanto piuttosto specifica alla situazione particolare degli immigranti e che faccia cioè riferimento ai lavori umili e alle situazioni marginali.

## Paragone con altri prestiti

I tre gruppi grandi di prestiti nello spagnolo argentino sono quelli dell'italiano, del guaraní e del portoghese, quest'ultimo dovuto alla vicinanza del Brasile. Invece, la situazione è fondamentalmente diversa fra le tre lingue di sostrato poiché l'unica lingua veramente di sostrato è il guaraní. Quanto al Brasile, c'è una situazione di scambio per cui rioplatensi e brasiliani si scambiano termini a livello di adstrati con il movimento tra le frontiere. La situazione con l'italiano è diversa sia da quella con il guaraní che con il brasiliano. Di regola, l'italiano dovrebbe essere un'altra lingua di sostrato, tuttavia, entrano in gioco fattori fondamentali diversi : la somiglianza fra le due lingue e il numero elevatissimo d'immigranti. L'effetto sulla società rioplatense è conosciuto ma la domanda che ci si deve porre è se se ne veda anche il riflesso nello spagnolo attuale. Per questo motivo ci siamo serviti di un dizionario d'italianismi nello spagnolo del Río de la Plata<sup>157</sup>. In questa fonte si trovano 8000

<sup>152</sup> DE JONGE, B., *op. cit.*, p. 141.

<sup>153</sup> DARDANO, M., *Manualetto di linguistica italiana. Seconda edizione*, Milan, Zanichelli, 1996, p. 106.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Cf. DE JONGE, B., *op. cit.*

<sup>157</sup> GUARNIERI, J.C., *Diccionario del lenguaje rio platense*, Montevideo, Ediciones de la banda oriental, 1979.



entrate nelle quali abbiamo trovato 325 italianismi (circa il 4% del totale degli argentinismi). Come risulta dalla tabella 2, gli italianismi sono gli stranierismi più frequenti fra tutti giacché gli italianismi costituiscono più del 50% del totale, il secondo gruppo essendo quello degli indigenismi (quasi il 38%) di cui la maggior parte sono prestiti del guaraní (17,5% del totale)<sup>158</sup>. I portoghesismi comprendono l'11,2% del totale, mentre non si sono presi in esame inglesismi e francesismi perché irrilevanti per questo paragone.

**Tabella 2. Stranierismi in Guarnieri**

Stranierismi	Frequenza assoluta e relativa	Proporzione di flora e fauna fra i campi semantici
Italianismi	325 / 51,1%	-
Portoghesismi	71 / 11,2%	5 / 7%
Indigenismi (totale)	240 / 37,7%	123 / 51,3%
Guaraní	111 / 17,5%	97 / 87,4%
Totale	636 / 100%	225 / 35,4%

Gli italianismi rappresentano effettivamente una quantità più elevata degli altri due insieme (51,1% contro 11,2% e 37,7%). È altresì interessante osservare che i tipi di prestiti si differenziano sostanzialmente; quando prendiamo in considerazione il campo semantico della flora e della fauna, gli indigenismi mostrano una grande quantità di questo tipo di prestiti: più del 51% di tutti gli indigenismi appartengono infatti a questo campo semantico e un numero molto elevato sono prestiti dal guaraní (87,4%). Questi risultati riflettono una tipica caratteristica dell'influenza di una lingua di sostrato. Negli italianismi e nei portoghesismi si trovano invece vari tipi di campi semantici e nel caso dei primi non vi sono prestiti di termini della flora e della fauna.

In (1)-(3) si danno alcuni esempi delle categorie indicate nella tabella 2. In (1) si tratta di un esempio di italianismo, in (2a-b) di due portoghesismi generali e in (3a-b) di due guaranismi tipici:

- (1) *bafi* < (it.) baffi
- (2a) *baña* < (port.) « banha » = grasso, pancia
- (2b) *bayano* (port.) « bahiano » = mulatto (molto comune in Brasile)
- (3a) *aguará* (guar.) = tipo di volpe
- (3b) *aguaribay* (guar.) = pianta (lat.) *Schippus molle*

## Origine dialettale dei prestiti

Fra gli esempi italiani, in alcuni casi viene indicata l'origine della parola se non è dell'italiano standard. In base all'abbondante letteratura sull'argomento, ci si aspetterebbero molti esempi dai dialetti del sud; tuttavia, l'unico dialetto che viene a essere rappresentato è quello genovese. La tabella 3 indica le proporzioni dei prestiti in totale:

<sup>158</sup> È difficile sapere la quantità esatta dei guaranismi poiché il dizionario non sempre dà la provenienza esatta dei prestiti. Per questo motivo, abbiamo fornito il totale degli indigenismi (indicati con i termini di Guarani, Quechua, Araucano e Indigenismo) e dei guaranismi in una categoria a parte.

**Tabella 3. Origine dei prestiti dell'italiano**

Origine	Frequenza assoluta e relativa
Italiano	184 / 57%
Genovese	63 / 19%
Derivazione	75 / 23%
Origine incerta	2 / 0,7%
Napoletano	1 / 0,3%
Totale	325 / 100%

La tabella 3 non presenta risultati molto chiari. Secondo la nostra fonte, la maggioranza proviene dall'italiano standard (57%), una quantità considerevole proviene dal genovese (19%) e un'altra parte rilevante sono derivazioni dall'italiano oppure dal genovese (23%). Quindi non si può concludere che questi dati confermino l'ipotesi che una parte importante degli immigranti provengano dal Sud. Con molta probabilità, i dialetti del Sud sono troppo disparati per non lasciare tracce evidenti nello spagnolo rioplatense. Appare allora necessaria una ricerca più approfondita per chiarire questo punto.

In (4)-(8) si danno alcuni esempi rappresentativi. In (4) compare un italianismo generale, in (5) un genovismo, in (6) due derivazioni di ogni variante come indicazione che una parola o struttura si è totalmente integrata nello spagnolo, in (7) si dà l'esempio di un italianismo di origine incerta, e in questo caso si indica « dialetto » senza specificare quale, in (8) è presente l'unico napoletanismo :

- (4) *banquina* < (it.) banchina
- (5) *apolillar* < (gen.) « polizza »
- (6a) *camorrear* < (der. dell'it.) « camorra »
- (6b) *piberío* < (der. del gen.) « pivetto » > (arg.) *pibe*
- (7) *cumparsa* < (dial.) « comparsa »
- (8) *capocuelo* = un tipo di mortadella napoletana

La spiegazione di questa mancanza d'esempi provenienti da altri dialetti potrebbe trovarsi nella grande varietà e diversità dei dialetti della gente del sud che faceva sì che i vari locutori non si capissero tra loro ; inoltre, dato che in molti casi l'emigrazione dei meridionali aveva una prima tappa obbligata nel nord dell'Italia, precisamente nella zona da dove si emigrava per l'America, è quindi probabile che l'italiano standard e il genovese furono le lingue trasportate più dei dialetti dispersi per tutta la penisola.

### Categoria grammaticale dei prestiti

Un altro aspetto del contatto intensivo risulta dalla constatazione che si sono presi in prestito non soltanto sostantivi ma anche verbi ed espressioni. Nella tabella 4 si danno le categorie grammaticali dei prestiti trovati nella nostra fonte :

**Tabella 4. Categoria grammaticale dei prestiti**

Categoria grammaticale	Frequenza assoluta e relativa >	Italianismi	Portoghesismi	Indigenismi
Aggettivo/sostantivo		248 / 76,3%	63 / 88,7%	230 / 95,8%
Verbi		43 / 13,2%	8 / 11,3%	9 / 3,8%

Espressioni	34 / 10,5%	-	1 / 0,4
Totale	325 / 100%	71 / 100%	240 / 100%

La ragione per cui non si è fatta la differenza fra sostantivo e aggettivo è che in molti casi non si possono distinguere tra di loro, come si può osservare in (9) ; in (10) e (11) si riporta invece l'esempio di un verbo e di un'espressione :

(9) *porco* < (it.) porco = sporco, senza vergogna

(10) *pillar* < (it.) pigliare

(11) ; *Porca miseria !* < (it.) Porca miseria

Il fatto che vi siano prestiti di varie categorie grammaticali dell'italiano e del portoghese tutti integrati nel sistema dello spagnolo argentino è il risultato di un contatto culturale completo senza grandi differenze di potere. Con gli indigenismi, invece, il 95,6% dei prestiti sono sostantivi, risultato logico del fatto che si tratti di prestiti di sostrato che riguardano soprattutto termini della flora e della fauna.

### **Campo semantico dei prestiti italiani**

Questo fenomeno viene mostrato anche nella tabella 5, dove sono messi a confronto vari campi semantici. Paragonandoli con i prestiti del guaraní, ad esempio, dove si trovano maggiormente prestiti della flora e della fauna, a dimostrazione dello stato di sostrato del guaraní, è ovvio che l'italiano abbia lasciato tracce indicative del suo contributo alla società rio platense.

**Tabella 5. Campo semantico dei prestiti italiani**

Campo semantico	Frequenza assoluta e relativa
Alimentazione	40 / 12,3%
Delinquenza	54 / 16,6%
Insulti, bestemmie	87 / 26,75%
Droga	5 / 1,5%
Ubriachezza	13 / 4%
Generale	100 / 30,8%
Prostituzione	14 / 4,3%
Gioco	12 / 3,65%
Totale	325 / 100%

Non è molto sorprendente che i diversi tipi di alimenti portati dagli italiani in molte parti del mondo occupino una proporzione considerevole dei prestiti (più del 12%). Come si può osservare in (12), sono termini presi ugualmente in prestito in tantissime lingue :

(12) *añoletis, brodo, capeletis, formayo, macarrones, ñoquis* ecc. < (it.) agnolotti, brodo, cappelletti, formaggio, maccheroni, gnocchi

Sebbene nelle altre lingue i termini dell'alimentazione costituiscano la maggior parte dei prestiti dell'italiano, nello spagnolo del Río de la Plata altri contributi culturali hanno una proporzione più elevata. Data la situazione precaria in cui arrivavano tantissimi italiani non sorprende che per molti di loro ci fosse il bisogno di lavorare in professioni « non ufficiali »

per sopravvivere, donde la presenza notevole dei termini della delinquenza (quasi il 17%). In (13) si forniscono alcuni esempi :

- (13a) *bagallo* < (it.) bagaglio, per indicare materiali di contrabbando
- (13b) *deschavar* < (it.) schiavare
- (13c) *misho* ; *vento misho* < (gen.) falso ; denaro falso

Non sorprende neanche la presenza di insulti e parolacce, poiché questi rientrano in un processo che si osserva molto spesso : sembra infatti che il loro uso sia una necessità umana universale. Di solito, quando si apprende una seconda lingua *in situ*, insulti o parolacce sono fra le prime cose che si imparano. La cosa interessante è che in questo caso la lingua principale, cioè lo spagnolo, è quella che ha preso i prestiti dalla seconda, l'italiano. In (14) si danno un paio di esempi :

- (14) *belín* ; *belinún* < (gen.) membro virile ; scemo, imbecille

L'uso del termine utilizzato per il membro virile per indicare che una persona è stupida è molto comune in tante lingue occidentali. Si osservi che questo campo semantico rappresenta la quantità più elevata di prestiti fuori dai termini generali (quasi il 27%).

Termini relazionati con l'uso della droga sono probabilmente più recenti come (15) :

- (15) *pichicata* < (it.) pizzificato

Devo chiarire che la nostra fonte non dà indicazioni dell'epoca in cui sono presi i prestiti ; quelli relazionati con il mondo della droga appartengono al più piccolo di tutti i campi semantici.

Molti italiani immigrati avevano problemi per trovare lavoro, motivo per cui tanti di loro cominciavano aprendo piccoli negozi dove si poteva comprare di tutto e anche bere alcool. Questi luoghi si chiamavano *boliche* in spagnolo o *escabio* in italiano « prestato », derivato dal verbo *scabbiare* (bere). In (16) si dà un altro prestito relazionato con l'ubriachezza :

- (16) *chuco*, *chuca* < (gen./it.) ciucco/-a, ubriaco ; ubriachezza.

Il campo più vasto dei prestiti (circa il 30%) comprende parole e espressioni di uso « normale », cioè termini utilizzati ogni giorno senza connotazioni negative, come si può vedere in (17) :

- (17) *adío* < (it.) addio

Ci sono poi moltissime espressioni prestate per atti comunicativi comuni. Personalmente mi è capitato di osservare un uso dell'espressione *ufa* nei bambini e nelle donne argentine per esprimere delusione su una cosa che non si può ottenere. Quest'uso mi era sconosciuto nello spagnolo della penisola ma mi sono reso conto che quest'espressione doveva avere un'origine italiana quando ho visto il film *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni dove, in una certa scena, le donne usano quest'espressione per esprimere la loro delusione per non poter restare in spiaggia. Questo fatto sarebbe una dimostrazione della penetrazione in profondità della cultura italiana nella cultura argentina.

Infine, un altro campo semantico trovato nel nostro corpus è quello della prostituzione (circa il 4%). Non sorprende che un gruppo d'immigranti entrato in una zona abbastanza marginale della società abbia relazioni con le professioni più ai margini come la delinquenza e la prostituzione. In (18) si danno esempi di prestiti nel campo semantico della prostituzione :

- (18) *bagasha* < (gen.) prostituta ; *putana* < (it.) puttana ; *yiro* < (it.) donna di giro.

Allo stesso modo non sorprende la presenza di prestiti dal campo semantico del gioco con un po' meno del 4% :

(19) *yeta* < (it.) iettatura.

A mo' di conclusione, si può dire che la distribuzione dei prestiti nello Spagnolo della zona del Río de la Plata riflette chiaramente il tipo di contatto che si è avuto tra le lingue rilevanti. Abbiamo visto che :

- socialmente, l'italiano dovrebbe essere la lingua di sostrato nella situazione di contatto con lo spagnolo del Río de la Plata che sarebbe, invece, il superstrato ;
- numericamente, gli italiani sono stati il gruppo d'immigranti più numeroso nella zona del Río de la Plata, fino a un 20% della popolazione totale, e probabilmente la loro presenza è ancora più elevata quando si prendano in considerazione anche i discendenti degli immigranti ;
- l'italiano e lo spagnolo sono molto simili, per cui non c'erano grandi problemi di comunicazione tra i gruppi di parlanti.

Sono soprattutto questi ultimi due fattori che fanno sì che questa situazione non sia stata una situazione « normale » di contatto in cui la lingua di superstrato prende in prestito unicamente alcuni sostantivi per indicare gli oggetti che non esistono nel suo sistema linguistico, come nel caso delle lingue indigene in America e come si è visto nel caso particolare del guaraní nello spagnolo del Río de la Plata. Abbiamo anche notato che è molto probabile che i tipi di prestiti (categoria grammaticale, campo semantico) forniscano un'indicazione del tipo di contatto fra lo spagnolo rioplatense e le diverse fonti dei prestiti. In tal caso, il contatto fra lo spagnolo e l'italiano è stato senz'altro molto più intenso del contatto con le lingue indigene. Sarebbe quindi molto interessante corroborare quest'idea con altre fonti, ad esempio storiche, come si dovrebbero studiare in modo più approfondito sia l'influenza dei dialetti meridionali che la provenienza degli immigranti tramite, perché no, le varie compagnie fluviali che si occuparono del loro trasporto.

## **Riassunto – Résumé**

### ***Influenza della lingua italiana sullo spagnolo del Río de la Plata***

In quest'articolo viene presentata l'influenza dell'italiano sullo spagnolo dell'Argentina e dell'Uruguay riguardo il lessico. I dati mostrano chiaramente il riflesso della situazione sociale degli immigranti d'origine italiana nella comunità ispanofona.

### ***Influence de la langue italienne sur l'espagnol du Río de la Plata***

Dans cet article on présente l'influence de l'italien sur l'espagnol d'Argentine et d'Uruguay concernant le lexique. Les données montrent clairement que la situation sociale des immigrants d'origine italienne s'est reflétée dans la communauté hispanophone.

## La mia patria è la mia memoria ?

Vera Lúcia DE OLIVEIRA

*Università degli Studi di Perugia*

Il bisogno intrinseco di ogni essere umano di appartenere a un luogo, reale o immaginario che sia, porta gli individui nomadi e migranti a cercare nuove rappresentazioni simboliche per il concetto di patria, identificata, di volta in volta, con la terra di origine, con il paese in cui vivono, con una lingua, con una religione, con una valigia piena di ricordi, con il passato o con un futuro in cui sognano di realizzarsi<sup>159</sup>.

Minha pátria não é a língua portuguesa	La mia patria non è la lingua portoghese.
Nenhuma língua é a pátria.	Nessuna lingua è patria.
Minha pátria é a terra mole /	La mia patria è la terra molle /
e peganhenta onde nasci	e appiccicosa dove sono nato
e o vento que sopra em Maceió <sup>160</sup> .	e il vento che soffia a Maceió.]

Parto da questi incisivi versi del poeta brasiliano Lêdo Ivo che instaurano un dialogo intertestuale con Fernando Pessoa per il quale la patria era la lingua portoghese, per una riflessione sulla poesia e sul mio percorso fra due lingue e due culture diverse, quella brasiliana e quella italiana, che sono la linfa vitale del mio lavoro creativo, cercando di situarmi in uno spazio, comunque concreto, e in un'idea di patria come luogo dell'identità e della memoria. E inizio dicendo che per me patria, oltre al luogo in cui si nasce o in cui si vive, è il presente vissuto nel corpo con tutta l'intensità possibile, l'istante fragile e sfuggente, il luogo in cui sono e quelli in cui sono stata e che mi porto dentro, le persone incontrate e amate, le speranze passate e presenti, i progetti continuamente rielaborati in funzione del flusso della vita che mi attraversa.

Tutto ciò alimenta la mia poesia, diventa materia, forma, corpo di parola ma non solo, perché poesia è maternità, è partecipare in qualche modo alla creazione del mondo. In tal senso è un divenire, un fluire costante del tempo, dentro e fuori dal *krónos*. La poesia è il miracoloso regresso a un tempo di genesi delle cose, momento in cui la coscienza si apre alla nomina del mondo. L'atto di nominare in un'altra lingua ha seguito lo stesso processo e sin dall'inizio l'italiano è stato sentito da me come lingua poetica. Assimilato dopo il portoghese, questo nuovo codice mi ha portato a rifare lo stesso percorso embrionale ma questa volta con piena consapevolezza, con una lucidità che illuminava ogni attimo. Ho vissuto la genesi in un'altra lingua come qualcuno a cui è dato di poter accompagnare il formarsi di ogni nucleo di cellule, di ogni mattone di carne del suo corpo e segue questo processo al contempo dal di dentro e dal di fuori.

<sup>159</sup> Una prima versione di questo testo, tradotto in portoghese e notevolmente rielaborato, è stata presentata al *Simpósio Literatura, Crítica, Cultura III : Interfaces*, dal 26 al 29 maggio 2009, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, con il titolo « *Atravessamentos de fronteiras* » (in corso di stampa).

<sup>160</sup> IVO, L., *Requiem – poesia*, (a c. di DE OLIVEIRA, V.L.), Nardò, Besa Editrice, 2008, p. 74.



Una lingua è relazione, è desiderio di sentire l'altro, è fame di una voce che, all'inizio, ci arriva attraverso le pareti del corpo di nostra madre, voce di madre che determina la melodia, il ritmo, il timbro con il quale, in un certo senso, plasmeremo l'universo. Ho pensato molte volte a tutto ciò mentre osservavo che, con il tempo e con la distanza, la mia voce andava somigliando sempre di più a quella di mia madre tanto che, quando sono in Brasile a casa sua e le persone telefonano, se risponde lei pensano che sia io e viceversa, confondendo le nostre voci. Questo si è verificato, penso, perché ritornare in Brasile – e non parlo solo di viaggio fisico – ha significato per molti anni tornare alla « sostanza del cordone ombelicale<sup>161</sup> » e al tempo della costituzione di una relazione con la realtà ; in altre parole, ha significato tornare alla lingua materna e alla lingua di mia madre, il che non sempre è la stessa cosa.

Questo ritorno, tuttavia, non deve essere confuso con il desiderio di recuperare un Eden perduto e impossibile oppure come un'idealizzazione della prima fase della vita nella quale ancora non si sono verificati molti dei conflitti e crisi che avremmo vissuto in seguito. È in realtà un impulso, un impeto a presenziare al *fiat lux* che ci ha strappati al nulla silente, desiderio molto umano di rivivere tale esperienza in una forma integra e totale, cosa che la poesia, che è *gnòsis*, rende possibile.

La poesia è un'alchimia misteriosa, data forse agli uomini non da Dio ma dal suo opposto, in lotta contro il decadimento di ogni cosa. Essa sfida il tempo, strappa da lui frammenti di sostanza che si trasformano in persone e cose, mutano in immagini concrete, in parole dense, in vite piene, percepite dai nervi e dalle vene, condensate negli angoli del corpo, nelle sensazioni giustapposte e sinestesiche che restano come un fiore aperto o come una pietra portata da una parte all'altra della coscienza, ciottoli lapidati da onde rivolte che approdano, di quando in quando, ai bordi della bocca.

Da quando ho iniziato a scrivere poesia – afferma Octavio Paz – mi sono chiesto se valeva realmente la pena farlo e se non sarebbe stato meglio trasformare la vita in poesia che fare poesia con la vita<sup>162</sup> ». Questioni simili accompagnano ogni processo creativo poetico e trovano forse risposte nell'incarnarsi stesso della parola nel corpo, perché il verbo è voce e la voce è qualcosa di fisico e di corporeo, la voce partecipa concretamente alle relazioni del mondo. « La poesia – aggiunge ancora Paz – è conoscenza, salvezza, potere, abbandono. [...] La poesia rivela questo mondo, ne crea un altro » ; è « invito al viaggio, ritorno alla terra natia<sup>163</sup> ».

Per me la poesia nega la storia e nega la morte, per questo è sacra e maledetta ad un tempo, è epifania e contemporaneamente nostalgia, assenza della vita in sé che si è cristallizzata nella nostra coscienza, nelle nostre rughe e nei nervi, ma che è passata, scivolata dalle nostre mani. È maledetta perché sfida la precarietà che siamo, vuole rimanere ed esige che rimaniamo in ogni nostro gesto e in ogni momento vissuto e sentito fino alle ultime conseguenze.

In questo dialogo di presenze e di assenze, la poesia si avvinghia al dolore fisico e dell'anima poiché non c'è momento che viviamo con più intensità di quelli di sofferenza, in cui abbracciamo l'essenza e la concretezza totale del nostro essere, dal dito mignolo fino ai muscoli che governano il cuore. Allora, poesia è anche fecondarsi di parole fragili e ferite, che il mondo non vuole contenere o conoscere. A tale proposito, Umberto Saba, poeta segnato dall'abbandono del padre, che neppure ha conosciuto, ha affermato : « Ci deve essere stato,

<sup>161</sup> DE OLIVEIRA, V.L., *Entre as juntas dos ossos*, Brasília, Ministério da Educação, 2006, p. 57.

<sup>162</sup> Cf. PAZ O., *O Arco e a Lira*, trad. de O. Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 9.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 15.

all'inizio della mia vita, un errore, come quando cominciamo ad abbottonare male una camicia e poi non è più possibile aggiustare l'errore se non rifacendo tutto di nuovo, dall'inizio<sup>164</sup> ».

I poeti sono ciclici e ossessivi, non accettano il passare del tempo e la poesia è come una conchiglia in cui risuona e si rifà continuamente l'esistenza, sempre varia in ognuno di noi e sempre uguale nella percezione che l'inizio contenga in sé già la propria fine. I poeti percorrono questa rotta inversa conoscendo, per rivelazione, la strada che li porterà al nucleo di tutto e a come aprire la fornace in cui le cose si generano, a come toccare l'incandescente, la fiamma in cui questa energia si deflagra e ci consuma, la scintilla del verbo nelle mani che sopportano le conseguenze di avere sfidato Dio e rubato il poema. C'è però un altro aspetto fondamentale nella poesia e nella letteratura in generale : attraverso di essa abitiamo il mondo, lasciamo l'angusto del nostro corpo e ci spingiamo verso l'identità di cose e persone attorno a noi. Scrivere è, allora, essere l'Altro, diventare l'Altro, estraniarsi e vivere dal di dentro un'alterità che ci rapisce e ci rifiuta allo stesso tempo. Questo desiderio di conoscere intimamente e intrinsecamente l'altro, con le sue contraddizioni e la sua irritante e impenetrabile densità e differenza, muove la letteratura fin dall'inizio dei tempi.

Se l'impulso che provoca e scatena l'atto della creazione poetica e letteraria è il cercare l'Altro, il contenere l'Altro nei limiti della nostra identità profonda, senza che ci perdiamo nel processo empatico, allo stesso tempo l'Altro ci rifiuta, chiuso nel suo magma, nel suo fortino, al quale abbiamo accesso solo attraverso l'immaginazione e la sensibilità. Creare è, allora, giocare a scacchi con un partner che sembra sempre esporre le nostre stesse viscere e fragilità, raramente le sue. E, tuttavia, è questo gioco che muove la scrittura e anche la traduzione, poiché entrambe sono un percorso verso l'alterità.

Ho sempre avuto una passione per le storie, mi piace sentirle e raccontarle. I miei primi testi erano racconti e sono poi approdata alla poesia poiché la sua essenza e sintesi mi dava la possibilità di condensare tutta una serie di impulsi contrastanti che derivavano non solo dal mio multi-culturalismo di base, ma dal rapporto conflittuale con la realtà iniqua del nostro tempo che discrimina ed emargina tante persone, che contrappone nord e sud, centro e periferia del mondo. Nelle ultime raccolte sono arrivata ad una sorta di fusione fra poesia e prosa, nel senso che i testi paiono frammenti di dialoghi, racconti brevi, brani di storie in cui tanti personaggi rubano la scena all'io lirico, saltano dalla terza alla prima persona, mi trascinano verso una loro problematica alterità. In questo condensarsi di storie, le due lingue si alternano, senza fratture o traumi. Non le mescolo nei testi, avviene una contaminazione molto più profonda di ritmi, forme e modelli estetico-culturali che si fondono.

Non ho cercato l'Italia per necessità impellente di vita, non sono esiliata politica, né vi sono approdata con l'intenzione di stabilirmi definitivamente. Posso dire che nel 1983, quando sono sbarcata per la prima volta a Roma, l'Europa rappresentava per la maggior parte degli universitari brasiliani una meta culturale quasi imprescindibile. L'Europa era un mito per la mia generazione e per me lo era ancora di più l'Italia, la terra d'origine dei miei nonni materni. Mi sono avvicinata all'italiano attraverso la poesia. Da quando ho iniziato a leggere i versi di Ungaretti ho avuto il desiderio di entrare in quell'universo ferito, nella precarietà della vita e della parola che si conficcava nel corpo e nell'anima nel momento della più terribile fragilità, nel tempo di una trincea in cui gli uomini si spegnevano soli. La relazione con

---

<sup>164</sup> SABA, U. *apud* MARCOALDO, F., « Il male oscuro che si inventò poesia », *La domenica di Repubblica*, Rome, 8/04/2007, p. 38.

l'italiano è stata di attrazione e interesse, non è un legame conflittuale. Oltre ai dispiaceri comuni e inevitabili della quotidianità che vivevo in Italia, come li avevo vissuti in Brasile, l'italiano non è mai stato per me la lingua del nemico o di chi mi escludeva, sfruttava o feriva e umiliava, al contrario.

Anche la lingua portoghese è una lingua di convivio dolce, mai ho pensato di lasciarla, mai sono stata ferita da essa. È madre, non matrigna, è sorella e padre e figlia allo stesso tempo che ho modellato anch'io con la mia sostanza. Ho dunque due lingue che mi accolgono, sono materne nel senso più vero del termine, di relazione che ricorda il legame di affetto (e di feto) con la madre. Se instauri un rapporto del genere con una lingua, la poesia ti viene spontanea. Scrivere in italiano mi è venuto naturalmente, senza traumi, solo uno spavento iniziale, un timore di perdere il portoghese come lingua di poesia. Poi le due lingue si sono accomodate, ognuna ha occupato uno spazio, ora vanno molto d'accordo, si parlano e, quando meno me lo aspetto, quando sono distratta, decidono loro come e quando scrivere. Non vedo il bilinguismo come un processo di dispersione o di frammentazione dell'io, bensì come un viaggio nell'anima. Avevo parti di me stessa alle quali non avevo accesso in portoghese, casseforti chiuse al mio sguardo scrutatore, porte serrate che non potevo aprire. È stato necessario acquisire un altro codice linguistico con la stessa intimità con la quale avevo acquisito il portoghese per poter sondare molta parte dell'anima (non tutta, chissà quante lingue occorrerebbero per farlo).

Per concludere, e tornando alla domanda iniziale, la patria può essere una lingua, una madre, un paese, un'identità, ma è soprattutto il mondo vissuto e la memoria che lo modella in forma di parola, in corpo di suono, in voce umana, in canto o compianto, strappato al precario dei nostri passi, all'incerto dei nostri gesti, al friabile dei nostri corpi, al transitorio del tempo e alla fame che ha la morte di cancellarci per sempre.

## **Riassunto – Résumé**

### ***La mia patria è la mia memoria ?***

Per gli scrittori, la patria può essere una lingua, una memoria, una storia individuale o collettiva, il corpo, il dolore che portano dentro, la rimozione del passato e il vuoto che ne deriva, che impone la necessità di costruire una nuova identità in un altro luogo, in un nuovo idioma. Quale rapporto i poeti e gli scrittori migranti e bilingui o multilingui stabiliscono con il luogo e con la lingua in cui vivono ? Cercherò di riflettere su tali questioni partendo dalla mia esperienza di scrittura poetica in portoghese e in italiano.

### ***Est-ce que ma mémoire est ma patrie ?***

Pour les écrivains, la patrie peut être une langue, une mémoire, un récit individuel ou collectif ou bien le corps, la douleur qu'ils ressentent à l'intérieur d'eux-mêmes, l'effacement du passé et le vide qui en résulte et qui impose la nécessité de construire une identité nouvelle dans un autre lieu, dans un nouvel idiome. Quel est le rapport que les poètes et les écrivains émigrés et bilingues ou multilingues établissent avec le lieu où ils vivent et la langue qu'ils adoptent ? Je me propose de réfléchir à ces questions, en partant de l'expérience de mon écriture poétique en portugais et en italien.

## Quelques regards d'auteurs sur l'émigration italienne en Amérique du Sud

Paul COLOMBANI

*Université de Nantes*

L'important phénomène de l'émigration italienne en Amérique du Sud n'a pas été l'occasion d'une production littéraire ou cinématographique à la hauteur du sujet, mais qu'il me soit permis d'examiner essentiellement deux œuvres qui marquent différentes étapes mais aussi des attitudes différentes vis-à-vis de cette émigration : le roman *La patria lontana* d'Enrico Corradini et le film *Passaporto rosso* De Guido Brignone. En fait, il faudrait commencer par *Sull'oceano* de De Amicis, mais je me contenterai de quelques allusions parce qu'il sera examiné dans ce recueil. Ajoutons qu'étant donné la notoriété des auteurs, Corradini connaissait certainement le roman de De Amicis et Brignone connaissait De Amicis et Corradini.

Enrico Corradini est né à Samminiato (Montelupo), en Toscane, en 1865. Journaliste, directeur de revues, auteur de discours politiques, de pièces de théâtre, de nouvelles et de romans, c'est un théoricien du nationalisme italien. Premier directeur du *Marzocco* en 1896 il sera l'un des fondateurs de l'ANI (*Associazione Nazionale Italiana*) en 1910 et fera partie du groupe de l'*Idea Nazionale*. Partisan de la guerre de Libye en 1911, interventionniste en 1914-1915, il sera intégré au parti fasciste en 1923 lors de la fusion fascisme-nationalisme et deviendra membre du Grand Conseil. Il mourra en 1931. Avant *La patria lontana* Corradini avait écrit d'autres romans représentant une première étape de son itinéraire intellectuel, *Santamaura* (1896), *La gioia* (1897) et *La verginità* (1898). C'est la phase que l'on appellera du nationalisme esthétisant. Quelques mots pour évoquer ces œuvres qui précèdent *La patria lontana*.

Dans *Santamaura* les thèmes décadents sont évidents dans la description d'une famille de notables frappée de folie autodestructrice. L'ouvrage reste marqué par l'esthétique vériste si l'on se réfère au misérabilisme et au réalisme de certaines descriptions, mais on sent nettement aussi l'influence de D'Annunzio. Même si Corradini n'a pas voulu écrire une œuvre directement engagée, le côté politique est important. La leçon est claire : l'auteur condamne la mauvaise conscience des classes dominantes source de faiblesse. Le personnage principal, Romolo Pieri, représente une bourgeoisie progressiste et décadente avec toutefois quelques aspects positifs ; sa bonté, certes, mais aussi son instinct créateur. Il est fasciné par les usines qui représentent un effort pour dominer la nature, ce qui annonce le Corradini théoricien du productivisme. À l'opposé de cette bourgeoisie décadente, contre laquelle Corradini appelle à réagir, il y a les Geri, « nouveaux riches », mal dégrossis, très durs avec les pauvres. Corradini a voulu en faire le symbole d'une nouvelle classe montante dépourvue des scrupules des anciens propriétaires auxquels l'humanitarisme a frayé la voie. Vis-à-vis des socialistes son attitude présente deux facettes. Il condamne les démagogues comme un certain

Chiarore, personnage dominé par ses bas instincts, mais il y a aussi les disciples d'un certain Luca Serena qui dégagent une impression de force consciente d'elle-même. Ce sont de dignes adversaires et cette sympathie laisse présager de futurs rapprochements. Ce regard favorable s'étend aux organisations ouvrières. Il fait l'éloge d'une société de secours mutuel, considérant que les organisations de ce type, dont les chefs proviennent souvent de la classe ouvrière, jouent un rôle éducateur et sont préférables aux partis politiques guidés par des démagogues.

Un an plus tard il publie *La gioia* (1897). L'intrigue importe peu, l'intérêt est surtout d'ordre psychologique. Le personnage principal, Vittore Rodia, est un héros décadent proche du Des Esseintes d'*À rebours* de Huysmans. Ce roman, lui aussi, présente un aspect politique, implicite à travers l'aristocratie esthétisant de Rodia, mais plus net dans les personnages secondaires qui représentent des types sociaux : le professeur Sciummola, savant matérialiste et pessimiste avec sa vision apocalyptique d'un socialisme destructeur, le député Sessori, symbole de la superficialité de la classe politique, et le socialiste Simplicio Vècoli di Passoneta, un de ces membres des classes dirigeantes qui trahissent leur classe par intérêt ou par lâcheté. Ce roman devait être le premier ouvrage d'une trilogie, semblable à celles de D'Annunzio, mais les autres volumes ne seront jamais écrits.

L'année 1898 voit la publication d'un autre roman de type dannunzien, *La verginità*. Ici aussi l'intrigue a peu d'importance. Elle met en scène un jeune homme, Attilio Palagonia, et son cousin, l'écrivain Ercole Grabba qui, par ses succès littéraires et féminins, évoque D'Annunzio lui-même. Toutefois, au terme d'une lutte entre l'aspirant surhomme Grabba et la superfemme Saveria, le premier, vaincu, meurt. La structure de ce roman est surtout intéressante par la mise en abîme de deux œuvres de Grabba : un roman, *La preda*, et une pièce de théâtre, *La vergine*, dont les héros, Ilario Osimo et Tullio Euda représentent des Grabba, mais peut-être aussi des Corradini, qui auraient réussi. Ces ouvrages trahissent, bien évidemment, l'influence de D'Annunzio et du décadentisme, avec leurs personnages enchaînés par un destin fatal et, parfois, une atmosphère trouble, comme dans les amours partagées de Grabba et d'Attilio auxquelles la parenté des deux hommes confère quelque chose d'incestueux. Dans la pièce insérée à l'intérieur du roman, la manière dont Ilario arrache à sa maîtresse le secret d'un crime, l'utilise pour construire une œuvre d'art et l'abandonne quand elle n'est plus qu'une coquille vide, représente un esthétisme amoral de type dannunzien. Mais les deux romans, *La patria lontana* (1910) et *La guerra lontana* (1911) marquent une nette évolution. Ils correspondent au début de son engagement politique à l'intérieur de l'ANI fondée en 1910. Ils ont été écrits après un voyage de Corradini en Amérique du Sud en 1908 et en même temps que sa collaboration à une revue turinoise, *Il Tricolore*, à l'heure où se dessine un rapprochement entre les nationalistes et les syndicalistes révolutionnaires.

L'histoire est celle d'un homme jeune Piero Buondelmonti, qui se rend au Brésil pour enquêter sur l'émigration italienne dans ce pays. En fait, il désire aussi suivre Giovanna Axerio, femme d'un chirurgien célèbre qui a laissé entendre qu'elle se donnerait à lui à Rio. Il est intéressant de voir que Corradini reprend l'idée et, en partie, la structure du roman de De Amicis *Sull'oceano* pour leur attribuer une signification différente. Le roman commence donc sur le bateau qui emmène les voyageurs en Amérique, l'*Atlantide*. Des discussions politiques opposent Buondelmonti, Axerio, des Italiens d'Amérique du Sud qui retournent vers leur pays



d'adoption, et nous faisons la connaissance d'un Italien oisif et mondain installé au Brésil, Porrèna, de Giacomo Rummo, un syndicaliste révolutionnaire, du pauvre peuple des émigrants aussi. Sur le plan sentimental l'intrigue entre Buondelmonti et Giovanna se poursuit, sans que le mari, aveuglé par la vanité, s'aperçoive de rien.

Arrivés au Brésil Axerio, mais aussi Buondelmonti, sont reçus avec les honneurs. Ils font la connaissance de la colonie italienne et, en particulier, Buondelmonti a l'occasion de visiter des écoles. Giovanna, après avoir hésité, finit par lui céder et abandonne son mari qui, blessé dans son orgueil plutôt que dans ses sentiments, devient comme fou, blesse grièvement Buondelmonti et tue sa femme, puis disparaît de la scène (on ne saura rien de son arrestation). Pendant la convalescence de Buondelmonti tous ses amis se précipitent à son chevet, mais le plus empressé est Rummo. C'est alors qu'on apprend que l'Italie se trouve au bord de la guerre et on comprend que l'ennemi sera l'Autriche. Les immigrés italiens ont une réaction patriotique, ils se cotisent, même les moins riches et 400 d'entre eux s'engagent aux ordres du fils de Garibaldi. Buondelmonti entreprend une grande propagande patriotique puis décide de s'engager. Rummo, lui, s'efforce de combattre la guerre et il sent se raviver son hostilité contre Buondelmonti. Après avoir lutté contre ce dernier et contre lui-même, il finit par s'effondrer et se rallier à la guerre lorsque la nouvelle arrive que l'Italie est entrée dans le conflit. Tous rentrent et le récit s'achève lorsque le bateau découvre les côtes de l'Italie. Disons tout de suite que l'intrigue est assez mince et la psychologie des personnages très rapidement esquissée. En fait, ce qui intéresse Corradini, c'est l'aspect politique, pour lequel a été conçu le roman. Ici aussi, comme dans *Sull'oceano*, on a un microcosme de la société italienne. Les personnages, tout en ayant leur propre personnalité, représentent les différentes classes sociales et des idéologies politiques divergentes.

Buondelmonti est précisément un représentant de la nouvelle classe dirigeante espérée par Corradini. Jeune, il est à la fois désespéré par la situation de son pays et plein d'enthousiasme, d'aspirations héroïques (d'où l'accusation de vouloir être un surhomme, comme le lui reprochera Axerio) sans lesquelles, pense Corradini, les nations ne pourraient créer de civilisations. Ses aspirations cherchaient à s'incarner dans une vie collective et la réalité ne lui permettait pas de les satisfaire. Persuadé que la guerre est créatrice de civilisation et que sa morale est supérieure à celle de la paix il a écrit un livre au titre évocateur, *l'Éloge de la guerre*. Adeptes d'un idéal viril, il voit dans l'amour une faiblesse, idée que l'on trouvait déjà dans les précédents romans de Corradini et que l'on retrouve chez D'Annunzio et Marinetti. Buondelmonti expose sa théorie de la nation qui est celle de Corradini. Selon lui, les hommes étant poussés par l'instinct à se procurer le maximum de plaisir avec le moins de travail possible (sans doute faut-il y voir une utilisation par Corradini du concept d'ophémilité emprunté à Pareto), la nation, n'est rien d'autre que le camp de concentration (expression qui n'avait à l'époque, faut-il le rappeler, aucune résonance sinistre) d'un certain nombre d'hommes qui obéissent à cet instinct. Il ne nie pas qu'il existe aussi un sentiment de la nation, mais certains peuvent ne pas l'éprouver et être conduits, par conséquent, à nier cette réalité. Mais ce qui est indéniable, en revanche, c'est cet autre fait élémentaire, fondamental. Aussi, conclut-il, les Italiens qui travaillent à l'étranger, quels que puissent être leurs sentiments, et malgré leurs protestations, se sont placés en dehors de l'italianité. Ils sont peut-être patriotes, si l'on veut donner à ce mot un sens sentimental, mais ils ne sont plus des compatriotes au sens actif du mot. Pour qu'ils soient nationalement Italiens, il faudrait que la terre sur laquelle ils travaillent et s'enrichissent devienne italienne. Donc, la seule manière d'être nationalistes est d'être impérialistes, ce qui débouche sur un éloge de la guerre – et on a



vu que Buondelmonti a écrit un ouvrage qui porte ce titre – sur le mythe de la guerre victorieuse, un des fondements de la doctrine corradinienne.

Axerio, de son côté, est le représentant de l'idéologie démocratique et il est pacifiste. Pour lui, le patriotisme est exclusivement une question de sentiment et il ajoute que l'on peut dire désormais, « Ma nation, c'est le monde »<sup>165</sup>. Il déclare accepter toutes les conquêtes du XIX<sup>e</sup> siècle, dont le principe des nationalités, mais ne va pas au-delà. C'est un optimiste qui fait preuve d'une foi ingénue dans le progrès. Ajoutons qu'au contraire de Buondelmonti, qui a des origines paysannes, les Axerio sont des citadins raffinés et superficiels, ce qui ébauche une opposition entre les classes populaires et rurales restées saines en face de la corruption bourgeoise et citadine. Dans le même ordre d'idées on trouve un autre personnage antipathique, Porrèna, qui représente la bourgeoisie oisive, superficielle que Corradini opposera à la bourgeoisie productrice dans son nationalisme des producteurs. Mais encore plus intéressante est sa relation avec un autre personnage du roman, Giacomo Rummo, réfugié politique qui représente le syndicalisme révolutionnaire. Fils de préfet, il s'est rallié à la lutte des classes et veut refonder la société en la fondant sur des syndicats de travailleurs disciplinés, soumis à une discipline de fer. C'est un disciple de Sorel, même si ce nom n'est pas prononcé, et il vit dans l'attente de la grève générale. Internationaliste il est antimilitariste et hait les notions de nation et de patrie. Or c'est avec lui que Buondelmonti va établir des liens privilégiés.

Comme dans *Sull'oceano*, le bateau représente un microcosme de l'Italie et comme dans *Sull'oceano* on s'intéresse surtout aux premières et aux troisièmes, les classes intermédiaires n'apparaissant pas. Les classes populaires sont représentées par les émigrants qui voyagent en 3<sup>e</sup> classe. L'attitude de Corradini vis-à-vis de ces derniers est double. Certes, il en donne une description pour le moins colorée, il parle de leur saleté, les présente comme le rebut de la lie de la cité chassé par le désir d'aventure, le rebut de la misère des campagnes, chassé par la faim, le rebut des rebus du vieux monde. Il parle de leurs guenilles, de leurs superstitions millénaires, de leur féroce bestialité, de leur humanité humiliée. Toutefois il ne faut pas voir de mépris aristocratique dans ces expressions. Corradini entend tout d'abord éveiller non pas la pitié mais l'indignation devant la condition des Italiens, ce qui doit conduire le lecteur à un réflexe nationaliste. Au Brésil il exposera certaines humiliations auxquelles sont soumis les immigrants italiens qui se situent en bas de l'échelle sociale, et Buondelmonti s'en prendra même physiquement à un Brésilien qui brutalisait un Italien. Il faut sans doute voir, par ailleurs, une sorte d'éloge dans cette férocité rustique qui s'oppose au raffinement quasi décadent d'une certaine bourgeoisie, représentée par Axerio et par Porrèna.

Le narrateur précise à propos de Buondelmonti : « il savait utiliser ce *tu* des Toscans qui crée de la familiarité et supprime la barrière des conditions et des classes, selon la volonté de la vie que les individus fassent un tout et que celui qui est tout en bas se continue dans celui qui est tout en haut » (PL 23). Donc solidarité nationale au lieu de solidarité de classe. Le narrateur explique ensuite que Buondelmonti avait été accusé d'être un ennemi du peuple, de la démocratie, de la liberté parce qu'il visait à créer une union nationale contre la lutte des classes et les partis. On ne comprenait pas la modernité de son classicisme romain, reflet de ce

<sup>165</sup> CORRADINI, E., *La patria lontana*, Vecchiarelli, Manziana (Rome), 1989, 1<sup>re</sup> éd. Treves, Turin, 1910, p. 3 ; désormais les citations à partir de cet ouvrage seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le signe PL suivi du numéro de la page. L'ouvrage a été republié par Quintieri (Milan) en 1920 et Vecchiarelli (Manziana) en 1989. Il n'existe pas de traductions des ouvrages de Corradini en français ; les citations ont été traduites par l'auteur de cet article.

que le monde avait de plus moderne comme expression d'une volonté de grandeur (*vastità*) et de puissance ainsi que la modernité de sa conception de la nation comme un individu plus grand, actif dans le vaste monde. Ce classicisme s'exprime aussi dans le style de Corradini, disciple de Carducci (et déclarant s'inspirer de Salluste), et participe, avec son impérialisme, du mythe de Rome. Son nationalisme prend aussi parfois un aspect religieux, Rummo convaincu, lui dira : « au fond ta doctrine a voulu nous enseigner qu'il faut mourir en nous-mêmes pour revivre dans une vie plus grande. Les Chrétiens disaient revivre dans le Christ, nous dans la Patrie... Je suis un homme que tu as converti » (PL 251). Corradini opère un transfert du sacré sur la Nation.

Il s'indignait, ajoute le narrateur, contre les lâches classes dirigeantes de la bourgeoisie et contre les chefs socialistes, les gens comme Axerio qui avaient imaginé le remède humanitaire pour les émigrants. On prenait hypocritement soin d'eux pendant le voyage, en veillant sur les conditions de transport, on les faisait accompagner par un médecin militaire pour les abandonner à leur sort à l'arrivée (PL 25). C'est ce qui explique sa proximité paradoxale avec Rummo. Il lui explique que s'il a pu apparaître contraire aux classes populaires, c'est que pendant un certain temps il a cru en toute bonne foi que c'était surtout dans la bourgeoisie que l'on pourrait réveiller la conscience nationale (PL 46).

En ce qui concerne les Italiens installés au Brésil, le plus caractéristique est le chef de la communauté, Lorenzo Berènga, un homme dur, énergique, qui rassemble en lui l'image du *self made man* et du surhomme. Mais son travail n'a pas été utile à son pays car il n'a pas d'être collectif dans lequel se prolonger. On trouve aussi Giorgio Tanno, patron d'usines qui porte sur son visage le signe de Ménélik, parce qu'en 1896 il a attaqué des Brésiliens qui au cours de manifestations anti-italiennes avaient crié « Vive Ménélik ! ». Tanno parle à Buondelmonti de la Dante Alighieri, ce dernier visite des écoles italiennes, mais il considère qu'elles sont un faible instrument de conservation de l'italianité et il observe chez l'instituteur, fils d'immigrés, une véritable transformation, même physique, qui le fait ressembler à un Brésilien tandis que ses élèves se proclament fièrement Brésiliens. L'accueil des Brésiliens est chaleureux, même si finalement ils apparaissent fort peu dans le roman (à part ceux qui sont d'origine italienne). À remarquer toutefois Honorio Quirino do Amaral, amoureux de Rome, de l'Italie et partisan des amitiés latines. Il a écrit un poème « La patria lontana » dans lequel la patrie était l'Italie, héritière de Rome. Autre allusion au mythe de Rome, quoique Corradini se méfie généralement des amitiés latines dont il a peur qu'elles profitent à la France.

Il y a chez Buondelmonti (comme chez Corradini) plusieurs aspects : l'homme qui fait l'éloge des vertus rurales, le défenseur du passé, surtout lorsqu'il est glorieux, et l'amoureux du monde moderne. Ainsi :

Buondelmonti parlait du vaste, rapide, puissant monde moderne, décrivant des machines et toutes sortes d'inventions de terre, de mer, et du ciel, tantôt les petits vaisseaux rapides qui filaient sous la mer, tantôt les véhicules qui volent sur la terre, tantôt ceux qui tentent les voies du ciel, tantôt décrivant le passage d'une parole humaine délicate comme l'idée d'un continent à l'autre, d'un océan à un autre, à travers les tempêtes sans aucun conducteur (il s'agit ici de la radio). (PL 245)

Tout ceci évoque certes le nouveau D'Annunzio qui joint tradition et modernité (le roman *Forse che sì, forse che no* est de 1910), mais on ne doit pas oublier l'ami de Corradini, Mario Morasso, qui écrira d'ailleurs en 1914 un livre sur *la Guerra moderna* et, bien entendu, le futurisme : le Manifeste du futurisme est de 1909 et Corradini va se retrouver avec Marinetti correspondant de presse en Libye lors de la guerre italo-turque.

On retrouve le personnage de Buondelmonti en 1911, lorsque Corradini publie *La guerra lontana*. Les faits se réfèrent à une époque antérieure à celle du roman précédent, celle de la défaite d'Adoua en 1896. La guerre, dans ce cas, n'est pas seulement physiquement lointaine, en Abyssinie, mais, comme d'ailleurs la Patrie du précédent roman, elle l'est psychologiquement. En fait, le personnage principal, cette fois-ci est le journaliste Ercole Gola qu'une femme, Carlotta Ansparro, conduit à la déchéance morale. Le roman trace un tableau dévastateur de l'Italie à cette époque. C'est le triomphe de la discorde, de l'anarchie. On reconnaît des personnalités comme Crispi (le Ministre), Alfredo Oriani (Lorenzo Orio), Carducci (le Poète), Cavallotti (Anselmo Lambio). Même le Ministre se laisse emporter par toute cette confusion, mais le pire spectacle est offert par la Chambre des députés et par la coalition des ennemis du ministère dont les raisons sont fort peu honorables. Lorenzo Orio (c'est-à-dire Alfredo Oriani) rejette la faute sur la bourgeoisie qui a laissé le peuple en proie au socialisme antipatriotique. Le Poète, lui, exalte le mythe de Rome et se montre persuadé que l'Italie a besoin d'une guerre pour jeter les fondations de sa grandeur. Le but de l'ouvrage est bien entendu de jeter le discrédit sur le monde politique italien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et d'alimenter la polémique antiparlementaire.

*Passaporto rosso* est un film tourné pour la CINES par Guido Brignone en 1935. Le passeport rouge était le passeport délivré aux émigrants italiens, il possédait un volet de carton rouge qui comportait des avertissements rédigés par le Commissariat pour l'émigration dans lesquels on mettait les émigrants en garde contre les escroqueries dont ils pouvaient être victimes et on leur faisait connaître leurs droits. En fait, ce passeport rouge était bien devenu un symbole de l'émigration, mais il n'a été créé qu'en 1919, à une date postérieure à celle où sont censés se dérouler les événements rapportés par le film. Il remplaçait un autre passeport à livret datant de 1901, qui remplaçait lui-même un laissez-passer. Le point de départ du film se situe en 1890, à une époque qui précède même le passeport de 1901.

Le réalisateur était Guido Brignone, né à Milan en 1886 et mort à Rome en 1959. Sa carrière d'acteur puis de metteur en scène a commencé très tôt, avant la première guerre mondiale, et a continué entre les deux guerres en France, en Allemagne et, surtout, bien entendu, en Italie. Elle s'est poursuivie après la seconde guerre mondiale, son dernier film datant de 1958, un an donc, avant sa mort. Sa production est variée, on y trouve des comédies, des films historiques, un *Maciste*, c'est l'auteur du fameux *Vivere* qui est resté dans les mémoires à cause de la fameuse chanson portant le même titre, *Vivere*, chantée par Tito Schipa. Ici, en 1935, il s'agit d'un film nettement marqué par son époque qui est celle de la guerre d'Éthiopie.

Au début du film, qui se déroule, nous dit-on, entre 1890 et 1922, on a un tableau de l'Italie de la fin du XIX<sup>e</sup> avec les discours divergents des différents partis politiques. On y voit des libéraux qui en appellent à l'ordre et à la confiance envers le gouvernement, des socialistes qui annoncent le soleil de l'avenir, des républicains. Et on retrouve l'antiparlementarisme de *La guerra lontana*. Le docteur Casati, qui, ayant cherché à faire entendre la voix de la vérité

(avec un style oratoire préfasciste), s'est trouvé compromis par des violences qu'on lui a faussement attribuées, doit quitter l'Italie. Il rencontre sur le bateau Maria Brunetti et son père qui a été embauché comme surveillant par une compagnie de chemins de fer. Ils pensent revenir cinq ou six ans plus tard. On verra qu'il n'en sera rien. Le bateau part de Marseille, c'est un bateau français, sans doute pour ne pas donner au spectateur l'impression que ce sont des Italiens qui font voyager leurs compatriotes dans des conditions difficiles. On assiste à l'embarquement des passagers, les émigrants pauvres en 3<sup>e</sup> classe et les riches en première. Les premiers, bousculés au départ et voyageant dans des conditions extrêmement inconfortables, se caractérisent par leur misère mais aussi par leur dignité. Sur le bateau se trouve également un certain Pancho Rivera, un Argentin qui tente de circonvenir Maria. Il emmène avec lui des femmes pour son établissement que l'on aura l'occasion de connaître par la suite, le Café de Paris.

En Argentine les émigrants se retrouvent au chantier ferroviaire de Rio Negro. Le travail y est dur, les travailleurs sont exploités ; maintenant, comme le dit un personnage, mais la remarque est surtout destinée aux spectateurs italiens, ils vont vraiment découvrir l'Amérique. Maria est institutrice et enseigne dans l'école *Giuseppe Garibaldi*, ce qui permet, grâce à cette allusion au héros des deux mondes, d'évoquer le *Risorgimento*, où elle parle à ses élèves de l'Italie. Vient bientôt s'ajouter une épidémie de fièvre jaune qui cause de nombreux morts, dus en partie aussi au refus des autorités (dont l'Américain Jackson, dirigeant des chemins de fer) de prendre les mesures nécessaires. Le père de Maria meurt et Pancho Rivera, qui l'avait encouragée à s'endetter, exige le remboursement de sa dette. Il l'engage comme chanteuse dans son Café de Paris, mais on comprend qu'il entend lui faire prendre la voie de la prostitution. Seule, à des milliers de kilomètres de chez elle, elle est sauvée par l'intervention de Casati qui l'épouse. Un conflit social éclate entre les travailleurs italiens et la compagnie. Une provocation, (un faux attentat) montée par Pancho Rivera, conduit à une intervention des troupes malgré les efforts de Ramirez, un homme politique argentin qui défend les intérêts de ces travailleurs. Tout rentrera finalement dans l'ordre et Rivera sera tué au cours des combats. C'est ensuite l'histoire d'un succès matériel et social, pour le couple Casati, mais pour d'autres Italiens aussi. Les Casati ont un fils qui épouse à son tour une argentine, Manuelita.

Quand éclate la première guerre mondiale de nombreux Italiens sont prêts à partir pour défendre leur patrie. Mais le fils de Casati, Juan, se sent Américain à 100% et ne s'intéresse pas à ce qui se passe en Europe. Le père, blessé au plus profond de ses sentiments, tout en comprenant son fils, décide de partir, malgré son âge. Il est habité par le remords, estimant qu'il aurait dû rester, car le tort qu'il avait subi avait été le fait d'un gouvernement particulier et non de l'Italie. Il se reproche d'avoir lutté pour un pays qui n'était pas le sien. Son fils alors prend sa place et, à la guerre, se sent finalement italien. Il est tué alors que sa femme attend un enfant. On passe à 1922 et sa fille (habillée en *Piccola italiana*, ce qui à cette date représente un anachronisme) reçoit la médaille gagnée par son père des mains d'un homme dont la calvitie était reconnaissable par tous les Italiens de l'époque. Le mythe mobilisateur de la guerre victorieuse est devenu un mythe fondateur.

Le film est, bien entendu, sous-tendu par toute une idéologie. On est en 1935, au moment de la guerre d'Éthiopie, mais l'expansionnisme faisait déjà auparavant partie de l'idéologie du régime. La leçon à en tirer est que les Italiens à l'étranger se trouvent sans défense contre la dureté des conditions de vie et les mauvais traitements. Par ailleurs, l'énergie des émigrants

est dépensée au profit d'une nation étrangère tandis que la seconde génération s'intègre à son pays d'adoption et perd le sentiment de la nationalité italienne. La solution est bien évidemment d'instaurer des colonies de peuplement dans lesquelles les Italiens pourront déployer leur activité au profit de la nation italienne. Le film se livre à un grand éloge nationaliste des émigrés italiens (« de premier choix » est-il dit), en particulier on présente la splendide maquette d'une ville dessinée par des ingénieurs italiens, ce qui laisse présumer de ce qu'ils pourraient accomplir dans des colonies italiennes, mais cet éloge s'adresse à toutes les classes d'immigrés. On retrouve donc des thèmes déjà présents chez Corradini et qui ont été adoptés par le fascisme, mais qui sont plus généralement des thèmes impérialistes.

À noter que les Argentins n'ont pas le mauvais rôle. La distinction est soigneusement faite entre certains exploités et Ramirez, par exemple, et l'histoire est finalement celle d'un succès social et d'une intégration bien, trop bien même, réussie. C'est qu'il ne s'agit pas de nuire aux relations diplomatiques italo-argentines, alors que le régime mussolinien était très attentif aux liens avec l'Amérique du Sud, en particulier l'Argentine et le Brésil.

Malgré ses aspects mélodramatiques datés ce film est resté dans les mémoires car il appartient, avec *Rotaie* de Mario Camerini, la trilogie de Rossellini *La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *l'Uomo dalla croce*, certains films de Federico de Robertis comme *Uomini sul fondo* ou *Bengasi* de Genina, *Ossessione* de Visconti, *Quattro passi tra le nuvole* de Blasetti, *I bambini ci guardano* de De Sica, parmi les précurseurs du néoréalisme. En particulier, la description du voyage vers l'Argentine, le dur travail sur le chantier du chemin de fer, l'épidémie, les travailleurs qui boivent de l'eau polluée, les opérations de désinfection, les cadavres, tout cela est fort éloigné des *telefoni bianchi* auxquels on réduit trop souvent le cinéma de l'époque. Ceci dit, bien entendu, tout cela se passe à l'étranger. En conclusion on dira que ces romans et ce film s'expliquent essentiellement par les perspectives idéologiques des auteurs. De Amicis s'approche de sa période socialiste. Il s'intéresse au phénomène de l'émigration en lui-même et désire attirer l'attention et la commisération des Italiens sur leurs compatriotes.

Pour Corradini l'Amérique du Sud n'est envisagée que dans la mesure où elle lui sert à exposer ses prises de position politique. *La patria lontana* vient s'insérer dans un débat sur la colonisation. Il s'agit pour lui d'expliquer la nécessité d'un empire colonial contre ceux qui se seraient contentés de ce que l'on appelait alors la colonisation libre, c'est-à-dire l'émigration dans des pays étrangers, ne se trouvant pas sous souveraineté italienne. Il rend certes hommage aux beautés du Brésil, au nouveau pays qui s'y bâtit, mais, en fait, celui-ci ne l'intéresse que dans la mesure où il peut, grâce à la latinité, espérer un certain gain de prestige pour l'Italie. D'où le personnage de Quirino Do Amaral, destiné aussi, et peut-être surtout, à renforcer le mythe romain. Mais il se garde de trop insister sur cet aspect parce qu'il craint de favoriser la théorie des colonies libres. De même, l'enthousiasme des italo-brésiliens pour leur nouveau pays n'est pas condamné parce que destiné à montrer la dénationalisation inévitable, sinon des nouveaux arrivés, du moins de leurs enfants. C'est là aussi le motif de la description de l'aspect farouche des émigrants de *Atlantide*, de leur misère, des difficultés rencontrées par beaucoup d'entre eux au Brésil. C'est un matériau brut mais de qualité qui va se perdre dans un continent immense sans profit pour la patrie d'origine. Et ceux qui, lorsque la guerre éclate, reviennent ou se cotisent répondent au mythe mobilisateur de la guerre victorieuse



destiné, selon Corradini, à réunir les forces de la nation dans un but commun. Ils dépassent ainsi lutte de classe proposée par Giacomo Rummo.

Dans *la Guerra lontana* il revient sur les racines du mal, désunion, égoïsme bourgeois, mauvaise qualité des classes dirigeantes. Il argumente aussi contre une autre alternative à l'impérialisme, la colonisation interne. L'espoir est dans le peuple qui a conservé des qualités qu'a perdues la bourgeoisie décadente. Il faut lui donner une élite, d'où cette alliance avec le syndicalisme révolutionnaire qui a été réellement tentée au moment où il écrit ces deux romans. La notion de nation comme champ de récolte vient s'inscrire dans cette optique. Il s'agit, alors que l'on a abandonné le nationalisme esthétisant, d'ancrer le nationalisme et l'impérialisme dans la réalité économique, de lui trouver des bases populaires. Ce faisant Corradini élabore la notion de nationalisme des producteurs qui devrait être en mesure de séduire à la fois les syndicalistes révolutionnaires et l'autre bourgeoisie, celle qui n'est pas oisive comme Porrèna, qui n'est pas bavarde comme Axerio ou Lambio, qui produit, comme Berènga, mais en Italie, ou dans des territoires sous domination italienne, pour l'Italie.

Dans *Passaporto rosso* on trouve des idées analogues qui sont passées dans l'idéologie du régime: nécessité d'un impérialisme italien, dures conditions de vie des émigrants et leur fragilité dans un pays étranger, même ami, mythe de la guerre unificatrice et fondatrice de l'unité nationale, mythe de Rome. Les émigrants sont montrés sous un jour plus favorable que les personnages féroces et dépenaillés de *La patria lontana*. Leurs conditions de vie aussi sur le bateau sont un peu meilleures. C'est que le film est destiné au grand public et qu'on a sans doute voulu éviter de représenter des Italiens en position humiliante, on ne veut pas non plus indisposer des Argentins que l'on veut amis. Enfin, l'image des Italiens unis dans un élan patriotique unanime fait l'impasse sur l'aspect infiniment varié de l'immigration italienne. Le film insiste davantage sur le pays, ne fût-ce que pour des raisons de scénario et parce que c'est une nécessité, mais finalement on y trouve peu d'Argentins, partagés équitablement entre bons et méchants : Rivera fait partie des personnages antipathiques et Ramirez est un ami des Italiens. Un rôle déplaisant est réservé à l'Américain du nord Jackson, ce qui n'est certainement pas le fruit du hasard. À remarquer aussi qu'il n'est, bien entendu, pas question des bénéfices que pourraient apporter les émigrés à l'Italie, par exemple les remises des émigrés, les exportations de produits italiens, le rayonnement culturel. On comprend pourquoi. Ces bénéfices ont été évoqués dès les débuts de l'émigration, en particulier par les partisans de la colonisation externe. Ils sont néanmoins pris en compte par le régime. En fait, il y a le niveau de la propagande et celui de la politique réelle.

Mais il y a un autre auteur qui a lui aussi exprimé l'essentiel de ces idées. Que l'on se rapporte au fameux discours de Barga, *La grande proletaria si è mossa*, prononcé par Pascoli en 1911 à l'occasion de la guerre italo-turque pour la conquête de la Libye. Nécessité de l'impérialisme pour placer l'excédent de population, émigrés humiliés, dont le travail sert à la gloire des autres nations, mythe de Rome. Il est intéressant de remarquer que si De Amicis fournit la transition entre le patriotisme *risorgimentale* et le socialisme humanitaire, Pascoli, qui vient d'un socialisme humanitaire, fournit la transition entre ce dernier et le nationalisme de Corradini. Et le thème de la nation prolétaire, déjà utilisé par Corradini en 1910, passera lui aussi dans les thèmes de propagande du régime fasciste. Le film de Brignone représente une étape ultérieure. Ajoutons que les prévisions de Corradini, qui paraissaient si hasardeuses lorsqu'il a écrit ces romans, se révéleront remarquablement prophétiques en 1911, lors de la



guerre italo-turque et en 1914-1915 lors de la campagne pour l'intervention avec leurs conversions subites et les reclassements politiques qu'elles provoqueront. Enfin, dans les deux romans et dans le film, les auteurs écrivent ou filment le regard tourné vers l'Italie. C'est elle qui est leur préoccupation principale, l'Amérique du Sud, finalement, n'est qu'un prétexte.

## Résumé – Riassunto

### *Quelques regards d'auteurs sur l'émigration italienne en Amérique du Sud*

Après *Sull'oceano* de De Amicis, le phénomène de l'émigration italienne en Amérique du Sud a fourni le sujet d'autres œuvres, parmi lesquelles le roman *La patria lontana* (1910) d'Enrico Corradini, théoricien du nationalisme italien, et *Passaporto rosso*, un film de 1935 de Guido Brignone. Il est évident, toutefois, que les regards de Corradini et de Brignone sont tournés vers l'Italie et marquent le passage de l'engagement social de De Amicis au nationalisme impérialiste de Corradini. Le film de Brignone est cependant nettement marqué par le contexte du régime fasciste et on peut y trouver les signes précurseurs de ce qui sera le néoréalisme au cinéma.

### *Qualche sguardo di autori sull'emigrazione italiana in America del Sud*

Dopo *Sull'oceano* di De Amicis, il fenomeno dell'emigrazione italiana in Sudamerica ha fornito l'argomento di alcune opere, tra le quali il romanzo *La patria lontana* (1910), di Enrico Corradini, teorico del nazionalismo italiano, e *Passaporto rosso* un film del 1935 di Guido Brignone. Tuttavia è chiaro che lo sguardo di Corradini e quello di Brignone sono rivolti all'Italia ed entrambi segnano il passaggio dall'impegno sociale di De Amicis al nazionalismo imperialistico di Corradini. Il film di Brignone è però chiaramente contrassegnato dal contesto del regime fascista e in esso si possono ravvisare le prime avvisaglie di quello che sarà il neorealismo cinematografico.

## Du vécu au narré : De Amicis et l'Amérique latine

Karine MARTIN-CARDINI

*Université de Nantes*

Lorsqu'en mars 1884 Edmondo De Amicis s'embarque à Gênes sur le *Nord America* pour l'Argentine, cet écrivain d'Oneglia mais piémontais de fait<sup>166</sup> est à trente-huit ans l'un des plus célèbres d'Italie et l'Italien le plus lu à l'étranger. Dès 1868 ses *bozzetti* de *La Vita militare*, défense d'une armée alors peu populaire, lui valent la notoriété. Trois ans plus tard l'officier démissionne pour s'adonner à la littérature et au journalisme. L'envoyé spécial de *L'Italia militare* lors de la prise de Rome en 1870 part en Espagne, correspondant de *La Nazione*, en 1872 : c'est le premier d'une série de voyages qu'il fera en Europe et ailleurs. *Spagna* (1873) inaugure un cycle fécond de livres de voyage : *Olanda* et *Ricordi di Londra* (1874), *Ricordi di Parigi* (1875), *Marocco* (1876), *Costantinopoli* (1878).

L'idée d'un départ en Amérique (du Nord), voulu par l'éditeur Treves, pointe dans une lettre du 15 février 1876, où De Amicis avoue à Emilia Peruzzi : « *L'America non mi ispira né curiosità né simpatia, [...] e se dovessi far un viaggio, sceglierei piuttosto la Russia o la China* »<sup>167</sup>. Sept ans plus tard, le projet se précise. L'auteur collabore alors au *Nacional* de Buenos Aires. Le 21 octobre 1883 il confie à l'amie florentine : « *Non partirò prima della fine di febbraio, andrò nella repubblica Argentina e nel Brasile... rimarrò circa due mesi* »<sup>168</sup>. Le 7 février 1884 il annonce à Treves : « *Partirò probabilmente il 3 marzo per l'America [...] e ti farò un libro sull'Oceano* »<sup>169</sup>. Promesse tenue : *Sull'Oceano*, titre définitif de l'œuvre majeure que ce séjour en Amérique latine lui inspira paraîtra cinq ans plus tard, en 1889.

Le voyage est purement professionnel. Sur requête du *Nacional* qui lui propose 40 000 liras et le voyage payé<sup>170</sup>, l'auteur doit tenir un cycle de conférences en Argentine sur les acteurs du *Risorgimento*. Un télégramme reçu à Gibraltar du Ministre des Affaires étrangères lui demandant de « visiter les établissements d'enseignement italiens [...] pour informer les autorités de leurs conditions et besoins »<sup>171</sup> officialise doublement sa mission. Durant ces trois mois en Argentine (dont trois jours à Rio où il rend visite à l'empereur du Brésil Dom Pedro)

<sup>166</sup> Né en 1846, il quitte en 1848 la Ligurie pour Cuneo et fera ses études à Turin, entrant en 1863 à l'Académie militaire de Modène.

<sup>167</sup> Cf. GIGLI, L., *Edmondo De Amicis*, Turin, UTET, 1962, p. 349.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>169</sup> GRILLANDI, M., *Emilio Treves*, Turin, UTET, 1977, p. 414.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>171</sup> Cf. PECOUT, G., « *Le livre Cœur : éducation, culture et nation dans l'Italie libérale* », in DE AMICIS, E., *Le livre Cœur* [2001], trad. de P. Caracciolo, M. Macé, L. Marignac et G. Pécout, notes et postface de G. Pécout, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2005, p. 358.

notre orateur au « *triumfo* »<sup>172</sup> salué par le Président Roca lui-même n'a guère le loisir de pénétrer la réalité locale. Pour preuve, l'aveu tardif du projet avorté, faute d'approche authentique, d'un livre sur l'Amérique du Sud ; face à sa bibliothèque américaine, l'écrivain regrette « *un caro sogno svanito* » :

Eppure un rimorso non dovrebb'essere, perché fu atto d'uomo onesto, insomma, l'aver desistito, dopo lunghi studi e rinunciando a molto "vile metallo", dal proposito di scrivere un libro, il quale non sarebbe riuscito né originale né utile per insufficienza d'osservazioni personali e dirette, ma un libro fatto coi libri, faticoso e non sincero, e quindi indegno dell'argomento complesso e vastissimo, che in tre mesi di soggiorno laggiù, distratto da mille cure diverse, non avevo avuto il tempo [...] nemmeno di pensar seriamente<sup>173</sup>.

Si l'auteur profite peu du pays, la traversée de l'océan sur un bateau transportant 1600 émigrants italiens est pour lui un choc. Nul doute que ce voyage où il est confronté de près à un phénomène crucial de l'Italie post-unitaire – l'émigration qui après 1884 devait s'amplifier – joua un rôle décisif dans ses orientations d'écrivain. Après la phase des *bozzetti* et récits de voyage, au sentimentalisme superficiel<sup>174</sup>, 1884 marque un tournant dans son œuvre. Attentif à la question sociale, il l'affronte avec des résultats différents dans trois ouvrages conçus à la même période – deux consacrés à l'école, dans une Italie au fort taux d'analphabétisme, un à l'émigration – : *Cuore*, prodigieux succès de 1886, dont la gestation attestée dès 1878 rejoint les derniers temps celle de *Il Romanzo di un maestro*, livre de dénonciation qui paraît en 1890, un an après *Sull'Oceano*.

De cette expérience sud-américaine subsistent maintes traces dans les écrits de De Amicis. Il s'agira de recenser en comparant leurs perspectives divers témoignages de nature et de longueurs variées liés à ce séjour déterminant, afin d'en mesurer les effets sur son parcours et ses choix d'écrivain. Célèbres ou méconnus, ces textes relatifs à l'Argentine et au Brésil impliquent diverses transpositions du vécu au narré. Nous étudierons de plus près *Cuore*, moins abordé sous cet angle, et *Sull'Oceano*, assurément à redécouvrir.

De Amicis part en Argentine comme conférencier mais on le charge aussi d'apprécier le sort des Italiens scolarisés là-bas. Il est donc appelé à témoigner sur ses compatriotes émigrés, ainsi dépeints dans *Gli emigranti*, poème de 1880 :

Cogli occhi spenti, con le guance cave,  
 Pallidi, in atto addolorato e grave,  
 Sorreggendo le donne affrante e smorte,  
 Ascendono la nave  
 Come s'ascende il palco de la morte.  
 [...]

Vanno, ignari di tutto, ove li porta  
 La fame, in terre ove altra gente è morta [...]<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> Cf. BERTONE, G., *La patria in piroscifo. Il viaggio di Edmondo De Amicis*, in DE AMICIS, E., *Sull'Oceano*, a c. di G. Bertone. Reggio Emilia, Diabasis, 2005, note 58, p. 55. À quelques retouches près, cet essai richement documenté est celui de la 1<sup>re</sup> éd. : Gênes-Ivrea, Herodote, 1983.

<sup>173</sup> DE AMICIS, E., *La mia officina*, in *Nel Regno del Cervino*, Milan, Treves, 1902, p. 113.

<sup>174</sup> Cette phase révèle « *Limiti interni di sentimentalismo paternalistico, volontarismo, self-helpismo* » à relier aux milieux conservateurs fréquentés à Florence. Cf. BERTACCHINI, R., « *Pubblicistica educativa e tecniche del racconto in Cuore e nel Romanzo d'un maestro* », in AA. VV., *Edmondo De Amicis. Atti del convegno nazionale di studi*, Imperia, 30 avril-3 mai 1981, a c. di Franco Contorbia, Milan, Garzanti, 1985, p. 293.

<sup>175</sup> In DE AMICIS, E., *Poesie*, Milan, Treves, 1880.

Ces vers, signe d'un intérêt précoce pour la question migratoire, donnent l'image chargée de pathos d'êtres contraints au départ, voués à mourir en terre étrangère. Le contact direct avec des migrants lors du voyage accompli va sensiblement modifier cette perception. Sans nier sa compassion, l'auteur abordera bien autrement ce phénomène alors en expansion.

En effet, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'exil comme choix ou acte isolé, de réfugiés politiques ou travailleurs saisonniers, cède le pas à un phénomène d'ampleur, dépassant les destinations initiales – Europe et bassin méditerranéen – pour prendre une dimension transocéanique et définitive. Surtout politique avant l'Unité, l'émigration italienne devient économique : croissance démographique et crise agricole provoquent les premiers flux importants d'émigration permanente qui atteint un palier dans les années 1880 : 188 000 départs en 1881<sup>176</sup>, plus de 220 000 par an entre 1885 et 1890, puis 310 000 de 1895 à 1900<sup>177</sup>. Jusqu'à la 1<sup>re</sup> guerre mondiale l'exode s'intensifie. Au total, résume Olivier Favier, de « 1880 à 1914, quinze millions d'Italiens auront quitté leur pays »<sup>178</sup>.

Jusqu'en 1900 sont surtout affectées les campagnes de l'Italie du Nord – Piémont, Ligurie, Vénétie, Lombardie – et certaines régions du Sud. L'Italie centrale sera plus touchée après 1901. *L'Italia a bordo*, 3<sup>e</sup> chapitre de *Sull'Oceano*, reflète précisément cette réalité. Entre le voyage (1884) et la sortie du livre (1889), plus de la moitié des départs se font vers les Amériques : États-Unis, mais aussi Argentine, où les paysans italiens, artisans de la « Révolution de la pampa », feront du pays un grand exportateur mondial de blé (d'où l'hommage justifié dans *I nostri contadini in America*), le Brésil qui, une fois l'esclavage aboli, attire les migrants dans ses plantations de café, et enfin l'Uruguay.

Le séjour argentin de De Amicis et les écrits s'y rattachant s'inscrivent donc dans le cadre d'une nouvelle Italie où l'émigration croissante, fait marquant de la réalité socio-économique, requérait des mesures de l'État : circulaire Lanza de 1873, loi Crispi de 1888, jusqu'à la création en 1901 d'un « Commissariat général de l'émigration ». Solution à la crise, « soupape de sécurité sociale » ou pur fléau ? Un débat public s'engage auquel l'auteur apporte un éclairage précieux. Soucieux des problèmes de l'Italie à l'heure où elle se forge une identité nationale, De Amicis, après l'armée et l'école, s'empare plusieurs fois du sujet tout aussi délicat de l'émigration.

Dès son retour d'Argentine, il fixe sur papier ses réflexions. Le 1<sup>er</sup> novembre 1884, il avertit Treves qu'il travaille aux « *Contadini in America* »<sup>179</sup>, idée sans doute de roman, titre en tout cas d'un texte destiné à trois publications avec des variantes notables entre 1886 et 1902<sup>180</sup>.

<sup>176</sup> Cf. DE NICOLA, F., *Introduzione*, in DE AMICIS, E., *Sull'Oceano*, Milan, Mondadori, 2004, p. IX. On distinguera les diverses éditions de *Sull'Oceano* citées par leur date de publication.

<sup>177</sup> Moyennes données in PECOUT, G., *Naissance de l'Italie contemporaine 1770-1922*. Paris, A. Colin, 2004, p. 221. Sur l'histoire de l'émigration italienne, cf. entre autres SORI, E., *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Bologne, Il Mulino, 1979 ; BEVILACQUA, P., DE CLEMENTI, A., FRANZINA, E., (a c. di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Rome, Donzelli, 2001.

<sup>178</sup> Cf. DE AMICIS, E., *Sur l'océan. Émigrants et signori de Gênes à Montevideo*, traduit de l'italien, présenté et annoté par O. FAVIER, Paris, Payot, 2004, p. IX.

<sup>179</sup> Lettre à Emilio TREVES in MOSSO, M., *I tempi del "Cuore". Vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milan, Mondadori, 1925, p. 341.

<sup>180</sup> Un premier écrit méconnu *Fra i nostri contadini d'America* paraît dans le *Fanfulla della Domenica*, VIII, 4, 24 janvier 1886. C'est en fait le noyau central d'une conférence plus notoire, *I nostri contadini in America*, que De Amicis tint en janvier 1887 à

Dans un numéro spécial pour Noël 1884, l'*Illustrazione Italiana* publie son *bozzetto Ai fanciulli del Rio de la Plata* repris dans le recueil *Fra scuola e casa* en 1892. Le 28 décembre 1884 paraît dans *La Domenica del Fracassa* une nouvelle contenant en germe *Sull'Oceano : Patria*, rebaptisée *Nella baia di Rio Janeiro* dans le volume *In America* de 1897, qui accueille aussi le récit *Quadri della Pampa* paru dans l'*Illustrazione Italiana* en 1885<sup>181</sup>. Si le désir de rendre compte est immédiat, genèse des œuvres, concomitance des projets en cours, jeu des réécritures et éditions multiples sous des titres changeants, en revue puis en recueil<sup>182</sup>, compliquent le suivi chronologique. Aussi regrouperons-nous ces écrits « américains » par affinités ou selon la logique de publication majeure voulue par l'auteur.

\*\*\*

C'est dans *Cuore* que se niche l'une des plus célèbres transpositions narratives du récent voyage de l'auteur. Le motif migratoire nourrit le plus long des récits du mois, *Dagli Appennini alle Ande*, trente-cinq pages, presque une nouvelle indépendante<sup>183</sup> : « la plus extraordinaire *short novel* du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'émigration »<sup>184</sup>. Outre sa longueur, le texte se distingue par l'approche insolite du thème : comme modèle de migrant, l'auteur ne choisit pas le plus réaliste – un homme, seul ou chef de famille – mais une femme ; plus symboliquement une mère. Ce choix étonnant, à replacer toutefois dans le système idéologique de l'œuvre où la figure maternelle, sanctifiée dans son abnégation, joue un rôle essentiel, ne reflète pas les statistiques plus fidèlement rendues dans *Sull'Oceano*, bien que le bateau transporte « [*donne*] *sole*, [...] *parecchie liguri, che andavano a cercar servizio come cuoche o cameriere* »<sup>185</sup>.

Si l'enjeu affectif guide la parabole de Marco, fils d'ouvrier génois qui à treize ans se rend seul en Argentine chercher sa mère partie deux ans plus tôt, l'introduction dévoile d'emblée les causes économiques du départ : la « *madre era andata [...] a Buenos Aires [...] al servizio di qualche casa ricca, [per] guadagnare così in poco tempo tanto da rialzare la famiglia [...] caduta nella povertà* »<sup>186</sup>. « *Non sono poche le donne coraggiose* » (328) émigrant dans ce but : grâce à des gages élevés, elles rentrent après quelques années avec un petit pécule. L'interprétation ici donnée d'une émigration temporaire, stratégie familiale, place au début du récit le sacrifice de l'exil dans un tableau plutôt idyllique : les « larmes » sont vite compensées par un « heureux » voyage, l'accueil immédiat, grâce à un cousin mercier installé, dans une « *buona famiglia argentina, che la pagava molto e la trattava bene* » (328), et qui, malade, l'assistera. Économe, « *manda[va] a casa ogni tre mesi una bella*

---

Trieste puis à Venise et Turin. Publiée dix ans plus tard avec deux nouvelles dans *In America* (Rome, Voghera, 1897), elle sera reprise, allongée, dans *Capo d'Anno. Pagine parlate* (Milan, Treves, 1902). Il existe donc trois versions d'un texte réélabré sur seize ans dans des contextes différents. Cf. à ce propos les précisions, avec mise en regard d'extraits, fournies in BRAMBILLA, A., *De Amicis : paragrafi eterodossi*, Modène, Mucchi, 1992, p. 123 sq.

<sup>181</sup> *Illustrazione Italiana*, n° spécial « Natale e Capo d'Anno », 1885, p. 6 sq.

<sup>182</sup> Si *Patria* (1884) devient *Nella baia di Rio Janeiro* en 1897, *Quadri della Pampa* (1885 et 1897) se mue en *Nella Pampa argentina* in *Memorie*, Milan, Treves, 1899. De plus, des titres similaires – *Sull'Oceano* ou *I nostri contadini in America* – cachent des textes différents.

<sup>183</sup> Et comme telle publiée séparément lors du lancement de *Cuore* in *Nuova antologia*, 89, 1<sup>er</sup> octobre 1886.

<sup>184</sup> MARTELLI, S., « Letteratura italiana e emigrazione tra Otto e Novecento », in *Latinoamericana, Analisi, testi e dibattiti*, 42-3, XII, 1991, p. 55.

<sup>185</sup> DE AMICIS, E., *Sull'Oceano*, introduzione di F. Custodi, prefazione e note di F. Portinari, Milan, Garzanti, 2009<sup>2</sup>, p. 21. Toutes nos citations de *Sull'Oceano* sont tirées de cette édition.

<sup>186</sup> DE AMICIS, E., *Cuore*, introduzione di G. Pasquali, prefazione e note d'E. Barelli, Milan, Rizzoli, Superbur Classici, 2003, p. 328. Toutes nos citations de *Cuore* renvoient à cette édition. Pour les multiples citations d'une œuvre dans une analyse suivie, la pagination sera désormais précisée dans le texte.



*somma* » (329) ; son mari « *contento dei fatti suoi* » (329), peut éponger ses dettes et retrouver l'honneur.

Le séjour se présente sous de bons auspices. Et malgré toutes les vicissitudes que connaîtra le tenace Marco durant vingt-sept jours de traversée et un périple semé d'embûches à travers le pays pour retrouver sa mère disparue, ses rencontres d'Italiens au fil du texte ne démentent pas une vision positive de leur présence en Argentine. Si l'accumulation d'épreuves – solitude, revers, froid, maladie, vexations, mauvais traitements – surmontées par le héros entend émouvoir le jeune public de *Cuore*, le récit dramatise moins ce qui a trait à l'émigration. Il fait très tôt allusion à l'aide du Consulat italien de Buenos Aires (vaine car la mère, par fierté, a donné une fausse identité). Pour convaincre son père de le laisser partir, Marco, bénéficiaire du trajet « gratuit », plaide : « *Ci son tanti italiani [...] laggiù c'è del lavoro per tutti* »<sup>187</sup> (330). Les émigrants qu'il croise illustrent plusieurs catégories socioprofessionnelles : paysans, ouvriers, commerçants, marins<sup>188</sup>, et bien sûr, il retrouve enfin sa mère, domestique. À cette typologie proche de la réalité est associé un élan de bonté, de soutien moral, qui se fond avec le sentiment de la patrie : une italianité qui se construit outre-atlantique, à travers l'émigration, loin d'une Italie où le sens de la nation doit encore s'affirmer. L'enfant esseulé trouve un réconfort auprès d'un vieux Lombard, de « *gruppi d'emigranti che cantavano* » (333), en écoutant le « *dialetto amato* » (341) de bateliers qui raniment son orgueil de génois. La solidarité entre « *patriotti* », mot quatre fois répété, culmine dans l'épisode de l'auberge au nom significatif « *La estrella de Italia* », où les émigrés se cotisent pour le trajet de Marco jusqu'à Cordoba<sup>189</sup>. Enfin, l'attachement à la patrie ressort de la pitié des maîtres pour « *quella madre ammirabile, che per salvare la sua famiglia era venuta a morire a seimila miglia dalla sua patria* » (361).

Point d'insistance donc sur la pauvreté, cause principale de l'exode, mais plutôt dans le contexte d'un livre exaltant les valeurs de la famille, de la patrie et de l'école comme lieu d'union sociale et nationale, une sublimation du voyage migratoire, sans parti pris politique, expression ici d'un amour filial et maternel exemplaire et dont les péripéties forment autant d'étapes douloureuses, tel un chemin de croix<sup>190</sup>, vers le miracle final : les retrouvailles et la guérison inespérée d'une mère sauvée par son fils.

Dans cette traversée épique de l'Argentine dictée par un « *santo scopo* » (334), un autre élément retient l'attention, forcément réduit dans *Sull'Oceano* : les paysages, naturels et urbains. La trajectoire de Marco implique maints déplacements, de la capitale à Cordoba (à 600 km), en passant par la Boca et Rosario, puis de Cordoba à Tucuman (à 500 km), avec un détour par Santiago del Estero. Des villes, peu décrites ailleurs, est fournie une description topographique itérative. À Tucuman, l'enfant croit revoir « *Cordova, Rosario, Buenos Aires* :

<sup>187</sup> De fait, la capitale comptait alors 138 000 Italiens, soit 31% de la population totale, précise G. Pécout, in DE AMICIS, E., *Le livre Cœur*, cit., note 1, p. 329.

<sup>188</sup> Le navire est « *affollato di contadini emigranti* » (p.331). À l'arrivée le renseigne « *un operaio italiano* » (p.335). Le cousin paternel tient une boutique (p.336). Des bateliers génois le mènent à Rosario (p.341-343).

<sup>189</sup> Cf. p. 346-347. « Le nom de cette auberge, *L'étoile d'Italie*, n'est pas sans intérêt comme image de l'italianité outre-océan », observe G. Pécout. C'est « l'un des rares symboles syncrétiques de l'État-nation italien » : cf. sa note éclairante in DE AMICIS, E., *Le livre Cœur*, cit., note 5, p. 330.

<sup>190</sup> Relevant également « *una sorta di Via Crucis* » dans cette « *'favola' sentimentale e patetica* », Bertone estime que De Amicis apporte « *una legittimazione, ma di più, una (laica) santificazione del viaggio migratorio* » ; cf. BERTONE, G., *La patria in piroscifo...*, cit., p. 28.



*erano quelle stesse vie diritte e lunghissime, e quelle case basse e bianche* » (362)<sup>191</sup>. Quand le récit souligne la monotonie du tracé rectiligne de villes interminables, l'exotisme s'accroît pour les paysages naturels, notamment dans la descente du Paraná : le bateau avance « *in mezzo a lunghe isole, già nidi di serpenti e di tigri, coperte d'aranci* » (342), où silence et solitude aiguissent la sensation d'inconnu. À l'émerveillement inquiet<sup>192</sup> succèdent la vision en train d'une « plaine désolée » aux allures de « cimetière », « désert » jonché de « carcasses »<sup>193</sup>, puis le trajet en chariot dans des espaces « *biancheggianti di sale* » (355) à perte de vue. Le spectacle oppressant de ces plaines aussi « implacables » que les *peones* qui malmènent l'enfant s'adoucit quand il marche seul vers Tucuman, découvrant les Andes, des visages d'Indiens et des plantations de canne à sucre. Plus il approche du but, plus la nature se fait accueillante : à l'arrivée l'attendent « *una vegetazione nuova e magnifica, un'aria profumata, [...] un cielo limpido e profondo come egli non l'aveva mai visto, neppure in Italia* » (362). Ainsi, si les paysages décrits, traduisant le souvenir de l'auteur dans tel détail architectural, végétal ou ethnographique, ne sont pas sans vérité, les contrastes décelables montrent que leur transfiguration littéraire épouse les temps forts de la narration.

L'expédition argentine trouve un écho indirect dans les premier et dernier récits du mois. *Il piccolo patriotta padovano* narre le retour de Barcelone à Gênes d'un enfant vendu deux ans plus tôt par des paysans à des saltimbanques sillonnant l'Europe, dérive avérée de l'émigration. Comme dans *Sull'Oceano*, un navire sert de cadre à ce court récit, pure leçon d'un patriotisme exacerbé par l'éloignement de l'Italie (l'enfant refuse l'aumône d'étrangers qui insultent son pays), fait explicité dans *I nostri contadini in America*. Dans *Naufragio*, un jeune Sicilien, orphelin d'ouvrier émigré à Liverpool, se sacrifie pour sauver une fillette : la tempête, amplifiée dans *Sull'Oceano*, renvoie aux fréquents désastres advenant entre Italie et Amérique (naufage du premier *Nord America* en 1883, du *Sud America* en 1888,...).

Ainsi, le voyage transocéanique de De Amicis informe à divers titres les parties de *Cuore* où le thème migratoire croise celui de l'éducation, des liens familiaux et de la patrie.

\*\*\*

*Cuore* paraît en octobre 1886. Or le 24 janvier le *Fanfulla della Domenica* publiait *Fra i nostri contadini d'America*, texte américain antérieur. Pourquoi déroger à la chronologie ? Car on entre là dans les méandres de la bibliographie d'un adepte des réécritures et rééditions avec variantes. Cet écrit peu connu<sup>194</sup> est la matrice de la fameuse conférence triestine *I nostri contadini in America* (1887) publiée en 1897 dans *In America* puis en 1902, avec un ajout, dans *Capo d'Anno*<sup>195</sup>. Difficile de dissocier ces trois versions, objet ici d'un examen succinct. Leur comparaison minutieuse, d'un intérêt certain, mériterait plus ample développement.

Dans le texte initial, narratif et descriptif, le narrateur, alter ego de l'auteur en visite chez les colons italiens dans la *pampa* argentine, reçoit un accueil chaleureux (contrairement à *Sull'Oceano*) des *patriotti* piémontais : « *Nella mia patria mi ritrovavo, in un villaggio del Piemonte* » (150). De ces pages emplies d'émotion ressort une perception fort favorable de l'émigration, qui, améliorant le sort des paysans, stimule « *una coscienza nuova della patria*,

<sup>191</sup> À noter avant les analogies entre Buenos Aires (p. 336), Rosario (p. 344) et Cordoba (p. 351).

<sup>192</sup> Ce « *meraviglioso* » mais aussi « *mostruoso fiume lo sgomentava* » (p. 342).

<sup>193</sup> Cf. p. 348, p. 350.

<sup>194</sup> Utilement réédité in BRAMBILLA, A., *op. cit.*, p. 144-157, dont nous tirons nos citations.

<sup>195</sup> Cf. note 180.

*un nuovo senso d'alterezza italiana, nato dal trovarsi là, in un paese straniero* » (152) : portraits de Victor-Emmanuel et Garibaldi, drapeaux arborés, omniprésence des mots « Italie » et « patrie » en sont les signes patents. Dans ce pays « *di libertà e di speranza* » (149) où « *la conquista della terra è una gloria* » (153), beaucoup, oubliant l'amer départ forcé d'une Italie faite de douleur et d'injustice sont passés « *in pochi anni dalla povertà all'agiatezza* », faisant d' « *un vasto piano incolto* » un lieu prospère (148). À lire ces « *[b]iografie meravigliose di emigrati* » (152), l'exil pèse plus aux femmes. Retenons l'image symbolique de cette mère, devant un logis où flotte le drapeau italien, incarnant au milieu de la *pampa* d'Amérique « *l'amor di patria e la santità della famiglia nella forma più poeticamente dolce, triste e solenne* » (155).

Émigration comme nouvelle chance, éloge des travailleurs de l'Italie du Nord, exaltation de la patrie, tous ces éléments clés restent dans la conférence de Trieste, adressée à un public, fait non anodin, encore sous le joug autrichien. Craignant la censure, l'auteur prévoyait un discours, *Le colonie agricole nell'Argentina*, « *quasi tutta pittura e sentimento* »<sup>196</sup>. Plus long que le précédent, ce texte, remanié avec soin, de micro-changements à d'importants ajouts, se veut plus objectif ; le souci informatif l'emporte sur l'emphase. Parmi les principaux apports, l'introduction diffère, avec un préambule didactique et un désir manifeste de parallélisme entre Argentine et Italie :

Fra i quattordici stati della Repubblica Argentina v'è uno stato chiamato di Santa Fè, che riceve la maggior parte dell'emigrazione campagnuola d'Italia, e che ha una forma somigliantissima a quella del nostro paese [...]. Questo stato di Santa Fè, bagnato a levante dall'enorme fiume Paranà, limitato a ponente dallo stato di Cordova, lungo – [...] quanto da Milano a Napoli – e largo – [...] quanto da Venezia a Milano, – ha una capitale governativa, Santa Fè, [...] e una [...] commerciale, Rosario [...]<sup>197</sup>.

L'orateur dira ce qu'il vit de plus remarquable « *nei pochi giorni indimenticabili* » passés dans cette « *piccola Italia americana* » (38).

Des variantes révélatrices affinent par petites touches la notion d'identité nationale : l'auteur cite ici des colonies aux noms éloquentes « *Garibaldi, Cavour, [...] Bell'Italia* » (38), introduit des termes nouveaux : « *connazionali* » (38), « *compatriotta* » (40). Autre divergence notable : il tempère sa vision par trop optimiste de l'émigration, faisant état de retours dramatiques, d'échecs. Un long ajout détaille le cheminement concret des Italiens, partis de rien, vers la réussite en Amérique. Courage, solidarité, bas prix, terrain fertile, impôts moins lourds et un élan neuf dû à la lutte pour vivre sur un continent inconnu favorisent les cas de « *rapida fortuna* ». L'Argentine, c'est un peu l' « *infanzia del mondo* » (47). Émigrer entraîne un changement majeur : l'esprit s'ouvre aux problèmes administratifs, politiques, éducatifs, y compris de l'Italie. D'où ce concept d'une italianité conquise à l'étranger, autrement exprimé qu'un an plus tôt :

Il sentimento della patria, che mentre erano nel proprio paese, o sonnecchiava in essi, sotto l'ansia continua del come campare, o era perduto nella confusione dei due concetti della patria e del governo, – [...] che scemava il pane con le tasse e toglieva i figli con la leva, – [...] s'è risvegliato, [...], dopo che il loro amor proprio d'italiani

<sup>196</sup> Cf. lettre de De Amicis à Giuseppe Caprin du 12 janvier 1887, citée in BRAMBILLA A., *op. cit.*, p. 171.

<sup>197</sup> Nous citons *I nostri contadini in America* d'après la réédition de DE AMICIS, E., *In America* [1897], a. c. di Maddalena Tirabassi, Vibo Valentia, Monte Leone, 1993, p. 37.

s'è trovato [...] alle prese con l'alterezza nazionale di altre genti. E per questo l'immagine dell'Italia si presenta a tutti loro sotto un nuovo aspetto [quello] dello Stato (49).

L'idée reformulée de fraternité entre Italiens tourne à l'idéalisation, dans les colonies mixtes, d'un accord total des peuples : « *tutti si comprendono in una lingua unica, e vi regna la pace e l'armonia* » (51). Mais dans la partie nouvelle qui suit, changement de ton radical : loin de toute littérarité, l'auteur montre le revers de la médaille. Il dénonce les difficultés des Italiens imputables à la situation de l'Argentine, « *bella facciata moderna* » masquant « *ruderi del medio evo* » (51) : querelles politiques, crises financières, mauvais système monétaire, éducatif, justice partielle, ... sans compter le mépris des Argentins. Clairsemée, peu cultivée, la colonie italienne pâtit d'une division entre émigrés du Sud et du Nord. Le tableau se noircit.

Après la réflexion sur les femmes, en partie réécrite, le conférencier rend hommage aux paysans, classe « *che fa più onore al paese* » (57), dont dépend « *il vigore della nazione* » (58) et qui a fourni le plus de « *sacrifici e di sangue* » pour l'Unité sans en tirer profit ; il se réjouit de sa fortune sous d'autres cieux. Puis une conclusion inédite complète le final de 1886. Sans « *toccar la questione economica* » ni prendre parti entre les tenants d'un exode jugé utile à l'État, au plan financier et commercial, et ses détracteurs, qui y voient une perte de bras et d'argent pour l'Italie, De Amicis signale que « *l'ultima grande Inchiesta agraria* » (l'enquête Jacini) menée par des experts de tous bords en a montré « *le cagioni logiche e imperiose* » (60). Causes clarifiées dans *Sull'Oceano*. Souhaitant une émigration mieux encadrée, il termine sur une note de gratitude envers ces vaillants colons italiens.

Exaltant le mythe de la « mère-patrie » (image fidèlement gardée), cette évocation du vécu argentin, plus complète et nuancée que celle de 1886, n'est pas que « peinture et sentiment ». Érudant tout propos politique, De Amicis offre une approche plurielle, à la fois concrète, réaliste et idéalisée, voire utopique de l'émigration italienne en Amérique du Sud. Sorte de retrouvailles en Argentine avec un Piémont laborieux demeuré intact, le voyage signifie pour les paysans expatriés une « seconde vie », la noble conquête d'un lieu primordial, « enfance du monde ». Dans ces vastes espaces libres, où la ténacité mène à la fortune, toute distinction de classes est abolie. Se renforce alors une certaine fraternité et, l'éloignement aidant, une conscience nouvelle de l'italianité, du sentiment patriotique, se fait jour. Eux-mêmes coupés de la patrie, les Triestins ne pouvaient qu'être sensibles aux sous-entendus de ce discours soi-disant neutre pourtant savamment adapté à la circonstance.

*Capo d'Anno* reproduit en 1902 *I nostri contadini in America* mais – peu l'ont noté – en incluant un passage sur la dure conquête des terres et les drames de l'émigration, non sans excès de rhétorique. Il suffit de relever l'insistante assimilation émigrants-soldats : « *come soldati [...] ricordano le battaglie, i morti, i feriti [...]. Poiché l'emigrazione ha i suoi lutti terribili [...]. Il grande esercito vince [...] ma rigando il campo di sudore, di pianto e di sangue* »<sup>198</sup>. On peut s'interroger sur l'utilité de cette adjonction qui ne modifie guère l'orientation générale d'un discours tenu quinze ans plus tôt.

\*\*\*

Le 3 janvier 1886 paraît dans la *Cronaca Bizantina* le bref récit *Sull'Oceano*, narrant le croisement en mer du *Nord America* et du *Sud America*. C'est l'ébauche d'un épisode du livre

<sup>198</sup> DE AMICIS, E., *Capo d'Anno. Pagine parlate*, Milan, Treves, 1908<sup>8</sup>, p. 141-142.

homonyme (où le *Galileo* croise le *Dante*), auquel l'écrivain travaille parallèlement à *Cuore* et au *Romanzo di un maestro*. Treves informe en juillet 1886 les lecteurs de *l'Illustrazione Italiana* : « *De Amicis ha consegnato alle stampe il suo nuovo libro : Cuore, e ne sta scrivendo un altro che porterà per titolo : Sull'Oceano* »<sup>199</sup>. L'annonce d'une publication « en fin d'année » est prématurée si en juin 1888 l'auteur confie :

ho rimesso le mani nelle mie note di viaggio *oceaniche*, [...] lavoro intorno a una nuova idea, a un *Giornale di bordo*, da Genova a B. Aires : la vita di bordo in tutti i suoi particolari pittoreschi, drammatici e comici : ho un tesoro di *documenti* che sarebbe stato pazzia sciupare. Sarà un volume di circa 300 pagine<sup>200</sup>.

Après un savant battage publicitaire, le livre paraît enfin en mars 1889, salué par la critique<sup>201</sup>. Le succès est au rendez-vous : dix éditions en deux semaines. Jusqu'à une récente réévaluation de toute la production de De Amicis, *Cuore* a éclipsé le reste de l'œuvre. *Sull'Oceano* fait partie des livres injustement délaissés ; même Traversetti, dans sa riche monographie, n'octroie que quelques lignes à cette œuvre dite « *notevole* »<sup>202</sup>, à peine citée lors d'importants réexamens critiques<sup>203</sup>.

Compte-rendu d'un voyage de Gênes vers Montevideo et Buenos Aires, en quoi *Sull'Oceano* se distingue-t-il de *Spagna* ou *Olanda* ? Il s'interrompt en fait au seuil de ce qui fait l'essence de ces précédents livres de voyage : la découverte de lieux inconnus « *come fonte di emozioni e di diletto* », selon Surdich, faite « *sulla base di preconetti ed aprioristici luoghi comuni* » répondant aux goûts de l'époque, sans réel désir de connaissance<sup>204</sup>. *Sull'Oceano* est très loin de cette optique. Fruit de l'expérience en Amérique du Sud, le récit, malgré une présence effective de celle-ci à bord, se concentre sur la traversée, limitant l'exotisme. En vingt-deux jours de navigation<sup>205</sup>, aucune escale, aucune terre entrevue<sup>206</sup>. Le narrateur ne foule le sol américain que dans l'ultime paragraphe du roman<sup>207</sup>.

Mais est-ce vraiment un roman ? Les avis sont partagés. Roman « à plein titre » mais « à la De Amicis » pour Portinari, l'œuvre a une identité « ambiguë »<sup>208</sup> : elle ne relève d'aucun genre bien défini. Récit en partie autobiographique, puisque l'auteur relate une réalité vécue dont il travestit des éléments (le *Nord America* devient ainsi le *Galileo*, nom fictif plus approprié au baptême d'un nouveau-né à bord), *Sull'Oceano* revêt dans l'histoire littéraire italienne un rôle prééminent : c'est la première œuvre d'envergure qui affronte le thème de l'émigration comme drame collectif résultant d'une nécessité économique. Cette prise de conscience de l'ampleur du problème, alliée à une perception aiguë des injustices sociales et

<sup>199</sup> *Illustrazione Italiana*, XXIII, 29, 11 juillet 1886, p. 12.

<sup>200</sup> Lettre citée et datée par déduction par G. Bertone : cf. *Nota al testo*, in DE AMICIS, E., *Sull'Oceano* (2005) cit., p. 241-242 et note 23, p. 244.

<sup>201</sup> Panzacchi le juge « *il miglior libro* » de De Amicis, Giacosa son « *più vigoroso e succoso libro* », Fogazzaro déclare « *il [suo] entusiasmo* », Nencioni compare ce « *poeta del mare* » à Coleridge, Byron, Heine, Hugo,...

<sup>202</sup> Cf. TRAVERSETTI, B., *Introduzione a De Amici*, Bari, Laterza, 1991, p. 72.

<sup>203</sup> Ainsi, dans AA. VV., *Edmondo De Amicis. Atti...*, cit., aucune étude ne porte sur *Sull'Oceano*.

<sup>204</sup> SURDICH, F., « I libri di viaggio di Edmondo De Amicis », in AA. VV., *Edmondo De Amicis. Atti...*, cit., p. 149, 157 sq.

<sup>205</sup> Avec quelques fluctuations temporelles : « *ventiquattro notti* » (p. 9) ; « *traversata di tre settimane* » (p. 15) ; « *per venti giorni, sono diviso dall'universo abitato* » (p. 17) ; « *strana vita di ventidue giorni* » (p. 249).

<sup>206</sup> « *Non un palmo di terra dallo stretto in poi, in diciotto giorni* » (p. 234).

<sup>207</sup> « *Quando misi piede a terra, mi voltai a guardare ancora una volta il Galileo* » (p. 257).

<sup>208</sup> Cf. PORTINARI, F., *Prefazione*, in DE AMICIS, E., *Sull'Oceano* (2009), cit., p. XV, p. XX.

même chez l'auteur-narrateur à un soupçon de culpabilité<sup>209</sup>, invite à apprécier le livre comme un roman social. Du reste, il marque une étape décisive vers le socialisme, embrassé dès 1890, avec adhésion officielle un an plus tard. En plaçant la question sociale au cœur du livre, *De Amicis* dépasse de loin le motif effleuré avant lui d'une émigration souvent réduite à une aventure individuelle comme dans *Il Lionello* (1849) d'Antonio Bresciani, *Rio de la Plata e Tenerife. Viaggi e studi* (1867) et *Il dio ignoto* (1876) de Paolo Mantegazza ou le roman *La sirena* (1883) d'Anton Giulio Barrili<sup>210</sup>.

S'il est le premier écrivain italien du XIX<sup>e</sup> siècle à traiter dans toute sa complexité de ce fait d'actualité, il enrichit son expérience directe de voyageur mêlé aux migrants de lectures variées. Sa « bibliothèque américaine », précise-t-il dans *La mia officina*, se compose de « libri che si riferiscono all'Argentina e all'Uruguay, di descrizioni di viaggiatori, d'opere geografiche e storiche, di codici e di statistiche, e di memorie manoscritte sulle colonie »<sup>211</sup>. Dans les notes jointes au manuscrit, où quatre noms reviennent souvent – Leone Carpi, pour ses essais de 1871-1874 sur l'émigration italienne en lien avec l'industrie, le commerce et l'agriculture, l'anthropologue Mantegazza, Antonio Marazzi, auteur d'*Emigranti. Studi e racconto (1880-1881)* et Attilio Brunialti, professeur de droit, député colonialiste – les nombreux renvois bibliographiques attestent une scrupuleuse préparation sur la question : aspects économiques, culturels, climat, caractère des Argentins, etc.<sup>212</sup> *Sull'Oceano* a donc une indéniable valeur documentaire. Même si Bertone note dans ce « *circonstanziato resoconto deamicisiano sulle condizioni di bordo degli emigranti* » une situation un peu meilleure que dans les statistiques, il loue sa validité de « *documento attendibile e scrupoloso e comunque eccezionale* »<sup>213</sup>.

Anonyme jusqu'à la fin, discret sur le but de son voyage, le narrateur homodiégétique, homme de lettres<sup>214</sup> intégré aux classes aisées logées en première classe, se pose d'emblée en observateur zolien<sup>215</sup> : « *La compagnia [...] presentava una varietà [...] soddisfacente per un osservatore* » (16). Voir (les « *vidi* », « *si vide* » abondent<sup>216</sup>), écouter (« *Tesi l'orecchio* », 10)<sup>217</sup> : il est là pour tout enregistrer. Un terme à dessein récurrent – « *spettacolo* » – complète ce champ lexical du regard et de l'écoute<sup>218</sup>. Ce mot suppose une distanciation, un rôle de témoin oculaire qui sied à l'alter ego de l'ancien reporter. De fait, par sa précision journalistique, *Sull'Oceano* est aussi un « premier exemple de roman-reportage réussi »<sup>219</sup>.

<sup>209</sup> Injustice « *di cui tutti, vagamente, ci sentiamo rimorder la coscienza, come d'una colpa ereditata* » (p. 179).

<sup>210</sup> De Nicola peut dès lors affirmer : « *il problema, nella sua complessa e crescente drammaticità, all'altezza della metà degli anni Ottanta risultava dunque ancora pressoché estraneo agli scrittori italiani* », in *Introduzione* a DE AMICIS, E., *Sull'Oceano* (2004), cit., p. XI.

<sup>211</sup> DE AMICIS, E., *La mia officina*, in *Nel regno del Cervino*, cit., p. 112-113.

<sup>212</sup> Pour une analyse détaillée des sources, cf. BERTONE, G., *Nota al testo*, cit., p. 238-240.

<sup>213</sup> Cf. BERTONE, G., *La patria in piroscifo...*, cit., p. 28-29.

<sup>214</sup> On le déduit de l'allusion au poète Panzacchi et à une soirée au « *Circolo degli artisti di Torino* » (p. 71). Ce statut est confirmé plus loin : « *Scrivere ! Ma il bastimento [...] ferisce lo scrittore* » (p. 89).

<sup>215</sup> « *La prima mattina si osserva tutto* » (p. 10). Muni d'une lettre visant à faciliter ses « *osservazioni* » à bord, il découvre « *un assai più vasto e nuovo campo d'osservazione* » qu'il ne l'imaginait (cf. p. 19).

<sup>216</sup> Dès les premières pages : « *era una pietà veder quelle donne* », « *vidi una donna che singhiozzava* », « *si vide accorrer gente* » (p. 6-7).

<sup>217</sup> Mais aussi : « *intesi dire* », « *s'udiron delle grida* », « *s'udiron gridare* », « *udii parole* » (p. 7-9).

<sup>218</sup> « *Rattristato da quello spettacolo* » (p. 8) ; « *Ma lo spettacolo eran le terze classi* » (p. 11), etc.

<sup>219</sup> Quatrième de couverture de DE AMICIS, E., *Sur l'océan...*, cit.



Mais la description ne s'attache pas qu'aux faits extérieurs. Du fait de la promiscuité forcée, des différences d'« *indole e di costumi* », d'un état d'âme « *straordinario* », cette foule d'émigrants promet « *una molteplicità e varietà di casi psicologici e di fatti* » (19-20). Comme l'école dans *Cuore* ou le tram dans *La carrozza di tutti* (1899), le navire, qui réunit un temps dans des conditions d'exception une multitude d'individus d'extraction variée, coupés du monde et contraints de cohabiter, devient un microcosme idéal à scruter. Sorte de « gros village », il s'apparente à « *un piccolo Stato. Nella terza classe c'era il popolo, la borghesia nella seconda, nella prima l'aristocrazia ; il comandante e gli ufficiali superiori rappresentavano il Governo ; il Commissario la magistratura* » (22).

« *Una lunga navigazione è come una breve esistenza a parte* » (95). Amitiés, litiges, jalousies, ennui, joies, douleurs,... le narrateur sonde toutes les faces de l'âme humaine : « *lo spettacolo più attraente [...] è sempre quello dell'anima umana* » (167). La vie de ces 1600 migrants dont 400 femmes et enfants, aux côtés de 70 riches passagers et 200 membres d'équipage (20) se prête dès lors à une méditation sur l'homme, comme le narrateur l'admet à la fin : « *mi pareva davvero d'essere vissuto in un mondo a parte, il quale, riproducendo in piccolo gli avvenimenti e le passioni dell'universo, m'avesse [...] chiarito il giudizio intorno agli uomini* » (256). L'analyse psychologique<sup>220</sup> se fait des plus perçantes quand l'auteur, traitant de l'« *Amore, alma del mondo [...] grand'affare in quei lunghi viaggi* » (23)<sup>221</sup>, s'arrête sur les couples désunis (reflet de son propre mariage en difficulté avec Teresa)<sup>222</sup>. D'où l'hypothèse d'une lecture du livre comme réflexion sur le mariage et la famille<sup>223</sup>. Au fond, c'est bien une « recherche sur la condition humaine »<sup>224</sup>.

Livre inclassable, oscillant entre autobiographie, chronique et fiction, mariant fond documentaire, étude sociale et psychologique, sans compter certains aspects de la littérature de voyage et de mer, ce témoignage romancé se situe donc à la croisée des genres : ce n'est pas le moindre de ses attraits. De par ses multiples pistes de lecture, il a bien à nos yeux la richesse d'un roman.

Composé de vingt chapitres, *Sull'Oceano* a la structure d'un journal de bord, mais, contrairement à *Cuore*, sans repères marqués. Linéaire, la narration progresse à raison d'un chapitre par journée à partir du 8<sup>e</sup> jour qui coïncide avec le chapitre 5. Avant, quelques journées sont condensées (« *Così [...] passai i primi tre giorni* », 25 ; « *Due giorni dopo* », 28). Peu de faits saillants brisent la monotonie du voyage. Entre *L'imbarco degli emigranti* au 1<sup>er</sup> chapitre et son pendant dans le dernier, l'arrivée *Sul Rio de la Plata*, la rencontre de deux voiliers, la fête du « passage de l'Équateur » reliée à une naissance, le baptême du petit Galileo, auquel répond la mort d'un vieux Piémontais, un léger incident technique, le croisement du *Dante* et la tempête sont les rares « trèves »<sup>225</sup> à l'« ennui »<sup>226</sup> de la vie à bord : « *E mare, mare, mare* » punctue le récit (116, 138). Le reste du roman consiste en une galerie

<sup>220</sup> Déclarée : « *si potevano fare molte osservazioni psicologiche nuove* » (p. 160).

<sup>221</sup> Le chapitre *L'Oceano Azzurro* est consacré à cet autre thème majeur.

<sup>222</sup> Voir à ce propos p. 167-170.

<sup>223</sup> Émise par BRAMBILLA, A., *Un'interpretazione eterodossa*, in *op. cit.*, p. 62-84.

<sup>224</sup> Cf. MILANI, M., *Prefazione* a DE AMICIS, E., *Sull'Oceano*, Côme, Ibis, 1991, p. 9. Il juge le livre « *difficilmente definibile : non ha il carattere turistico, aneddótico o didascalico degli altri, nè quello di un reportage giornalistico ; non si propone certo quale inchiesta sull'emigrazione ; nemmeno vuol essere semplice cronaca d'un viaggio, e non è certo un romanzo* », suggérant d'y voir « *una ricerca sulla condizione umana* ».

<sup>225</sup> Terme employé par l'auteur (p. 150).

<sup>226</sup> Même le narrateur succombe à la « *noia* » dans le chapitre *L'Oceano Giallo* (p. 89-90).



de portraits, une succession de « scènes » – le lecteur est averti « *la commedia crescerà d'attrattiva fino all'ultimo giorno* » et dès le début le narrateur se prépare « *alla rappresentazione* » (22) –, de « tableaux » tantôt collectifs tantôt centrés sur quelque personnage, où alternent drames et scènes comiques, assemblés selon un souci constant d'équilibre dans une ossature fondée sur l'antithèse et la symétrie. Chaque chapitre comporte par ailleurs, en ouverture ou à la fin, un temps descriptif lyrique consacré au paysage marin<sup>227</sup>, l'océan servant de cadre naturel à la fresque sociale.

Pour sensibiliser le lecteur à un sujet grave sans le lasser, l'auteur conçoit sa matière sur un mode théâtral, usant aussi d'images plastiques. Le « spectacle » se décline à l'envi : « *allora si vide una scena mirabile, da cui si sarebbe potuto cavare un grande quadro, intitolato in genovese : – A Fuffetta – solenne e comico a un tempo* » (25) ; « *A un dato punto, il quadro prese vita, e la pittura si cangiò in scena di commedia* » (97). Tel lieu a « *una cert'aria di piazzetta da palco scenico* » (35). Telle querelle justifie l'allusion à Goldoni : « *Venga a vedere, – mi disse – le baruffe chiozzotte. Lo spettacolo comincia.* » (76)<sup>228</sup>. Si la proue est un « *vasto palcoscenico scoperto* » (160), dans le salon se tient la « *stupida rappresentazione d'un teatro meccanico* » (196). À l'arrivée, coup de théâtre : voilà qu'un « voleur supposé » n'est autre que « Monsieur le ministre » (250)<sup>229</sup>. Enfin les émigrants descendent « *come comparse sopra un ponte di teatro, in uno spettacolo che rappresentasse la fuga d'un popolo* » (248).

Très tôt dans le roman la vue de « *famiglie strette in gruppi compassionevoli* » (11), comme dans des Pietà, donne une traduction plastique au sentiment de pitié. D'autres groupes sculpturaux sont à noter comme « *il "presepio" [...] famiglia di contadini, dei dintorni di Mestre [...] : sei visi che spiravano una cert'aria di bontà e di rassegnazione serena* » (60) ou « *la famiglia brasiliana [...] ; tutti stretti in un gruppo [...], silenziosi, che parevano statue* » (66). Ailleurs tel couple figé symbolise la lassitude des migrants : « *L'immagine vivente del loro stato d'animo erano quei due vecchi contadini [...] seduti accanto [...], con le braccia incrociate sulle ginocchia e il capo abbandonato sulle braccia, mostrando i colli magri e rugosi, che raccontavano cinquant'anni di fatiche senza compenso* » (198).

Si le langage plastique ou théâtral accentue l'impact visuel, De Amicis sait bien que contempler ne suffit pas. À un point nodal du récit, alors qu'il tente d'entrer en contact avec les passagers de troisième classe, l'observateur, devenant dès lors acteur, essuie les sarcasmes d'un paysan (« *Largo ai signori !* – », 52) et la répulsion d'une mère. D'où la prise de conscience d'un aspect capital de l'émigration : la scission sociale entre privilégiés et déshérités. Pour ces derniers, l'abandon de la patrie va de pair avec « *il risentimento contro [...] proprietari, esattori, fattori, avvocati* », tous ces « *signori* » (53) qui leur rendent la vie « intolérable ». Le bilan de la crise agraire tombe : « *– salari scarsi, – viveri cari, – tasse eccessive, [...] – padroni ingordi, – nessuna speranza di migliorare il proprio stato* » (53).

Et voici le chroniqueur confronté aux limites de son regard distant : « – Già, vegnen chì al teater. *Quel vegnen era per me, naturalmente* » (57)<sup>230</sup>. Ce reproche d'émigrants, certes « *di*

<sup>227</sup> Voir par exemple l'ouverture de *Sul Tropico del Cancro* (p. 75) ou le final de *Il mare di fuoco* (p. 157-158).

<sup>228</sup> Le titre *Le baruffe chiozzotte* (1762) figure p. 86.

<sup>229</sup> En français et en italique dans le texte. À l'effet de surprise succèdent « *una scena penosa* » et une « *pietosa* » (p. 250-251).

<sup>230</sup> Le dialecte est en italique dans le texte.

*idee più rivoluzionarie* » (57), renvoie le narrateur, représentant des couches aisées, à ses responsabilités. Le rejet qui le touche de plein fouet (« *occhiataccie* », « *voltate di spalle* », 57) est symptomatique du conflit de classes qui oppose la masse des émigrants au cercle de bourgeois et aristocrates de la première classe, dichotomie traduite spatialement par la séparation riches à la poupe, pauvres à la proue. Au-delà du spectacle apparent, il est une réalité douloureuse que l'auteur saisit avec finesse, en multipliant les points de vue. On perçoit là les prémices de son socialisme, terme du reste prononcé dans un passage où il réprovoque dans la bourgeoisie démocratique « *il disprezzo quasi inconscio del popolo* » (79).

Thème central, l'émigration est associée dès l'incipit à sa cause majeure : « *Quando arrivai, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il Galileo [...] continuava a insaccar miseria* » (5). Déplacé dans le texte définitif, pour plus de relief, dans cette phrase initiale, le terme « misère » déployé en maints détails (« *gambe nude e stecchite* », « *molti erano scalzi* », 5 ; « *vecchi cenciosi e sporchi* », 6), se heurte vite à celui de « signori » : « *tra quella miseria signori vestiti di spolverine eleganti* » (5). Il resurgira sans cesse dans le roman, notamment dans le chapitre *A prua e a poppa*, qui renferme des pages essentielles sur les raisons de l'exode<sup>231</sup>. Qui fuit la médiocrité, qui les dettes et l'honneur perdu, qui part après un revers de fortune. « *Ma la maggior parte [...] eran gente costretta a emigrare dalla fame, dopo essersi dibattuta inutilmente, per anni, sotto l'artiglio della miseria* » (32). Une longue série d'exemples de la condition paysanne dans plusieurs régions d'Italie renforce ce constat. L'auteur condamne une « *imposta unica al mondo* »<sup>232</sup> (33). Comme dans l'introduction domine la compassion : « *La pietà era loro dovuta intera e profonda* » (33). Mais les sentiments de *Cuore* ne suffisent plus. De *Amicis* va plus loin dans l'analyse des causes « *remote e complesse* » (34) de cette misère, ironisant sur un État italien aussi affligé qu'impuissant. Appauvrissement du sol, hausse inévitable de l'impôt, concurrence étrangère, malaria : il pointe divers facteurs historiques et économiques. Mais le principal, encore ramené au « cœur », réside dans « *la malvagità e l'egoismo umano* » (34) de maîtres sans scrupules qui exploitent les paysans. Mépriser la misère n'est pourtant pas pire, conclut-il, que nier son existence. D'où son devoir d'écrivain. Que guette parfois l'emphase :

O miseria errante del mio paese, povero sangue spillato dalle arterie della mia patria, miei fratelli laceri, mie sorelle senza pane, figli e padri di soldati che han combattuto [...] per la terra in cui [...] non potranno vivere, io non v'ho mai amati, non ho mai sentito come quella sera che dei vostri patimenti [...] siamo colpevoli noi [...]. (137)

Dans *L'Italia a bordo*, l'émigration est traitée sous un jour documentaire fidèle aux statistiques : sont précisément énumérés les métiers et régions, jusqu'aux villes de provenance des migrants, issus en majorité de l'Italie du Nord et huit sur dix de la campagne. Parmi eux, quelques saisonniers, peu de femmes seules, dont plusieurs Ligures, comme la mère de Marco dans *Cuore*. « *Quasi tutti avevan per meta l'Argentina, un piccolo numero l'Uruguay, pochissimi le repubbliche della costa del Pacifico* » (21).

À travers le cas d'un parvenu enrichi en vingt ans de vie américaine, le futur auteur de *L'idioma gentile* (1905) aborde aussi l'émigration sous l'angle linguistique : il rend compte

<sup>231</sup> Cf. surtout p. 30-34.

<sup>232</sup> En italique dans le texte.

par des exemples savoureux de la confusion entre dialecte, italien et langue locale qui s'opère après un long séjour en Argentine<sup>233</sup>. Plus loin il souligne l'absence d'unification linguistique due aux disparités dialectales, obstacle à la cohésion nationale, même en Amérique<sup>234</sup>. Vers la fin du roman, le mot même « émigration » déformé par les émigrants – « – *Mi noti con l'amigrazione. – Accetto l'anmigrazione. – Vado con l'inmigrazione.* » (220) – traduit certes leur inculture, mais aussi l'étrangeté pour eux de la situation.

Une allusion à l'orgueil de la patrie lointaine rappelle l'idée défendue dans *I nostri contadini in America*. Dans une autre réplique semblant tout droit sortie de la conférence, le narrateur soutient à un garibaldien sceptique que les paysans « *quando sono in America, ricordano e amano la patria* » (41). Mais ce dernier, qui incarne la désillusion post-unitaire, rétorque : « *La terra, non la patria* » (41). Le dialogue est intéressant en ce qu'il oppose des voix discordantes. Déplorant tous les défauts de l'Italie réelle – faible, corrompue, une « *putrefazione universale* » (42) loin de l'idéal pour lequel il se battit –, le vétéran de 1866 accuse un profond désenchantement, que l'auteur mitige : il était illusoire de croire que l'unification, progrès irréfutable, produirait une « *immediata e completa rigenerazione morale* » en extirpant « *miracolosamente la miseria e il delitto* » (42).

Pour compenser la liste des maux du paysannat, l'auteur évoque « *i cinquant'anni d'emigrazione fortunata* » (54) des Ligures, à l'esprit marin et commerçant. Mais pour tous il compare le meilleur traitement des Allemands, qui trouvent avant d'embarquer « *vitto, ricovero e bagni* » (55), quand les Italiens n'ont droit qu'au trottoir. Sont dénoncées avec force les conditions indignes des traversées, entassement, insalubrité, carence de vivres, escroqueries, traite d'enfants. Humiliations, souffrance, voire mort, l'émigration compte bien des victimes<sup>235</sup>. Face au manque d'hygiène et aux lois italiennes qui tolèrent un tiers de passagers de plus que sur les paquebots anglais ou américains, l'auteur est révolté : « *è una cosa che fa compassione e muove a sdegno* » (117).

Prétexte à citer les théories de Malthus et Stuart Mill, un débat amusant entre convives frivoles sur l'émigration comme remède à l'excès de croissance démographique<sup>236</sup> contraste fort avec le dialogue réaliste du narrateur et du père du petit Galileo. Le dialecte vénitien rend l'échange sur ce cas concret d'émigration d'autant plus convaincant. Le paysan dénonce l'effort dissuasif de propriétaires du Nord qui, craignant la perte de bras, tiennent des discours trompeurs sur l'Amérique, arguant que tout émigrant porte tort à son pays, que Sardaigne et Maremme vont être bonifiées, etc. La réponse est simple : « *Mi emigro per magnar* » (178).

Le système des personnages, pour beaucoup des types, s'avère fonctionnel quant au sujet, l'émigration, et au critère d'équilibre (bien/mal, choral/singulier) qui préside au roman. Dans la distribution de « *capi ameni* », « *personaggi seri* » (108) et « *tipi ridicoli dell' "emigrazione"* » (29), nombre de personnages mineurs, dotés de traits distinctifs (gestes, tenue, origine, langue) illustrent divers motifs d'émigrer : ainsi le « *torinese, agente di una casa bancaria di Genova* » qui va en Argentine tous les ans (35), « *il prete lungo* » (45), Napolitain friand de pesos expatrié depuis trente ans, l'incontournable « *"innamorato"* »,

<sup>233</sup> Cf. p. 37.

<sup>234</sup> Cf. p. 150-151.

<sup>235</sup> Pour cette virulente dénonciation, cf. p. 61-62.

<sup>236</sup> Cf. p. 79-80.

« *un modenese, scrivano* » (108) en quête d'un emploi en Amérique, etc. Au chapitre *Gli originali di prua* on retrouve le contestataire « *il vecchio toscano dal gabbano verde* » (109) qui montrait au départ le poing à la patrie<sup>237</sup> et le saltimbanque, symbole « *di tutte le miserie accumulate su quelle tavole, [...] del destino incerto di tutti* » (58). Aux Italiens se mêlent Américains et autres Européens. Dans ce catalogue de types émergent de vrais personnages. Outre la belle Génoise, emblème de vertu<sup>238</sup>, autour de laquelle se noue quelque intrigue, la phthisique « *signorina di Mestre* », au cœur ardent épris de justice, s'attire la sympathie des émigrants (99) ; sorte de double de l'auteur, elle personnifie l' « *idea di socialismo religioso* » (104). Sa bonté aura raison du scepticisme du garibaldien, autre modèle de « *virtù* » et « *coraggio* » (154) entaché « *dell'impronta del suicidio* » (88) : l'amitié de ces êtres antinomiques grandit au fil du roman, jusqu'à l'émouvante séparation finale, scène qui clôt le roman, où le soldat renaît aux sentiments.

Qu'en est-il de l'Amérique dans cette traversée ? Malgré une place réduite, elle figure à travers le défilé de personnages argentins, chiliens, brésiliens, péruviens, telle allusion à la « *terra della lotta e dell'avvenire* » (58) ou « *della libertà* » (223), tel hymne au « *vento pampero* » (214). On l'évoque dans tout projet de migrant. La demoiselle de Mestre, par exemple, est fille d'un ingénieur qui construisit la voie ferrée en Uruguay. Pour le Brésil, l'exotisme – « *scimmie* », « *pantere* », « *pappagalli* », « *cocodrilli* », « *enormi formiche [...] che gl'indigeni mangiano fritte* » (134) – prime sur les données économiques (*fazendas* « *formicolanti di schiavi negri, e circondate di campi sterminati di zucchero e di caffè* », 66). Un mot est dit sur les rivalités entre peuples latino-américains<sup>239</sup>. À l'occasion du baptême de Galileo, dont le parrain est un député argentin, l'auteur brosse le portrait d'Argentins, élégants, courtois, à l' « *aria balda dell'uomo a cavallo* » (141), fiers de leur révolution et tournés vers l'avenir. En cinq pages, il définit les traits historiques et culturels de ce peuple jeune dont l'orgueil national repose moins sur le passé que pour un Européen<sup>240</sup>. Dans les trois derniers chapitres, l'Amérique approchant, les références s'intensifient. Point absent d'autres écrits, l'auteur énonce les mesures d'accueil prévues par le gouvernement argentin : frais remboursés, gîte et couvert pendant cinq jours, voyage intérieur gratuit, examen médical, mais aussi renvoi des « *bocche inutili di sessant'anni* » (220-221). La vue de sacs postaux suscite l'évocation des pays sud-américains concernés<sup>241</sup>, tandis que les attentes des migrants se partagent entre vision noire ou rose de ce qui les attend : on retrouve là des échos précis de la conférence (négatifs, marches forcées « *flagellati dalla pioggia* », « *indiani a poche miglia* », ou chargés d'espoir « *un mondo nuovo, non più tasse, non più leva, non più tirannie* », « *rapide fortune* » (224-225). « *Esperanza, Pilar, Cavour, Garibaldi* » (226) : l'auteur égrène les noms de colonies pour lui « *così cari* ». Le thème migratoire rejoint encore celui de l'instruction quand, citant lieux et villes, il déplore l'ignorance des migrants, quant aux limites des États et aux distances<sup>242</sup>. Trait d'union entre Argentins et Italiens (« *Erano i cinque argentini [...]. Ed io mi unii a loro* », 227-228), le narrateur, louant ses compatriotes, émet en son for intérieur un vœu :

<sup>237</sup> Cf. p. 8 et p. 57.

<sup>238</sup> « *Ecco la virtù, signore* », lit-on p. 123.

<sup>239</sup> Cf. p. 87.

<sup>240</sup> Cf. p. 139-144.

<sup>241</sup> « *E tutti quei sacchi si sarebbero sparpagliati fra pochi giorni dalle foci del Plata ai confini del Brasile e della Bolivia e fino alle rive del Pacifico e nell'interno del Paraguay* » (p. 222).

<sup>242</sup> Cf. p. 226. Aspect déjà abordé dans la conférence.

sono operosi [...] e pazienti, che non emigrano per arricchire ma per trovar da mangiare ai loro figliuoli [...]. Sono poveri, ma non per non aver lavorato ; sono incolti, ma non per colpa loro [...]. E lasciate che amino [...] da lontano la loro patria [...]. Protegeteli dai trafficanti disonesti, rendete loro giustizia [...]. Trattateli con bontà e con amorevolezza. (228-229)

Enfin se profile la côte de l'Uruguay. L'apparition de cette terre foulée par Garibaldi, le crépuscule sur Montevideo et le Rio de la Plata dictent quelques instants lyriques. L'image finale du roman unit Italie et Amérique sur fond de patriotisme. Du *Galileo*, « *si vedeva ancora la bandiera, che sventolava sotto il primo raggio del sole d'America, come un ultimo saluto dell'Italia che raccomandasse alla nuova madre i suoi figliuoli ramminghi* » (257).

De son séjour argentin, De Amicis tire en définitive plus qu'un « document humain » (41) : un « chef-d'œuvre puissant, unique, original »<sup>243</sup>, hors des schémas codifiés, « *un servizio reso all'Italia* » selon Pasquale Villari<sup>244</sup>. L'écrivain déploie tout son art pour rendre dans un livre au style varié, mêlant sérieux, humour, dénonciation, lyrisme, toute la complexité d'un sujet actuel. L'émigration vers l'Amérique latine y est envisagée sous divers angles, novateurs ou recoupant ses approches antérieures. Les leitmotifs de la « misère », cause première de l'exode, et de la « pitié », ressort par lequel l'auteur entend toucher l'opinion publique, s'inscrivent dans une appréhension plus vaste et pénétrante d'un phénomène résultant de fortes injustices sociales. D'où une prise de conscience des responsabilités, et l'amorce d'une réflexion qui mènera l'auteur à l'engagement socialiste. Témoignage d'exception, où un romanesque théâtralisé pare l'écriture de faits réellement observés, vécus et repensés, où plaisir littéraire se conjugue avec souci de vérité et visées didactiques<sup>245</sup>, *Sull'Oceano* ne sera pourtant pas le dernier.

\*\*\*

D'autres textes épars liés à l'Amérique jalonnent la carrière de l'écrivain, prouvant l'effet durable de ce séjour marquant. Faisons-en un tour rapide.

*Fra scuola e casa* (1892) contient le *bozzetto* paru dès 1884 *Ai fanciulli del Rio de la Plata*, vœux de bonne année aux enfants d'Argentine, « *incancellabili ricordi* »<sup>246</sup> de l'auteur : ce discours vibrant nous ramène à sa seconde mission dans les écoles. Plein de bons sentiments à l'instar de *Cuore*, il donne lieu à un défilé de souvenirs, où dominant stupeur de la découverte – « *vocaboli bizzarri di lingue ignote* », « *viso meraviglioso di porteñita* », « *una sorpresa etnografica, il primo esemplare di razza indiana ch'io vedessi* »<sup>247</sup>,... –, hymne à l'« *amor di patria* » et à l'entente des peuples : « *siate felici, vogliatevi bene* », petits métis, créoles, indiens et européens, et « *chiamatevi fratelli* »<sup>248</sup>.

1897 voit paraître le triptyque *In America* qui comprend *Quadri della Pampa* (1885)<sup>249</sup>, la conférence triestine de 1887 et la brève nouvelle *Nella baia di Rio Janeiro*, un des tout

<sup>243</sup> Selon les termes d'O. Favier, in DE AMICIS, E., *Sur l'océan*, cit., p. XV.

<sup>244</sup> Cf. GIGLI L., *op. cit.*, p. 367.

<sup>245</sup> Les fréquentes citations de Dante, Leopardi, Goethe à Carducci, Verga, Hugo, Verne, Zola et tant d'autres visent sans doute un public peu familier de l'émigration : la bourgeoisie cultivée.

<sup>246</sup> DE AMICIS, E., *Fra scuola e casa. Bozzetti e racconti*, Milan, Treves, 1908<sup>12</sup>, p. 56 et p. 58 [en ligne], <<http://www.liberliber.it>>.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>249</sup> Cf. notes 181 et 182.



premiers textes américains publié dès 1884. *Quadri della pampa* décrit une scène de « *moto e forza, lotta e coraggio* »<sup>250</sup> dans la plaine argentine : le domptage de chevaux sauvages par les *gauchos*, « *spettacolo bellissimo, [...] nuovo affatto per un europeo* » (30). Exotisme et goût du pittoresque, jusque dans le lexique (« estancia », « punchos », « bolas ») sont de mise dans ces huit pages très descriptives où un narrateur-témoin qui nous est familier<sup>251</sup> et ses compagnons non désignés admirent de leur voiture l'exploit se déroulant dans une nature primordiale : « *Mi parve allora di vedere il primo uomo domare il primo cavallo* » (33). Une réalité et un ton très éloignés caractérisent *Nella baia di Rio Janeiro*, drame d'un vieil émigré lombard gravement malade à qui on refuse l'accès au bateau qui le ramènerait au pays. Est présent dans l'histoire notre auteur-narrateur au départ du Brésil, cette fois, animé de la même « *compassione* » (63) que dans *Sull'Oceano*, dont cette nouvelle, par son thème, ses passages dialectaux et des situations<sup>252</sup> et images comparables, surtout celle du poing tendu, est sans conteste l'embryon. La description lyrique de la baie annonce, elle, les futurs développements du *Sogno di Rio Janeiro*. L'émigration est ici vue de l'intérieur – « *immenso dolore senza conforto* » (67) – comme éloignement des siens, solitude, exclusion et déchirement à l'idée de mourir seul en terre étrangère. « *Visione* »<sup>253</sup> euphorique en ouverture, discours nuancé dans la conférence centrale, drame humain pour finir, *In America* réunit en un recueil hétérogène plusieurs facettes des souvenirs d'Argentine et du Brésil.

Lointain écho du « *viaggio per l'America* »<sup>254</sup>, *Emigrante* (1899), monologue d'une page, fait partie des trente et une anecdotes écrites autour de figures variées au tournant du siècle pour *Capo d'Anno* (1902). Exceptionnellement le narrateur est l'émigrant lui-même, chef de famille parti seul, qui s'interroge en pleine mer sur son destin.

En 1902, dans *Nel Regno del Cervino*, deux longs écrits fort différents renvoient encore à l'Amérique. On a déjà évoqué la « *biblioteca americana* » liée au projet de livre inabouti décrite dans *La mia officina*<sup>255</sup>, confession autobiographique où l'écrivain dépeint son atelier. Outre ses quatre mille ouvrages, la pièce est tapissée de photographies et tableaux. L'Amérique y occupe une place de choix : ici une aquarelle de l'explorateur Bove sur la Terre de feu, peinte lors du retour sur le *Sirio* ; là des bergers de Patagonie, la photographie de Carlo De Amezaga dédicataire de *Sull'Oceano*<sup>256</sup>, le portrait de Mantegazza et une série de portraits d'enfants des colonies du Plata, « *piccoli amici d'America* »<sup>257</sup> auxquels l'auteur, visiblement attaché, consacre une page en accord avec *Ai Fanciulli del Rio de la Plata*. Dans cet espace intime, concentré de toute une vie, la mémoire du vécu sud-américain est prégnante.

*Il sogno di Rio Janeiro*<sup>258</sup> revient dix-huit ans après sur les trois jours que De Amicis passa au Brésil. Le glissement affiché vers le « *songe* » supplée à la mémoire lacunaire de ces journées de juin où l'auteur « *vid[e] molto, ma tutto di fuga* »<sup>259</sup>. Le récit mêle dès lors impressions

<sup>250</sup> Nous citons d'après la réédition DE AMICIS, E., *In America*, a c. di M. Tirabassi, cit., p. 31.

<sup>251</sup> Depuis les trois versions de *I nostri contadini in America* jusqu'à *Sull'Oceano*.

<sup>252</sup> Il s'agit d'éviter ce qui adviendra dans *Sull'Oceano* : « *un morto a bordo durante la traversata* » (p. 63).

<sup>253</sup> « *Visione* » est le terme employé en conclusion de *Quadri della Pampa*.

<sup>254</sup> DE AMICIS, E., *Capo d'Anno*, cit., p. 18.

<sup>255</sup> Elle côtoie la « *biblioteca rossa* » politique et les « *traduzioni* » : *La mia officina*, cit., p. 112-113.

<sup>256</sup> Il eut « la bontà d'insegnarmi la terminologia marinaresca », remercie l'auteur ; *ibid.*, p. 108.

<sup>257</sup> « *quelli coi quali mi trattengo più spesso* », assure De Amicis : *ibid.*, p. 121.

<sup>258</sup> Paru dans *La Lettura*, II, 1902, p. 1064 sq.

<sup>259</sup> *Il sogno di Rio Janeiro*, in *Nel Regno del Cervino*, cit., p. 277. Nos citations proviennent de cette édition.



fugaces, souvenirs confus<sup>260</sup>, rappels historiques<sup>261</sup> et anecdotes comiques, comme le prêt d'un haut-de-forme pour sa visite à l'empereur Pedro, soumis à une évidente transfiguration littéraire<sup>262</sup> comme la baie, « *un paradiso* » (289), et la ville « *grande spettacolo teatrale* » (293). Un « exotisme complaisant »<sup>263</sup> typique des livres de voyage de l'auteur et une idéalisation marquée<sup>264</sup> caractérisent la description de cette « *città meravigliosa* » (278). Songeons au marché de fruits – « *che attrazione magica, quei grossi frutti tropicali, di forme e di colori sconosciuti ! [...] delizie di paradiso terrestre, non mai gustate né viste* » (279) – ou à l'accumulation de sensations suscitées par Rio Janeiro : « *Lascia l'impressione d'uno sparpagliamento enorme, d'una varietà immensa di forme e di colori, d'un labirinto infinito di saliscendi, d'un misto non mai veduto di civile e di selvatico* » (292). Peuplée d'une « *folla di dieci razze* » (293), elle frappe par sa « *vegetazione opulenta* », les « *palme colossali* » (294) qui font sa grâce et sa gaieté. Des images dispersées se bousculent, des bijoux des Brésiliens aux oiseaux-mouches, en passant par tel sauvage « *cannibale* » ou ces immigrés italiens du Sud, las et tristes. Cet exercice de style empreint de lyrisme s'achève au soir du départ, dans la baie « *tutta color di rosa* » (301), sur un regret : quitter cette « *terra più meravigliosa del mondo* » à peine entrevue, sans avoir pu « *confortare almeno con la parola paterna* » des milliers de « *fratelli [...] in maggioranza poveri, molti disprezzati ed oppressi, tutti curvati a un duro lavoro, e tristamente pensosi della patria* » (302). Cette pensée finale pour les Italiens implantés au Brésil contraste singulièrement avec l'enchantement sans cesse redit pour ce pays perçu comme « un rêve ».

Au terme de la vie de l'auteur, le souvenir de la traversée océanique hante encore en 1908 ses *Ultime pagine* posthumes, où la nouvelle *Galeotto fu il mare* narre les amours à l'heureux dénouement d'un migrant d'origine bourgeoise sur le bateau qui le ramène au pays.

Et la création littéraire de rejoindre la défense d'une cause chez celui qui attendait du socialisme « *il progresso e la giustizia* ». <sup>265</sup> Pour clore cet aperçu de témoignages sud-américains, lisons la requête adressée à Francesco Saverio Nitti en 1907, en des termes proches de *Sull'Oceano*, pour une institutrice « *moglie d'un onesto lavoratore e madre di sei figliuoli, [...] da anni in una miseria lacrimevole* » voulant émigrer en Argentine : « *Sarebbe possibile a te, che appartieni al Commissariato d'Emigrazione, ottenere per quella povera famiglia un sussidio, [...] o dei biglietti di viaggio gratuito ?* » <sup>266</sup>.

\*\*\*

De 1884 à sa mort en 1908, De Amicis ne cesse de revenir par l'écriture sur son séjour argentin. *Bozzetti*, récits, nouvelles, articles mués en conférence, écrits autobiographiques, un recueil spécifique (*In America*) et un roman au statut hybride, ce voyage mémorable – avec sa traversée transocéanique, une révélation – est à l'origine d'une palette de témoignages variés, conçus dès le retour ou des années après, disséminés dans toute son œuvre. L'expérience a laissé une empreinte durable dans l'esprit de l'auteur, stimulant sa créativité mais aussi une

<sup>260</sup> « *Mi pare ora [...] se non sbaglio* » (p. 286) ; « *Certamente, visitai il mirabile Giardino Botanico [...] non ho più traccia di nulla nella memoria* » (p. 298-299) ; « *fui o non fui all'isola di Paquetà* » (p. 299).

<sup>261</sup> Tel celui sur le règne de l'empereur, p. 283.

<sup>262</sup> Il a « *la figura d'un guerriero, la fronte d'un filosofo, lo sguardo d'un artista, il sorriso d'un amico* » (p. 281).

<sup>263</sup> Note à juste titre SURDICH, F., *art. cit.*, in AA. VV., *Edmondo De Amicis. Atti...*, cit., p. 161.

<sup>264</sup> Les adjectifs laudatifs « *sublime* », « *incantevole* », « *magnifico* », « *meraviglioso* »,... ne manquent pas.

<sup>265</sup> Cf. lettre de De Amicis à Nitti du 17 juin 1893, in BERGAMI, G., « *La composizione di Primo maggio nelle lettere di De Amicis a Nitti* », in AA. VV., *Edmondo De Amicis, Atti...*, cit., p. 399.

<sup>266</sup> Lettre du 9 juillet 1907 ; *ibid.*, p. 401-402.

profonde réflexion sur la réalité sociale de son temps, notamment la question de l'émigration, envisagée sous toutes ses faces, qu'elle soit choisie ou subie, échec ou réussite. Aussi ce vécu sud-américain se métamorphose-t-il en maintes formes narratives allant, selon la période et le contexte de publication, de simples pages évocatrices à d'habiles compositions, – discours édifiant dans *Cuore*, de teneur patriotique ailleurs –, de l'assemblage d'impressions superficielles, stéréotypées, à l'étude fouillée soigneusement documentée, de l'envolée sentimentale au drame réaliste, de l'esquisse au chef-d'œuvre abouti. Avec leurs degrés inégaux de qualité et de profondeur, tous ces écrits liés à l'Amérique latine embrassent en définitive, mis bout à bout, grâce à leurs optiques différentes et aux divers motifs développés, les multiples visages d'une terre indissolublement liée à l'histoire de l'émigration italienne. De la traversée de l'océan au rendu de paysages naturels et urbains, en passant par les aspects géographiques, politiques, historiques, socio-économiques et culturels des lieux visités, De Amicis brosse par touches successives le tableau complet d'un pan de continent dont la connaissance n'eut rien de touristique.

En découvrant l'Argentine, il découvre l'ampleur d'un drame collectif qui se joue dans son propre pays. En côtoyant les migrants, il prend conscience des criantes inégalités sociales d'une jeune nation dont il célébrait naguère l'image d'une communauté fraternellement unie. Ce voyage remet donc en cause sa propre vision du monde, l'illusion portée dans *Cuore* d'un parfait accord des classes. Après ce séjour décisif, qui ébranle moralement ce défenseur utopiste des valeurs patriotiques, vient le temps des questionnements. Pour l'observateur impuissant de la fracture sociale dans *Sull'Oceano*, amer de ne pouvoir « *dar [...] altro che parole* » (137), l'heure est venue, par-delà les limites de la littérature, de s'engager dans le socialisme, seul à même de changer « *viziose istituzioni sociali* »<sup>267</sup>.

## Résumé – Riassunto

### *Du vécu au narré : De Amicis et l'Amérique latine*

Invité à tenir un cycle de conférences, Edmondo De Amicis (1846-1908) effectue en 1884 un voyage d'environ trois mois en Argentine. De ce voyage qui le marqua profondément et durablement, notamment la traversée transocéanique où il se trouva en contact avec 1600 émigrants italiens, subsistent maintes traces dans ses écrits. Cette étude vise à analyser dans une optique comparative les multiples témoignages nés de cette expérience. Les textes relatifs à ce séjour sud-américain impliquent diverses transpositions littéraires du vécu au narré : de *bozzetti* à d'habiles récits, insérés jusque dans *Cuore*, d'articles ou conférences à des pages autobiographiques jusqu'à une œuvre remarquable telle que *Sull'Oceano*. De l'examen de ces écrits publiés à des dates variées entre 1884 et 1908 ressort l'influence décisive de la découverte de l'Amérique du Sud et du phénomène migratoire sur le parcours humain et les futures orientations littéraires de l'écrivain.

<sup>267</sup> Expression tirée de l'une des premières conférences de De Amicis socialiste sur la « question sociale », tenue le 11 février 1892 auprès d'étudiants à Turin, citée in BRAMBILLA, A., *op. cit.*, p. 59 ; cf. aussi DE AMICIS, E., *La questione sociale*, Milan, Istituto editoriale italiano, 1917, p. 4 [en ligne] <<http://www.liberliber.it>>.

### ***Dal vissuto al narrato : De Amicis e l'America latina***

Invitato per un ciclo di conferenze, Edmondo De Amicis (1846-1908) compie nel 1884 un viaggio di circa tre mesi in Argentina. Di questo viaggio che lo colpì profondamente e in modo duraturo, specie la traversata transoceanica, in cui si trovò a contatto con 1600 emigranti italiani, rimangono molte tracce nei suoi scritti. Quest'articolo intende analizzare, con un'ottica comparativa, le molteplici testimonianze nate da tale esperienza. I testi relativi al soggiorno sudamericano implicano varie trasposizioni letterarie dal vissuto al narrato : da bozzetti a sapienti racconti, inseriti anche in *Cuore*, da articoli o conferenze a pagine autobiografiche fino ad un'opera notevole come *Sull'Oceano*. Dallo studio di questi scritti pubblicati in date varie, tra il 1884 e il 1908, emergerà l'influenza decisiva della scoperta del Sud America e del fenomeno migratorio sul percorso umano ed i successivi orientamenti letterari dello scrittore.

## L'Italia e gli italiani nella narrativa di Griselda Gambaro

Maria Carmela D'ANGELO

Rijksuniversiteit Groningen

Griselda Gambaro<sup>268</sup> è una delle più interessanti autrici contemporanee, largamente apprezzata come narratrice ma soprattutto come drammaturga<sup>269</sup>, e appartiene a quella generazione di scrittori della prima metà del 900, nati in Italia o in Argentina, ma con radici italiane, che hanno segnato in maniera determinante lo sviluppo della letteratura in area latinoamericana<sup>270</sup>. A conferma della sua rilevanza in ambito letterario è stata inserita nell'importante saggio *Women's Voices from Latin America*<sup>271</sup> insieme ad altre cinque scrittrici latinoamericane mentre, in un'altra fonte, anch'essa di grande rilievo<sup>272</sup>, è stata inclusa nel catalogo delle scrittrici spagnole americane.

Sulla definizione in generale di questi scrittori e della loro letteratura mi sono già soffermata in un'altra occasione<sup>273</sup>; basti ricordare, però, che come nel caso della letteratura della migrazione<sup>274</sup> non è tanto importante trovare un'unica locuzione che pretenda di catalogare le specificità di ognuno, quanto mettere in rilievo le caratteristiche principali che fanno assegnare a ciascuno una sfera personale di identità culturale. Per quanto mi riguarda, se dovessimo dare delle coordinate specifiche per Griselda Gambaro dovremmo dire che si tratta di una donna argentina di seconda generazione che scrive in castigliano, probabilmente lingua materna<sup>275</sup>, mentre il tema del suo romanzo *El mar que nos trajo*<sup>276</sup> (*Il mare che ci portò*) è circostanziato agli emigranti italiani in Argentina, come i suoi familiari. Infatti, i temi delle sue opere sono quasi strettamente legati alla sua esperienza personale sia dal punto di vista delle influenze letterarie intervenute nella sua poetica, che da quello delle vicende familiari: la scrittrice è infatti la figlia minore di Isabella, una delle protagoniste del romanzo (*EM* 156). Per l'autrice, questo ritorno al passato è come se nascesse da un'esigenza personale per capire le origini della propria cultura, così, subito dopo l'uscita del libro dichiarava: « la cosa più

<sup>268</sup> Per maggiori informazioni, cf. <<http://www.answers.com/topic/griselda-gambaro#>>, ultima consultazione 10/04/2010.

<sup>269</sup> Ne sono prova i numerosi premi ricevuti come, ad esempio, quello assegnato dall'Argentina's National Endowment for the Arts al suo secondo volume di racconti *Madrigal en ciudad* o il Premio Emecé per il romanzo *El Desatino* (1965).

<sup>270</sup> Cf. la bibliografia in: PATAT, A., *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*, Perugia, Guerra, 2005, p. 16-17; BLENGINO, V., *III Nella letteratura argentina* [4<sup>a</sup> parte, *L'immaginario e le rappresentazioni*], in BEVILACQUA, P., DE CLEMENTI, A., FRANZINA, E., *Storia dell'emigrazione italiana: Arrivi*, Rome, Donzelli, 2002, p. 641-660.

<sup>271</sup> PICON GARFIELD, E., *Interviews with Six Contemporary Authors*, Wayne State University Press, 1985.

<sup>272</sup> MARTING, D.E., (ed.), *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Greenwood Press, 1990.

<sup>273</sup> D'ANGELO, M.C., « Identidad (transnacional) entre espacio geográfico y espacio interior: escritoras italo-argentinas », in ARRINGA FLÓREZ, M., BORWNE SARTORI, R., CRUZADO RODRIGUEZ, A., ESTÉVEZ SAA, J.M., SILVA ECHETO, S., TORRES CALZADA, K., TRAPASSI, L., *Mujeres, espacio y poder*, Séville, ArCiBel Editore, 2006, p. 174-182.

<sup>274</sup> GNISCI, A., (a c. di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta ed., 2006.

<sup>275</sup> Cf. <<http://bombsite.com/issues/32/articles/1345>>.

<sup>276</sup> GRISELDA, G., *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, Norma, 2001. D'ora in poi indicato tra parentesi, dopo le citazioni, con la sigla EM seguita dal numero della pagina. La traduzione è mia.

difficile al momento di scrivere questa storia quasi autobiografica fu quella di trovare il tono adeguato, a metà tra calore e distanza [...] forse la scelta più importante era stata quella di fare a meno del racconto in prima persona che in questo caso mi avrebbe bloccata molto ». Affermava, inoltre, che

aveva deciso di raccontare questa saga familiare perché aveva bisogno di capire il perché di alcune delle decisioni prese dai suoi antenati e, soprattutto, in che misura essi avevano accettato la morale dell'epoca al punto di rinunciare alla propria felicità, mostrandosi così accondiscendenti rispetto ai costumi e ai pregiudizi di quell'epoca<sup>277</sup>.

Un tema significativo è dunque quello dell'aspirazione alla non sottomissione in ambito politico-sociale come in quello familiare e si ha di fatto l'impressione che la carica di violenza che la scrittrice percepisce nel regime di dittatura militare vigente in Argentina, e che generò il suo sentimento di opposizione, non sia poi molto diversa dalla violenza domestica più volte denunciata nella stessa società. In tal senso, la sua vicenda politica personale e quella di romanziera e drammaturga coincidono ampiamente. La rappresentazione della famiglia che si ritrova nelle sue opere risulta del tutto in contrasto con quella della società argentina di quel periodo; tale visione le costò l'auto-esilio quando il suo dramma *Ganarse la vida* (*Guadagnarsi da vivere*) fu censurato perché accusato di dare un'immagine falsa e pervertita della famiglia<sup>278</sup>. La Gambaro andò a Barcellona mentre il testo veniva pubblicato in Francia e il contatto con i movimenti femministi europei le diede conferma della necessità di un'emancipazione della donna, in primo luogo in relazione alla maturazione di una consapevolezza interiore a livello individuale e personale, prima che a livello sociale<sup>279</sup>. Proprio quest'aspetto si può vedere realizzato, anche se solo parzialmente, in una delle figure principali del romanzo, quella di Natalia. Per questo motivo, l'analisi di *El mar que nos trajo*, scelto qui come paradigma dell'opera narrativa della scrittrice, prende avvio dalle figure femminili.

## Le donne

Quando Griselda Gambaro decide di ricostruire in forma romanzata la storia della sua famiglia, l'immigrazione dall'Italia, ripercorre anche la genesi del proprio carattere e della propria personalità. Già nel 1985 aveva infatti dichiarato :

Ciascuno di noi spesso ha una problematica intima personale da affrontare e la mia probabilmente è quella della passività, quasi sicuramente per ragioni personali. Io sono una donna vigliacca in tutto e per tutto. Non sono coraggiosa, per me è difficile esserlo. Mi preoccupa molto questa faccenda della passività e della mancata

---

<sup>277</sup> Entrambe le citazioni sono in : « Griselda Gambaro en el mar de la memoria », intervista di Julieta Grosso, in *Rio Negro*, 1/4/2001 : <<http://www.rionegro.com.ar/arch200104/c01j02.html>>, consultato il 20/11/2009. In un'intervista più recente, in cui le è stato anche chiesto se raccontare la sua storia personale derivasse da un bisogno interiore, la scrittrice ha risposto : « parzialmente sì. Non tanto per il fatto che si tratti della mia storia, quanto perché era una storia che mi è sempre piaciuta sin da quando me la raccontavano da bambina risvegliando la mia immaginazione » (<<http://eljineteinsomne.blogspot.com/2008/09/una-entrevista-griselda-gambaro-c.html>>, 9 settembre 2008, consultato il 10/4/2010).

<sup>278</sup> Cf. <<http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1191&context=xul>>, 9/9/2009, consultato il 10/4/2010.

<sup>279</sup> Cf. nota 1.

assunzione di responsabilità da parte dell'individuo. È quanto si vede nella società e anche nei miei lavori teatrali<sup>280</sup>.

Quanto siano ricche di significato queste dichiarazioni risulterà chiaro in seguito all'analisi dei tratti fondamentali che caratterizzano le protagoniste del romanzo.

Luisa è il primo personaggio femminile a essere definito nettamente sia dal punto di vista fisico che da quello del carattere, anzi, la consonanza tra i due aspetti è tale che l'uno appare come opposto e, al contempo, complementare dell'altro. Fiorentina da tre anni in Argentina, Luisa « ha un aspetto delicato, tratti fini e capelli castani oltre a essere molto magra » (EM 14), timida e di pochi sorrisi, dominata da un sentimento di rassegnazione istillatole già nella culla, a Firenze, fin dal primo balbettio. È definita come una donna di indole pacifica e l'aggettivo che ricorre per descriverla è *mansa* (mansueta). Dopo la scomparsa di Agostino, il suo compagno, perde la propria timidezza, paura e dolcezza e si mette a cercarlo ma, una volta saputa la verità su di lui, lavorerà ancora più indefessamente e, come unico atto di rivolta di fronte all'abbandono, si taglierà i lunghissimi capelli che teneva intrecciati di giorno e che scioglieva la sera, facendoli ricadere fino alla vita, suscitando l'ammirazione di Agostino.

L'autrice caratterizza Luisa con l'espressione ricorrente « sofferiva in silenzio » impiegata sia quando le ritardano i pagamenti (EM 19), cioè nelle relazioni con gli altri, che rispetto a se stessa, quando per esempio prova caldo o freddo alle mani a causa del lavoro di lavandaia a cottimo che continua anche dopo la nascita di Isabella, la figlia di Domenico, nonostante la malattia si sia fatta più acuta. Quando ormai la tisi prenderà il sopravvento ella lascerà a sua figlia Natalia la responsabilità di mandare avanti la famigliola e di prendere tutte le decisioni, compresa quella di cacciare via Domenico, perché non più in grado di ribellarsi né fisicamente né moralmente.

Gli elementi che caratterizzano Luisa sono quindi la mitezza, la rassegnazione e un sentimento di solitudine che la accompagnerà durante tutta la sua esistenza, non soltanto quando dovrà fronteggiare le difficoltà economiche ma anche, paradossalmente, durante la malattia contagiosa che farà allontanare i vicini. È perciò oltremodo interessante osservare come la sua storia non faccia mai trasparire gli stereotipi della solidarietà vigente oltreoceano oppure l'idea della famiglia come luogo di gioia, in nome della consanguineità.

Come sua madre, Natalia è tenace e caparbia, ma anche orgogliosa sin da piccola. Nonostante Domenico, il suo nuovo patrigno, cerchi di rabbonirla, egli la considera in realtà una donna sterile, incapace di vivere un momento di gioia. L'unica vera amica di Natalia è Teresa, la quale le insegna a cucire a macchina e le fa un prestito perché possa comprarsi la Singer. Dopo il primo momento di entusiasmo, la macchina da cucire diventa quasi un'ossessione per lei visto che da questo suo nuovo lavoro dipende la sopravvivenza di tutta la famiglia e le nuove responsabilità le danno ora il diritto di decidere per tutti : raccoglie così la roba di Domenico e lo caccia via, senza nessuna protesta da parte sua (EM 61). L'espressione dura del suo viso trova una corrispondenza anche nella voce « dura e sibilante », nello sguardo, «freddo e verdastro come quello di un serpente », nel suo atteggiamento « inflessibile, l'aria minacciosa, l'aspetto di un sergente » e nella dimostrazione della sua superiorità fisica

---

<sup>280</sup> PICON GARFIELD, E., *op. cit.*, p. 64.



inconsueta rispetto anche a quella di un uomo adulto (*EM 70*). In realtà, dietro questa durezza Natalia nasconde un gran bisogno d'amore che scaturisce soltanto durante il fugace incontro con Nino, uno dei vicini, con il quale scambia un unico bacio veloce quanto appassionato, anche se capisce immediatamente « con certezza che sarebbe stato l'unico bacio che avrebbe ricordato in vita sua, l'unico, indistruttibile ricordo dell'Amore. Dopo non avrebbe avuto più niente » (*EM 107*). Così, quando incontrerà poi Giacinto, un altro perdigiorno, Natalia deciderà di provare e l'accetterà come sua madre aveva a suo tempo accettato Domenico, soltanto a causa della solitudine, anche se all'epoca ha già compiuto venticinque anni e ha bisogno di qualcuno che l'aiuti.

Un nuovo capitolo della vita di Natalia si apre con la comparsa di Giovanni, il figlio italiano di Agostino, al quale quest'ultimo rivela sul letto di morte l'esistenza di una sorella sconosciuta. Quando giunge la lettera che le annuncia la morte di suo padre e che lei si fa leggere da Nino perché è analfabeta, la sua reazione, in un primo tempo, è quella di non volerne sapere nulla : « “So bene come sono i padri”, pensando a Domenico. Eccome se lo sapeva. “Buoni soltanto ad abbandonare ma non a prendersi delle responsabilità” » (*EM 94*). Tuttavia, la sera stessa finirà per « rileggere » la lettera con la voce di Nino e « pianse come se suo padre non l'avesse mai abbandonata, come se lui l'avesse vista crescere e lei morire » (*EM 95*). Soltanto adesso, dopo la morte del genitore e un certo riavvicinamento a lui, Natalia comincia così a rasserenarsi e quando arriva il momento dell'incontro con Giovanni, tutte le sue resistenze cedono :

Giovanni sorrise; “Natalia ?” – domandò – “Sì” rispose Natalia in modo secco. Gli si allargò il sorriso. Sembrava molto giovane, così, quando sorrideva. E improvvisamente il viso cambiò espressione e si portò la mano alla bocca. Lei allora lo guardò serenamente. “Giovanni” – disse, ed era quasi sul punto di mettersi da un lato e di allungargli la punta delle dita in un gesto di cortesia. Ma le venne un prurito al naso, dal fondo della gola. Il mare le veniva incontro, tutta quell'immensità che Giovanni aveva attraversato e la fece vacillare. “Giovanni !” – gridò aprendo le braccia. Il prurito nella gola salì fino ai suoi occhi e fu invasa dal pianto, salato come l'acqua del mare. Suo padre le mandava un fratello (*EM 142*).

L'amore sembra trovar finalmente posto nel cuore di Natalia e si concretizza in un lieto fine che non rappresenta tanto la risoluzione di un'intera esistenza fatta di privazioni quotidiane, quanto una sorta di riconciliazione con la vita a più livelli : quella tra fratello e sorella, quella tra uomo e donna, quella, infine, tra Italia e oltreoceano.

Le altre donne del romanzo occupano uno spazio minore, ma non meno importante, proprio perché servono a ribadire alcuni tratti che si possono considerare determinanti nella visione dell'universo femminile di Griselda Gambaro. Isabella, ad esempio, è una bambina dolce e timida con l'unica colpa di essere figlia di suo padre che comunque adora per le sue canzoni e i piccoli regali che le fa. Ha un profondo rapporto di amore con sua sorella maggiore Natalia, verso la quale nutre un forte sentimento di ammirazione per la sua forza e il suo coraggio e odia la remissività, seppur accompagnata da tanta tenerezza, della madre che ha però ereditato, visto che quando sposa José di cui è pure innamorata non si ribella alla sua irascibilità ma la accetta passivamente. Anche Isabella quindi, come sua madre, nonostante l'esempio di forza e risolutezza di sua sorella Natalia, e l'avversione nei confronti della mitezza di Luisa, è una donna rassegnata e per nulla determinata.

Se la seconda figlia di Luisa e Domenico, Agustina, muore all'età di due anni senza aver ancora mai pronunciato una parola, a sua volta Adele, la moglie di Agostino, benché adulta è anche lei un personaggio femminile quasi muto : da sempre rassegnata, fa ciò che le dicono i suoi fratelli anche se è innamorata del suo fidanzato nonostante gliel'ho abbiano scelto loro. Non protesta per la figlia che suo marito ha avuto in Argentina da una donna che lei non conosce, Natalia, per l'appunto, e non la nasconde a Giovanni, figlio amatissimo avuto da Agostino, visto che l'amore che prova per suo marito ha fatto nascere in lei un sentimento di affetto nei suoi confronti.

Ultima figura femminile quella dell'abruzzese Teresa, la quale, in mancanza di figli, offre tutto il suo amore ai vicini, in particolare a Natalia, per la quale nutre un profondo sentimento di pietà a causa delle numerose sventure familiari che la colpiscono. Teresa sembra essere l'unico personaggio in grado di mantenere la propria integrità sia come donna, grazie alla sua generosità e al suo altruismo, sia come moglie di un uomo che ama e da cui sembra essere pienamente ricambiata.

## **Gli uomini**

Il primo personaggio maschile in cui ci si imbatte nel romanzo è quello di Agostino, un pescatore dell'Isola d'Elba che a diciannove anni sposa la bella Adele, diciassettenne, per poi imbarcarsi come marinaio sulla rotta Genova-Buenos Aires grazie all'intermediazione dei suoi cognati. La prospettiva di altri guadagni lo convince a sposarsi e su ciò non nutre alcun dubbio, vista l'esperienza di quelli che tornavano periodicamente. Cesare e Renato, i cognati, sono invece uomini di poche parole e con un gran senso dell'onore che servirà loro per andare a riprendersi Agostino, giudicato appunto *senza onore*, per il suo tradimento oltreoceano. Gli altri, gli emigrati, sono soprattutto preoccupati dal lavoro, come il piemontese che aiuta Agostino senza fargli troppe domande. Agostino si rivela un buon lavoratore ma è anche meschino in quanto accetta che Luisa si carichi di lavoro nonostante la sua fragilità fisica, allontanandosi da lei perché così si imbruttisce. Una volta rientrato al suo paese, egli ritroverà il coraggio delle sue scelte solo grazie al ricordo della figlia avuta da Luisa, Natalia, amata appassionatamente e che mai dimenticherà, neanche in punto di morte. Anche il secondo figlio, Giovanni, partorito questa volta da Adele, lo riempie di orgoglio e gli suscita quell'amore che invece non riesce a dare alle sue donne ; per questo ragazzo, Agostino desidera un destino migliore del suo.

Altro personaggio importante, legato al destino di Luisa, è Domenico Russo, un calabrese romantico e dal canto appassionato e consolatore, dai movimenti pomposi di prestigiatore ma dal carattere debole. Subito dopo la prima impressione positiva, Luisa scopre di aver a che fare in realtà con un uomo fannullone e pigro al punto che anche dopo la nascita di due bambine si rivela un peso più che un aiuto (*EM 52, 59*). Nonostante la disprezzi, Domenico ha paura di incontrare Natalia perché terrorizzato dalla possibilità di venir contagiato dalla tisi (*EM 69*) ; si dimostra un pusillanime in quanto non reagisce alle accuse formulate da Natalia sulla sua inutilità, perché non è in grado di assumersi la responsabilità di sostenere una famiglia. Sia per Agostino che per Domenico, l'unico elemento positivo della loro misera esistenza sembra essere costituito dall'amore per i figli che rappresentano il luogo delle tenerezze, affidando loro (Giovanni e Isabella) la speranza di un miglioramento.

Giacinto Spina, anche lui calabrese (*EM 98*), è il marito dal quale Natalia ha un figlio anche se non c'è intimità tra loro ; è presto chiaro che anche lui, come Domenico, è un debole, che lavora controvoglia evitando ogni discussione (*EM 131*).

Infine José, il marito di Isabella, con il quale quest'ultima si rende ben presto conto che neanche lei, come Natalia, sarebbe stata felice (*EM 119*) ; ma lei ama quell'uomo collerico e Natalia le fa notare che in fondo « José la proteggeva in qualche modo, le dispensava un sacco di arrabbature ma anche amore quando ci riusciva, e un tetto, e una casa. José non era un bugiardo né un giocatore come Giacinto. Altre stavano peggio, sposate con ubriacconi o violenti tanto da picchiarle » (*EM 130-131, 137*). Anche per Isabella, come già per sua madre e sua sorella, la relazione con il marito si risolve nel bisogno di compagnia o meglio nella paura di rimanere sola (*EM 123*).

Le figure maschili dunque, tranne Massimo e Nino, due falegnami calabresi che lavorano duramente e in silenzio e a cui pesa la solitudine dovuta alla lontananza, rappresentano tutte uomini di poco spessore, con rari guizzi di coraggio, onestà e valore, per lo più scansafatiche e codardi, che lasciano tutto il peso delle responsabilità alle loro donne.

## L'Italia e le sue lingue

Anche se l'Argentina, o meglio Buenos Aires, è lo scenario del romanzo, essa non compare affatto come paesaggio fisico, tranne che per lo stabile composto da un ingresso e da un patio centrale, nei cui appartamenti di una sola stanza abitano Natalia e la sua famiglia, la vicina Teresa e il marito, mentre Massimo e Nino possono permettersi di occupare la sala al primo piano con una finestra-balcone. Una grande città con un via vai di tranvia, dove regna una « gran confusione nelle strade piene di pericoli » (*EM 40*) e nient'altro. Griselda Gambaro mostra un microcosmo – la sedia nel patio su cui si siede il marito di Teresa dopo il rientro dal lavoro e che rimane lí anche dopo la sua morte, rappresenta la familiarità di questa comunità – popolato da vicini per lo più spagnoli e/o italiani, mentre non si parla mai di argentini, che riproduce verosimilmente la realtà paesana del luogo d'origine.

Dell'Italia sono presenti due immagini contrastanti : quella realistica e quella del « ricordo » degli emigrati. La prima ci riporta a un'Italia povera, di piccoli paesi dove si patisce la miseria e la fame, senza alcuna speranza per il futuro. Un'Italia di minatori, operai negli altiforni, pescatori, nella fattispecie quelli dell'isola d'Elba, dove uomini robusti come Agostino, devono lavorare a giornata sotto padrone e solo con un po' di aiuto e di fortuna possono diventare proprietari di una barca con cui uscire in mare aperto, a rischio della propria vita. L'immagine delle barche al porto e della vita dei pescatori rinvia inevitabilmente al capolavoro di Luchino Visconti *La terra trema*.

Ed è proprio il mare una delle presenze più costanti e importanti nell'opera di Griselda Gambaro, quel mare che compare come primo termine nel titolo stesso del romanzo. A questo proposito Paula Croci<sup>281</sup> commenta così :

*El mar que nos trajo*, una frase ambigua che può essere interpretata sia come rimprovero che come responsabilità compartita, ma anche ringraziamento per aver portato via un gruppo di persone da un certo luogo. In tutti i casi, con questa frase si rende responsabile il mare del destino di queste persone. Ma si potrebbe anche completare questa frase rimasta quasi in sospeso con un (complemento) oggetto : “*El mar que nos trajo...dolori, frasi, ricordi*”, così come la marea fa arrivare alla costa i resti di un naufragio.

Nella recensione della rivista *Rionegro*, comparsa subito dopo l'uscita del libro, si parla invece di « un mosaico di amori e sacrifici distribuiti tra due territori separati da qualcosa di più che un oceano »<sup>282</sup>.

In ambedue i casi il mare<sup>283</sup> viene riconosciuto come uno dei protagonisti di tutta la storia in quanto elemento che separa, nel caso di Agostino da Luisa e Natalia, ma anche unisce, come per Giovanni e Natalia (*EM* 142). È il mare grande, l'Oceano, a trasportare da una parte all'altra gli emigranti, mentre nella sua dimensione più ridotta, il mar Tirreno, è testimone della dura vita quotidiana dei pescatori come delle avventure più pericolose. Natalia, ad esempio, conosce il mare solo a cinquant'anni grazie a Giovanni, ma lo guarda con gli occhi di Agostino. Per lei il mare è Agostino come per Giovanni, il quale, dopo la morte di lei, lo sentirà come elemento unificatore tra Agostino e la figlia persa quando era ancora piccola (*EM* 152-53). I successivi andirivieni sul mare rappresentano così il filo della memoria, del ricordo.

Natalia Giannoni, nel saggio intitolato *Il viaggio e il mare nel teatro di Griselda Gambaro*<sup>284</sup>, mette in evidenza la valenza vitale e nello stesso tempo mortale del mare nella Gambaro. Il mare e la nave, pur nella loro immensità, diventano, alla fine del racconto, quando sembra che si sia arrivati finalmente ad una pacificazione con la vita, i simboli della ritrovata unità tra gli scomparsi, Agostino, Natalia, la piccola Agustina, Nino, e i viventi : Giovanni, José, Isabella e i suoi figli (*EM* 156).

L'altra prospettiva è quella dell'Italia lontana vista dagli emigrati che quando sono all'estero parlano del paese natale come di un « posto impareggiabile », dove tutto diventa « bello e luminoso » nonostante la miseria e la fame che si pativano nella realtà (*EM* 14, 45). L'esempio più tangibile di questo sentimento contrastante si trova nella vicenda di Teresa che, dopo la morte del marito torna nei suoi Abruzzi, una terra quasi dimenticata, dato che non

<sup>281</sup> CROCI, P., *La marea del recuerdo*, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-22/nota4.htm>>, ultima consultazione 10/04/2010.

<sup>282</sup> Cf. nota 10.

<sup>283</sup> Al mare rinvia anche la citazione di Salvatore Quasimodo « ...ed io vorrei che pure a te venisse, ora, di me un'eco di memoria, come quel buio mormure di mare » insieme all'epigrafe della stessa Gambaro « *Un murmullo de mar, un eco de memoria* » (« Un mormorio del mare, un'eco della memoria »), che compaiono all'inizio del libro, e che Paula Croci commenta così : « L'epigrafe di Salvatore Quasimodo si rivela imprescindibile in quanto scioglie il nodo cruciale dell'intreccio tra storia familiare e quella degli immigrati...dove la memoria corrisponde alla famiglia e il mare agli emigranti ». La lirica di Quasimodo è « S'ode ancora il mare », inclusa nella raccolta *Giorno dopo giorno* del 1947.

<sup>284</sup> GIANNONI, N., AISPI Centro Virtual Cervantes, p. 537-550.

sopportava più di rimanere in Argentina. Una volta tornata in Italia, però, Teresa continua a soffrire per la neve e il freddo perché va a vivere in montagna dai suoi fratelli,

Anche Agostino « aveva nostalgia del mare e soprattutto del colore azzurro del mare », mentre Domenico « cantava canzoni d'amore, canzoni della sua terra vicina al mare » (*EM* 40, 100). Di nuovo è il mare il portatore del sentimento di nostalgia verso l'Italia che per il resto non appare mai come nazione unita e compatta, al contrario ; gli attori delle diverse vicende non sono mai definiti italiani, bensì in relazione alla loro origine regionale : « Angelina e Nunzia, due italiane del sud... Altre inquiline del sud, del nord... Teresa che veniva dagli Abruzzi » (*EM* 110).

Anche le lingue sono diverse. Domenico è un calabrese, che parla un dialetto che Luisa, con la sua dolce parlata aperta tipica dei toscani, quasi non capisce e quando lui se ne accorge, cerca altri vocaboli tentando anche di simulare una pronuncia più chiara. Anche Giacinto Spina ha perso in gran parte il suo dialetto calabrese mentre ancora non padroneggia lo spagnolo. La sua parlata ormai incomprensibile irrita Natalia anche perché Isabella gli ride dietro per il suo modo di parlare « irresistibilmente comico » (*EM* 99).

La stessa Natalia quando viene a sapere della morte di suo padre, nel suo intimo mescola italiano e castigliano, lingua che parla ogni giorno di più, mentre i suoi pensieri scorrono interamente in italiano, come se fosse tornata al paese dell'infanzia, un paese dove pure non era mai stata : « Avrebbe dovuto tagliare di netto il legame con la lingua, allora si avrebbe preso posto in lei l'indifferenza » (*EM* 93). Veramente intenso e significativo questo passo nel quale si intuisce la forza, la potenza della lingua o meglio di quei suoni che aveva ascoltato spesso da piccola, per risvegliare e ricostruire il legame affettivo con il padre di cui ha un ricordo bellissimo, quando la chiamava *barquíta mia*, ma da cui si è sempre sentita abbandonata. Ed è di nuovo la lingua italiana, ed insieme a lei l'Italia stessa, a riuscire a far perdere a Natalia la sua rigidità, quando durante l'incontro con il fratellastro Giovanni « si sentiva contenta di ascoltare la lingua italiana, proprio come se stesse in Italia, questo paese da dove era venuta sua madre e le cui terre piene di olivi, di coltivazioni di fave, di paesaggi desertici o meravigliosi non avrebbe mai conosciuto » (*EM* 149). Di nuovo una rappresentazione dell'Italia come paese da favola, questa volta solo nella fantasia.

Per quanto riguarda la struttura della narrazione, essa sembra riflettere quella di un pezzo teatrale trasposto a racconto o, per meglio dire, la visione offerta dall'autrice si avvicina a quella di situazioni che potremmo vedere attuate su un palcoscenico. Gli ambienti hanno l'aspetto di quadri, di scene e tutto il testo potrebbe essere arrangiato e suddiviso in una serie di atti senza particolari problemi strutturali. Anche le descrizioni fisiche sono minime e servono quasi sempre solo a far immaginare i personaggi con una prima e unica occhiata. È come se Griselda Gambaro stesse preparando un copione per l'ennesimo brano teatrale. La stessa scrittrice parla in varie occasioni di questa sua disposizione a scrivere per il teatro e la narrativa alternativamente, anche se afferma che non le è mai capitato di trasporre un testo narrativo in uno teatrale<sup>285</sup>. Una conferma di quanto appena affermato si può forse intravedere nelle frasi finali del romanzo : « La più piccola delle figlie di Isabella... scrisse questa

---

<sup>285</sup> Cf. GAMBARO, G., Teatro : *Nada que ver sucede lo que pasa*, (ed. M.A. Giella, P. Roster, L. Urbina), Girol Books, Inc. Ottawa 1983.

storia”... che si conclude quando tacciono le voci che hanno parlato » (*EM* 156). Queste parole sembrano far parte dell'ultima scena di un atto teatrale, quando gli attori hanno finito di recitare e cala il sipario.

Gli avvenimenti importanti, proprio come nei testi teatrali della Gambaro, sono ridotti, mentre sembra che all'autrice interessi piuttosto presentare una galleria di personaggi più o meno maggiori, Agostino, Luisa, Natalia, Domenico, o minori, Adele, i due falegnami, José e Giacinto, Teresa, e le loro relazioni, la cui essenza si può riassumere in una sola espressione : la lotta per la sopravvivenza in un mondo fatto di stenti e miseria, tristezza e rancore. Pochi, pochissimi, gli elementi di solarità e tenerezza : la tenerezza dell'appellativo *barquita mia* con il quale Agostino si rivolge alla figlia Natalia, lo sguardo di Luisa che brilla quando Natalia accetta la macchina da cucire Singer, le coccole di Domenico a Isabella, il rapporto tra quest'ultima e Nino, il bacio tra Nino e Natalia, la generosità di Teresa e, solo alla fine, il rapporto di tutta la famiglia argentina con Giovanni.

E proprio sulla difficoltà o la mancanza quasi assoluta di dialogo nelle relazioni di coppia, come si ritrovano anche in questo testo, Griselda Gambaro si è soffermata più volte, di nuovo come tema principale di alcune sue opere teatrali<sup>286</sup> e anche se non si può parlare di un vero e proprio approccio femminista, si può però osservare l'adesione totale dell'autrice ai suoi personaggi femminili di cui sembra « approvare » in qualche modo il comportamento, per lo meno nei loro tratti positivi<sup>287</sup>. In questo testo, si assiste quindi ad una sorta di anacronismo dato che la vicenda, pur essendo ambientata per lo più negli anni attorno al 1889, riveste una prospettiva contemporanea. Come ha affermato la Gambaro, infatti : « la storia non riproduce la situazione linguistica tipica della fine del secolo scorso e l'inizio di questo »<sup>288</sup>. Anche i dialoghi sono ridotti al minimo e l'autrice ha ribadito che :

Ogni storia ha il suo valore aggiunto che è il linguaggio più adatto ad essa. A volte, se uno si sbaglia in questo, commette una specie di errore letterario. Per me era importante raccontarlo in questo modo, e cioè che la storia parlasse da sola, senza appesantire i suoi personaggi quasi analfabeti con il lusso del linguaggio<sup>289</sup>.

Quella che Griselda Gambaro ci mostra è un'umanità dolente dove le donne, pur nella rassegnazione di fronte all'abbandono degli uomini, siano essi padri o compagni, e nell'accettazione della miseria, lottano con caparbità, anche allo stremo delle forze fisiche, contro il destino, mentre gli uomini, troppo spesso fannulloni e vigliacchi, si piegano silenziosamente agli eventi della vita, senza reagire. Questo contrasto si evidenzia chiaramente nell'osservazione di Giovanni che, avendo conosciuto la mediocrità di Giacinto, non capisce come Natalia abbia potuto sposarlo (*EM* 152).

Anche le donne a dire il vero non si ribellano, soprattutto nei confronti dei loro compagni verso i quali mantengono per lo più un atteggiamento sottomesso e docile, anche solo per tenere in piedi una qualsivoglia struttura familiare seppure precaria e instabile, ma soprattutto per paura della solitudine. Questa paura attanaglia anche Natalia, l'unica che è in grado di

<sup>286</sup> Cf. <<http://www.heniford.net/4321/index.php?n=Citations-N.Nombre-El-1f>>, ultima consultazione 10/04/2010.

<sup>287</sup> Cf. nota 1.

<sup>288</sup> Cf. nota 10.

<sup>289</sup> Cf. *Ibid.*



reagire e prendere decisioni importanti, a costo di rimanere fredda e dura in ogni situazione. Tuttavia, Natalia è anche l'unica a vivere un'emancipazione progressiva non tanto come moglie quanto sentimentalmente, grazie alla presa di coscienza della propria ignoranza non solo di analfabeta ma in materia di sentimenti :

E aveva l'impressione che la sua ignoranza non aveva a che fare solo con questo blocchetto di appunti<sup>290</sup> del cui contenuto non poteva avere nessuna idea certa, ma con qualcosa di molto più enorme ; questa sua ignoranza si rivelava un territorio paludoso dove affondava scivolandoci dentro, e che l'aveva portata a sbagliarsi in tante cose, a soffrire inutilmente e a causare sofferenze senza nessun motivo (*EM* 132-133).

Questa consapevolezza rimane il nodo centrale, credo, di tutta la narrazione come elemento autobiografico relativo all'emancipazione della donna, ma anche dell'essere umano in generale. Anche Domenico, infatti, nella sua semplicità capisce che quando Isabella « avrebbe imparato a leggere e scrivere senza problemi, la sua ignoranza sarebbe stata risarcita » (*EM* 65). Natalia è anche l'unica donna a capire che con Nino va via anche « l'illusione di un mondo migliore. Di tante speranze deluse, di tante lotte e buoni sentimenti dispersi per sempre. Del tempo che le aveva concesso così poco » (*EM* 113).

È il tema dell'anarchismo, in ultimo, che si lega a questo concetto di emancipazione dalla schiavitù del lavoro sotto padrone. Massimo e Nino infatti vengono infatti accusati di essere anarchici (*EM* 100-101), come Agostino a suo tempo ; leggono il giornale, dunque non sono analfabeti come la maggioranza degli emigrati, al contrario sono colti e consapevoli politicamente grazie ad un maestro che a cavallo di un asino parlava loro di Garibaldi e d'altro ancora. Il commento dei vicini alla cattura dei due, è contrastante ; è forse un modo per la Gambaro di riprodurre l'atmosfera infiammata e controversa che accompagna le contraddizioni degli emigrati in generale : da un lato la gratitudine, dall'altro la nostalgia per una terra che non li ha gratificati. Il tema dell'oppressione del popolo minuto da parte del potere è comunque ricorrente nelle opere di Griselda Gambaro<sup>291</sup> e in questo caso specifico si ritrova negli accenni al movimento anarchico, in particolare calabrese, e alla dittatura fascista in Italia<sup>292</sup>.

Quanto all'interpretazione generale dell'opera, si può concludere con quanto ha affermato da Nora Mazziotti a proposito del teatro dell'autrice :

Griselda Gambaro propone un teatro etico. Le interessa la condizione dell'uomo. Si domanda cos'è il bene e il male. Cosa succede nel mondo riguardo alla giustizia e alla dignità. Si propone di capire che posto occupano il perdono, la ribellione, la solidarietà. Ma non lo fa ponendo domande astratte, bensì rivelando come funziona la realtà, più concretamente attraverso le relazioni interpersonali. Indaga sul vincolo tra madri e padri, con i figli,

<sup>290</sup> Natalia infatti non sa leggere e non può controllare i conti del marito che chiede soldi in prestito.

<sup>291</sup> Cf. nota 1.

<sup>292</sup> Agli occhi degli argentini gli italiani sono i *tanos* « che probabilmente – spiega Tognonato – è un'abbreviazione di *napoletanos* perché molti meridionali anziché indicare il loro paese preciso di provenienza, spesso preferivano fare riferimento a una città che tutti conoscevano come Napoli ». Erano *tanos* gli agricoltori italiani senza terra e senza cultura che a Rosario e a Buenos Aires trovavano lavoro come muratori. Così come *tanos* erano coloro che fondarono il Movimento Anarchico Argentino, contribuendo a dare agli italiani anche una caratterizzazione politica. Tra gli anarchici si registra la presenza di Errico Malatesta che proprio a Buenos Aires inizia la pubblicazione de *La questione sociale*, un giornale bilingue che diffonde tra gli emigrati gli ideali anarchici e socialisti. O quella di un altro italiano ancora dimenticato, Severino Di Giovanni, fucilato dai militari dopo un processo sommario nel gennaio 1931. Cf. <<http://www.caffeeuropa.it/attualita02/139italiani-tognonato.html>>, ultima consultazione 10/04/2010.

tra i fratelli, nei gruppi di amici, nelle relazioni di coppia, tra capo e impiegati. Il legame d'amore, di sangue o di amicizia fraterna, non dà nessuna garanzia né certezze. Ciò che ci mostra non sono dunque relazioni armoniose, ma al contrario capaci di generare odio, ingiustizie, arbitrarità, sottomissione. Ciononostante si apre uno spiraglio di speranza anche se ci saranno sempre vittime e oppressori<sup>293</sup>.

## **Riassunto – Résumé**

### ***L'Italia e gli italiani nella narrativa di Griselda Gambaro***

L'immagine dell'Italia lontana e degli italiani emigrati in Argentina nel 900, quale si riflette principalmente nel romanzo autobiografico *El mar que nos trajo* di Griselda Gambaro, definita una delle maggiori drammaturghe contemporanee, è al centro di quest'articolo.

### **L'Italie et les Italiens dans l'œuvre narrative de Griselda Gambaro**

L'image de l'Italie lointaine et des Italiens émigrés en Argentine au XIX<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle se reflète notamment dans le roman autobiographique *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro, définie comme l'une des auteures majeures de théâtre contemporain, est au centre de cet article.

---

<sup>293</sup> MAZZIOTTI N., *Revista Teatro*, n°48, septembre 1995.

## **Partire per tornare : *Oscuramente fuerte es la vida e La tierra incomparable* di Antonio Dal Masetto**

Stefania CUBEDDU

*Université de Nantes*

E se la trovi povera, non per questo Itaca  
ti avrà deluso,  
Fatto ormai Savio,  
con tutta la tua esperienza addosso  
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare  
*Itaca*, Kostantinos Kavafis

I messicani discendono dagli Aztechi, i peruviani dagli Incas e gli argentini dalle navi : se questa è una delle tante battute che si sentono in America Latina e che, creando un ponte con la realtà storica dell'altro lato dell'Atlantico, sottolineano che l'Argentina è per antonomasia una nazione creata dagli emigrati, contemporaneamente essa sintetizza una serie di paradossi che meritano di essere analizzati. E se fra gli emigrati, come è dimostrato da numerosi studi<sup>294</sup>, il gruppo degli italiani è uno dei più numerosi, la letteratura offre una testimonianza che va in questa stessa direzione e diventa uno strumento che consente di esplorare le radici profonde non solo dell'identità argentina ma anche di un'identità italiana che si è costituita e, in un certo senso, (r)esiste oltre oceano. I romanzi di Antonio Dal Masetto permettono di ripercorrere alcune pagine importanti della storia italiana e di metterle a confronto con il capovolgimento al quale stiamo assistendo da qualche tempo a questa parte in Italia, prodottosi in seguito all'arrivo di importanti flussi di immigrazione.

Nella quarta di copertina, in una breve presentazione del personaggio principale del romanzo *Oscuramente fuerte es la vida*<sup>295</sup> (*Oscuramente forte è la vita*), si può leggere : « La donna che racconta la storia [...] è già uno degli archetipi o personaggi mitici della narrativa argentina »<sup>296</sup>. Le somiglianze fra questa frase e la battuta citata all'inizio di questa riflessione, appaiono, ci sembra, come una sorta di eco dello stesso messaggio. Il personaggio-archetipo della letteratura argentina è, in questo caso, una donna, Agata<sup>297</sup>,

<sup>294</sup> BLENGINO, V., *Storia dell'emigrazione italiana*, in BEVILACQUA, P., DE CLEMENTI, A., FRANZINA, E., (dir.), Rome, Donzelli, 2002, p. 641-660 ; PERASSI, E., « Momentos de la presencia de la cultura italiana en America », in RAMIREZ, M.D., CABALLERO, M., BENEITO, P., (dir.) *Raíces italianas en Latinoamérica : cultura árabe/cultura italiana*, Séville, Mergablum, 2001, p.159-166 ; BELLINI, G., « Italia, España, Hispanoamerica. Una comunidad literaria renascentista », *Studi di letteratura Ispanoamericana*, 33, 2001, p. 45-85 ; MAGNANI, I., *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*, Reggio Emilia, Edizioni Daibassis, 2004.

<sup>295</sup> DAL MASETTO, A., *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990 (trad. it. di I. Magnani, *Oscuramente forte è la vita*, Rome, Omicron, 1995).

<sup>296</sup> Tutte le citazioni sono state tradotte da noi, salvo indicazione diversa, e d'ora in poi le fonti verranno indicate nel testo tra parentesi, dopo la citazione, dalle seguenti sigle : OFV, per *Oscuramente fuerte es la vida*, e TI, per *La tierra incomparable*, seguite dal numero della pagina.

<sup>297</sup> Antonio Dal Masetto si è ispirato alla vita di sua madre per la creazione del personaggio di Agata. Cf. l'intervista all'autore alla fine di quest'articolo. Nella letteratura italiana più recente un procedimento simile è stato adottato da Melania Mazzucco, in *Vita*.

narratrice di *Oscuramente fuerte es la vida* e protagonista di *La tierra incomparable*<sup>298</sup> (*La terra incomparabile*) che, nata in Italia, all'età di quarant'anni emigra con la sua famiglia in Argentina per raggiungere suo marito Mario e, a ottant'anni, decide – nel secondo romanzo – di tornare in Italia. Grazie a questo viaggio Agata realizza quella che « non era un'idea nuova » (TI 9) ma un'idea che l'ha sempre accompagnata in tutti questi anni ed è rimasta in lei, « sin dal momento in cui, dopo aver attraversato l'oceano con i suoi figli era sbarcata nel porto di Buenos Aires [...] ed era cominciato il suo destino di emigrante » (TI 9).

Questi pochissimi elementi sarebbero sufficienti per sintetizzare i temi affrontati dai due romanzi che ci accingiamo ad analizzare e che, scritti a distanza di quattro anni l'uno dall'altro, si completano a vicenda e sono strettamente complementari. Il nostro obiettivo sarà quello di mettere in evidenza i punti che permettono di ricostruire una sorta di dialogo i cui interlocutori sono molteplici e si manifestano a diversi livelli. Vedremo come le diverse forme di comunicazione s'instaurano tra i due romanzi, tra il lettore e i libri stessi e tra l'Italia di oggi e quella di ieri. Il lettore – il cui ruolo verrà consolidato in particolare grazie al romanzo *La Tierra incomparable* – partecipa alla ricostruzione della memoria e diventa un aiuto, un complice di Agata nella ricostruzione e nella verifica del passato. Questi dialoghi, si esprimono sempre attraverso una grande discrezione: la discrezione è infatti una delle caratteristiche essenziali della scrittura di Dal Masetto. La memoria in questo percorso svolge un ruolo particolare ed è esplorata inevitabilmente sul piano temporale ma soprattutto su quello spaziale.

I paradossi evidenziati in precedenza diventano più evidenti se si considera che Antonio Dal Masetto nasce a Intra, in Italia, emigra in Argentina<sup>299</sup> dove vive tuttora all'età di 13 anni e, stanco di essere additato come straniero, come *gringo*<sup>300</sup>, decide di imparare la lingua locale attraverso la letteratura. In un'intervista rilasciata al giornale argentino *La Nación*, Dal Masetto evoca le difficoltà incontrate nel nuovo Paese e la sofferenza provata a causa dell'emigrazione: « Mi sentivo un marziano nel mondo ». Dopo aver fatto numerosi mestieri diversi<sup>301</sup> comincia a scrivere in spagnolo come giornalista<sup>302</sup> e pubblica la sua prima raccolta di racconti, *Lacre*<sup>303</sup>, nel 1964. Oggi è considerato uno dei maggiori scrittori della letteratura argentina contemporanea<sup>304</sup>, alcuni dei suoi romanzi sono tradotti in italiano<sup>305</sup> ma è presentato in alcuni articoli come uno scrittore italiano.

---

Il romanzo racconta la storia del nonno della scrittrice e di Vita, emigrati a New York quando erano ragazzini: cf. MAZZUCCO, M.G., *Vita*, Milan, Rizzoli, 2003.

<sup>298</sup> DAL MASETTO, A., *La tierra incomparable*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

<sup>299</sup> Intervista del 12.07.98, rilasciata a *La Nación*: <<http://www.literatura.org/DalMasetto/dmncacion.html>>.

<sup>300</sup> *Gringo*: « Si dice dello straniero, in un primo momento dell'inglese e poi in particolare dell'italiano », in <<http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/portal/sergringo/index.htm>>, il sito « della memoria gringa » molto ricco e interessante, dell'Universidad Nacional del Litoral di Santa Fe, in spagnolo e in italiano.

<sup>301</sup> « muratore, gelataio, venditore ambulante, impiegato, giornalista »: <[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/dalmasetto\\_bio\\_es.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/dalmasetto_bio_es.php)>.

<sup>302</sup> Antonio Dal Masetto è stato per molto tempo giornalista al *Página 12* di Buenos Aires.

<sup>303</sup> DAL MASETTO, A., *Lacre*, Cuba, La Habana, 1964.

<sup>304</sup> Accanto agli scrittori di origine italiana nati in Argentina (uno dei nomi più conosciuti è forse Ernesto Sabato di origine italiana e albanese), ma possiamo ricordare: Mempo Giardinelli, Griselda Gambero, Rubén Tizziani, ecc. Si può avere un'idea degli scrittori argentini nati in Italia sui siti: <<http://www.monografias.com/trabajos32/inmigracion-escritores/inmigracion-escritores2.shtml>>, e <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-342-2002-10-31.html>>.

<sup>305</sup> Gli altri romanzi di Antonio Dal Masetto tradotti in italiano: DAL MASETTO, A., *Siempre es difícil volver a casa*, Buenos Aires, Ed. Planeta, 1992 (trad. it. di L. Pariani: *È sempre difficile tornare a casa*, Turin, Einaudi, 2004); *Sacrificios en días santos*, (trad. it. di E. Tramontin: *Il sacrificio di Giuseppe*, Rome, Ed. La Nuova Frontiera, 2009); *Hay unos tipos abajo*, Buenos Aires, Ed. Planeta, 1998 (trad. it. di A. Ciabatti: *Strani tipi sotto casa*, Florence, Ed. Le Lettere, 2002); *Bosque*, (trad. it. di A.

*Oscuramente fuerte es la vida* e *La tierra incomparable* si intrecciano fra loro grazie ad una particolare strategia narrativa messa in atto da Antonio Dal Masetto ed esplorano i complessi meandri della memoria. Fra di essi, i collegamenti, i rinvii sono numerosi ma forse il punto focale che permette di cominciare a esplorare questo dialogo narrativo sono due frasi che riprendono uno stesso concetto. Così come Mario un giorno esclama « Me ne vado in Argentina » (OFV 217) con una spontaneità e una determinazione tali che non si potrà far niente per fargli cambiare idea, così, con una reazione identica, Agata, in Argentina, quarant'anni dopo, decide di fare il percorso inverso e dichiara : « Me ne vado in Italia » (TI 11). Queste frasi costituiscono due dei numerosi perni che permettono di operare la transizione tra un romanzo e l'altro e mostrano come un percorso unico, univoco, di sola andata non sia possibile. Se tutto comincia con la decisione di Mario di emigrare per raggiungere un fratello che è partito prima di lui, tutto deve necessariamente concludersi con un viaggio di ritorno. A partire da questo momento inizia per Agata un viaggio verso il passato che si esprime in primo luogo a livello spaziale.

*Oscuramente fuerte es la vida* e *La tierra incomparable* includono il racconto, il ritorno indietro in un passato lontano intervallato da sprazzi di presente (o viceversa?) dove la memoria personale avvolge entrambi i romanzi. Nel primo di essi, Agata racconta alla prima persona la sua vita dal momento della sua nascita (« una mattina di luglio del 1911 » [OFV 9]) fino al giorno in cui prende la nave per lasciare l'Italia e arriva in Argentina :

Adesso che mi avvicino agli 80 anni e che sono anche nonna in questa terra di pianura e di sconfinati orizzonti, in questo paese di provincia dove viviamo da quando siamo arrivati in Argentina, dopo la guerra, continuo a pensare a quei paesaggi e a quella gente con lo stupore di chi ogni giorno scopre nella sua memoria una novità. Continuo a ricordarli quando sono sola e anche quando, di tanto in tanto, racconto alcuni aneddoti ai miei nipoti. Loro, che vivono in un mondo pieno di rumore e di velocità, sicuramente si rendono conto che le mie storie provengono da un paese un po' irreali, che sono storie perse nella nebbia di un tempo che non è né potrà mai essere il loro. Per me invece, sempre di più, è come se tutto fosse accaduto ieri (OFV 9-10).

In questa citazione dalle rimembranze leopardiane possiamo notare la presenza della novità all'interno del ricordo. Una prima riflessione trova spazio nella scrittura per sottolineare la fugacità dei ricordi anche e nonostante tutto, o forse soprattutto, perché si continua a ritornare su quei luoghi lontani nel tempo e nello spazio e si rinnova, e contemporaneamente si completa con il passare del tempo attraverso il tentativo di raccontare o di rivisitare i propri ricordi. Viene quindi raccontato un paese che è, il quale diventa *irreale*, nonostante esista oltreoceano, che rischia di scomparire nella mente dei nipoti ma che, per Agata, è ancora vivo. Agata, da subito, appare come una donna molto lucida che, nonostante abbia bisogno di perdersi in « interminati spazi », è cosciente della soggettività degli stessi. L'oceano rappresenta allora, quella siepe oltre la quale Agata ha bisogno di perdersi, di « naufragar » al fine di poter ritrovare se stessa e di non staccare completamente il legame con la sua terra natale.

---

Ciabatti : *Bosque*, Florence, Ed. Le Lettere, 2004). Alcuni dei suoi romanzi sono diventati film : *Siempre es difícil volver a casa* e *Hay algunos tipos abajo*. Un libro è stato scritto in italiano : DAL MASETTO, A., FANTINI NICOLA, *A due voci. Diario Argentino*, Milan, Effigie, 2004.

Ritornare in Italia, a Tarni, con la mente significa per lei cercare di ritrovare il legame con la sua terra, cercare di sopravvivere. È per questo che prima di lasciare l'Italia ha preso con sé « un sacchetto di terra del giardino della sua casa di Tarni » (TI 31) che ha conservato e che porta con sé in entrambi i viaggi in cui attraversa l'oceano. Il sacchetto di terra (*bolsita*), sorta di cordone ombelicale che la collega con Tarni le permette anche di far sopravvivere suo padre, sua madre, la sua madrina/matrigna e suo marito e tutto quello che era il suo mondo nei primi quarant'anni della sua esistenza. La terra, come vedremo, assume a poco a poco un significato particolarmente importante. Ed è proprio di questo periodo della sua vita che Agata racconta in *Oscuramente fuerte es la vida*, ripercorrendo la sua storia a partire dalla sua nascita, raccontando della sua famiglia, di quando era bambina, del lavoro in fabbrica, del suo primo amore, di suo marito Mario, di Tarni, il paese in cui è nata.

Agata racconta anche di una memoria collettiva che s'incrocia con quella personale, nella vita in fabbrica possiamo vedere delle testimonianze della vita (sul lago Maggiore), altro tema è quello dell'avvento del Fascismo, della Seconda guerra mondiale, della Resistenza e dell'immediato Dopoguerra. Difficile dire (e forse inutile) dove finisca la ricostruzione storica e cominci quella personale. Per spiegare meglio il procedimento della memoria nei romanzi, è utile però giustapporre alcune scene che ne mostrano il meccanismo di recupero e la costruzione di ponti fra un romanzo e l'altro. Per farlo è preferibile partire dal secondo romanzo, da *La tierra incomparable*, supponendo che i due romanzi siano stati letti in ordine cronologico<sup>306</sup>. Nei primi due capitoli de *La tierra incomparable* la voce narrante racconta brevemente i preparativi del viaggio di Agata, segue poi un capitolo del viaggio in aereo che funge da pretesto per raccontare il viaggio in nave, quel viaggio che quarant'anni prima l'aveva portata in Argentina. A partire da questo punto, l'intera narrazione si svolge in Italia : dopo un passaggio a Roma, l'azione si concentra intorno al lago Maggiore. I luoghi reali citati nei due romanzi sono numerosi, nella maggior parte dei casi fanno riferimento a paesi e città che trovano una collocazione precisa in una cartina geografica dell'Italia del Nord e mantengono i loro toponimi (come, a parte Roma, Vicenza, Milano, Rapallo, Fondotoce, Varalta, Verbanò, ecc. o i nomi dei fiumi, il San Giorgio, il San Giovanni, ecc). Tarni invece, il paese dove è nata Agata e dove decide di tornare, è un nome fittizio anche se in questo toponimo possiamo ritrovare l'anagramma di Intra, luogo d'origine di Antonio Dal Masetto<sup>307</sup>. Il romanzo è un alternarsi di presente e di ritorni indietro nel passato che si effettuano grazie all'input dato dal luogo.

Il modo di far riaffiorare la memoria di Dal Masetto, in alcuni casi ricorda il procedimento utilizzato da Marcel Proust e le sue famose *madeleines*. A Roma, nella pensione di suore dove alloggia, Agata trova alcune piante di vite lungo la strada, prende due acini e :

Se li mise tra le labbra, stringendoli perché il succo le si spargesse in bocca. Riconobbe il gusto dolce e forte. Era la prima uva che assaggiava da quando era tornata. Ricordò le viti e il terreno della sua casa, suo padre che vendemmiava, Mario che vendemmiava, l'uva nella botte e l'odore del mosto (TI 49).

<sup>306</sup> Nel caso in cui l'ordine di lettura dovesse essere invertito si avrebbe un esperimento di ritorno indietro nel passato, che consentirebbe di esplorare in modo diverso il procedimento della memoria, dalla sintesi alla precisione del ricordo.

<sup>307</sup> In effetti i riferimenti autobiografici nei romanzi sono numerosi, cf. Intervista *infra*.



Come le *madeleines* di Proust inzuppate in una tazza di tè permettevano al narratore di tornare indietro nel tempo, in un passato e in un luogo lontani, così gli acini d'uva hanno, in questo brano, la stessa funzione e il loro succo permette di tornare indietro, nella Tarni di tanti anni prima. Questo procedimento non viene utilizzato una sola volta ma altri esempi sono disseminati nel testo<sup>308</sup> e permettono al personaggio principale, come al lettore, di assistere a immagini emerse dal passato a partire da un oggetto, o appunto dal luogo stesso, o dalla scoperta di qualcosa di concreto<sup>309</sup>. Tuttavia, la memoria espressa dai testi mette anche in evidenza l'aspetto dialogico, nel senso bachtiniano<sup>310</sup> e che sfocia poi in una forma di intertestualità<sup>311</sup>, dei testi stessi di Dal Masetto. In *La tierra incomparable*, l'attenzione di Agata mentre cammina per Tarni accompagnata dalla giovane Silvana<sup>312</sup> è attirata da un « *parapeto* » (« parapetto »): « Lavoravano duramente e cantavano nei giorni di festa. Furono loro gli uomini che presero il fucile e scapparono nelle montagne per combattere contro i fascisti e i tedeschi » (TI 88). E un po' più avanti Agata ricorda: « Qui vidi fucilare un uomo. Prese una sigaretta prima che gli sparassero. Noi, mentre lo guardavamo, pensavamo che lo faceva per poter vivere qualche minuto in più, ma fumò la metà della sigaretta e la buttò » (TI 89).

È il luogo reale, concreto di Tarni/Intra in cui Agata si trova nel presente della narrazione, che la spinge, la trasporta o meglio ancora la proietta indietro nel passato. Agata, guardando il *parapeto* ricorda di quando era giovane, di quando, alla fine della guerra, all'altezza dello stesso parapetto, aveva visto fucilare un uomo. Il lettore si ricorderà allora che questo episodio era già stato raccontato, con più particolari, in *Oscuramente fuerte es la vida*, dove si può leggere:

Era un tipo di una trentina d'anni, i peli del petto gli uscivano dalla camicia. Non sembrava che gli importasse troppo del fatto che lo stavano per uccidere, lo sistemarono contro il parapetto dove, come quando ero piccola, avevano sempre l'abitudine di piazzare il palo insaponato orizzontale. Aveva le mani libere. Chiese una sigaretta, gliela diedero e gliela accesero, lo guardavamo aspirare il fumo, trattenerlo nei polmoni e farlo uscire guardando il cielo. Non avrei mai potuto immaginare che si sarebbe potuto tardare tanto a fumare una sigaretta. Ad un certo punto, inaspettatamente, buttò la sigaretta per terra, senza terminarla. Uno dei partigiani era andato a sedersi su una panchina, con il fucile tra le gambe, si alzò e camminando lentamente si unì agli altri. Spararono diversi colpi, ci fu un momento di silenzio. L'uomo era morto già da un po' e la sigaretta continuava ancora a fumare (OFV 212).

Come si può notare l'episodio raccontato nei due romanzi è lo stesso. La strategia narrativa utilizzata permette di tornare indietro nel tempo evitando quelle che sarebbero potute apparire come semplici ripetizioni. Il lettore di *La tierra incomparable*, in questo caso, non solo condivide lo stesso passato di Agata ma lo percepisce, lo vive, lo rivive insieme a lei. Il meccanismo che consiste nella ripetizione dello stesso avvenimento – raccontato nel primo romanzo in modo più dettagliato, nel secondo più sinteticamente – riesce a fare in modo che il

<sup>308</sup> Un altro esempio è presente a p. 114. In questo caso, Agata è a Tarni e assaggia dei *masas* (pasticcini, dolcini) e questo atto diventa un rito che fa parte della « cerimonia del *reencuentro* ».

<sup>309</sup> Ad esempio, quando Agata sposta un ramo mette la sua mano a mo' di visiera e si sforza di vedere, e vede delle lavandaie che lavano i panni sul fiume.

<sup>310</sup> BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Turin, Einaudi, 2001.

<sup>311</sup> KRISTEVA, J., *Séméiotiké, Ricerche per una semianalisi*, Milan, Feltrinelli, 1978.

<sup>312</sup> Carla, vecchia amica di Agata già incontrata in *Oscuramente fuerte es la vida*, ha qualche problema di salute e ogni tanto confonde il passato con il presente. Sarà quindi Silvana, sua nipote, che accompagnerà Agata nelle sue numerose peregrinazioni, imparando, grazie a lei, fra le altre cose a conoscere meglio il luogo in cui vive. Sarebbe interessante, in un altro contesto, analizzare la relazione fra queste due figure femminili, che rappresentano due generazioni a confronto.

lettore si trovi nella stessa situazione in cui si trova Agata e, grazie al potere della scrittura, il parapetto che Agata vede permette, in entrambi i brani, che il personaggio principale torni indietro nel passato. Lettore e personaggio hanno in comune in questo modo lo stesso ricordo. Ciò che rende questo meccanismo particolarmente complesso è che l'episodio, il luogo e il tempo ai quali il lettore può fare riferimento sono in realtà dei ricordi. L'episodio raccontato era già un ricordo in *Oscuramente fuerte es la vida*, e lo è anche in *La tierra incomparable*. In più, Agata ricorda di quando era bambina e di quando giocava nello stesso luogo. Associare la vita/ricordo a un'immagine di morte rende più intenso l'attimo descritto. Si costituisce così un meccanismo di ricordo nel ricordo che nasce da un oggetto concreto, da un luogo, evocato nel presente di Agata. Il passato che riaffiora è un passato in comune – fra personaggio e lettore – tanto più che il lettore non solo ricorda, ma riesce anche a prevedere l'istante/ricordo che sta per essere raccontato, a patto che abbia letto i due romanzi (e in ordine cronologico). Il lettore sa già, in effetti, dove lo scrittore vuole arrivare. Il legame fra scrittura e lettura viene così ulteriormente consolidato.

La citazione precedente mostra anche una memoria a catena, il cui meccanismo s'innescava nel momento in cui Agata ricorda l'episodio della fucilazione. Anche qui è un luogo che lo mette in moto e che fa da input. Il modo di attraversare il luogo diventa allora metafora del meccanismo della memoria. Da quando Agata è tornata a Tarni non ha fatto che camminare – l'espressione « cammina cammina » è ricorrente (TI 223) – come se questa relazione privilegiata e diretta con il luogo le permettesse di entrare in contatto con la sua terra. La camminata diventa una forma di dialogo. Agata non si ferma mai :

– continuiamo ?– disse Agata  
– non è stanca ?  
– vediamo cosa c'è dietro quella curva. Dopo ogni curva ne appariva un'altra. Il sentiero si restringeva sempre di più però  
si apriva sempre un'altra possibilità. Ad Agata questa attesa la stimolava come un'avventura (TI 143).

Il luogo risveglia la memoria, propone nuovi percorsi da esplorare. Agata va avanti, è come affamata, assetata di uno spazio che veicola ricordi. Continua, alla disperata ricerca di qualcosa che le permetta di sentirsi a casa, di trovare nella realtà, un segno, un luogo, o qualcosa tra la gente che le consenta di ritrovare ciò che quarant'anni prima aveva lasciato in questa Tarni che non riconosce. Alla domanda di Silvana, « Che cerca ? » (TI 224), Agata non sa rispondere :

A parte il bisogno di muoversi, non c'era niente di chiaro in questi spostamenti. Indagare in ogni strada, sforzarsi per superare un'altra curva e vedere cosa c'era dietro. Esattamente come lassù, andando avanti attraverso i boschi, Agata sentiva che quel movimento le dava l'illusione di andare da qualche parte. Non aveva incontrato nessun'altro alleato. Camminare era stato l'unico modo per non rassegnarsi, per non arrendersi, per cercare di forzare la realtà (TI 224).

Il luogo, con la sua potenza evocativa, non è più sufficiente nonostante Agata si aggrappi con tutte le sue forze al luogo attraversato. Ella continua a camminare, alla ricerca di qualche piccolo dettaglio che possa farle riconoscere la sua Tarni. La camminata diventa metafora del tentativo di attraversare la memoria. Ciò che conta di più è il meccanismo che porta al ricordo, non il ricordo in sé. La realtà che ha cercato, che le ha dato il coraggio di attraversare per la seconda volta l'oceano, non corrisponde a quella che ha custodito nei suoi ricordi.

Anche se Agata non si arrende, lo smarrimento è totale. Perché rientrata a Tarni, Agata non riesce a ritrovare i suoi punti di riferimento. Ma la memoria si esprime anche verso il futuro : ella va avanti raccogliendo elementi che le permetteranno di costruire ricordi per quando sarà in Argentina<sup>313</sup>.

Attraverso i romanzi di Dal Masetto si può confrontare la realtà italiana dei primi anni del Novecento a quella dell'Italia più recente. Merita a questo proposito un'attenzione particolare il dialogo con Ercole, il marito della figlia del fratello di Agata. Questa famiglia accoglie Agata la sera in cui arriva a Tarni :

Ercole : "Com'è andato il viaggio ?" – chiese senza guardarla. Agata disse che in linea di massima era andato bene, a parte il furto dei documenti<sup>314</sup>, raccontò alcuni dettagli, la sua impressione di Roma, gli zingari [...] "Questa gente bisognerebbe caricarla sui camion e scaricarla da qualche parte, non le sembra ?" disse Ercole. "Non so", disse Agata [...]– "Non si salva nessuno", continuò Ercole, "Tutti delinquenti, se ne renderà conto, vedrà" (TI 60).

Ercole è senza pietà. Questo « senza guardarla » sottolinea la mancanza di rispetto e allo stesso tempo l'incapacità di rendersi conto dell'interlocutore che ha davanti. Il giudizio sugli immigrati, che suona come una sentenza, assume un valore particolare, perché veicolato dall'ironia del fatto che Ercole lo dice ad Agata. Davanti a questi commenti, Agata non reagisce, percepisce l'assurdità della conversazione – e il lettore con lei – ma resta in silenzio. Ercole sintetizza in una sorta di realtà capovolta<sup>315</sup> la situazione di Agata e di tutti quegli emigrati italiani che erano partiti per far fortuna tanti anni prima. In questo caso, come avviene spesso nel testo, Agata si sente più vicina, più simile agli immigrati che vede alla stazione di Roma, o che vede al telegiornale che a quella che dovrebbe essere la « sua » famiglia. Agata ha allora lo sguardo attonito di chi osserva ma non dice, che sembra scoprire e allo stesso tempo riconoscere il paradosso della situazione senza però saperlo nominare, in una sorta di avvertimento pirandelliano del contrario che non sfocia mai in riso. È un primo livello di osservazione : è avvertire qualcosa senza poterla nominare. Il silenzio di Agata corrisponde al silenzio espresso davanti a qualcosa che non si immaginava possibile. L'ironia, amara, di Dal Masetto è rafforzata da questo « Tutti delinquenti », il lettore può chiedersi a chi si riferisca veramente questo « tutti » che suona ambivalente : chi sono questi « tutti » ? Gli immigrati o gli italiani di oggi ? Tanto più che Ercole non dubita nemmeno per un istante che Agata possa non essere d'accordo con lui (« non le pare ? »). La delusione, sentimento che non stupisce perché non costituisce una novità, appare più forte perché muta e non approfondita, se lo fosse perderebbe intensità e avrebbe un semplice effetto di chiosa. In più appare ancora allo stato grezzo, senza che nessuna rielaborazione, nessuna riflessione, venga fatta né dal personaggio principale né dal narratore e risulta ancora più intensa perché il personaggio principale è una donna semplice che « passa sulla terra leggera », come direbbe Sergio Atzeni. Il paradosso suscita l'ironia che rende più forte la sensazione di assurdità nata dalla vicenda e, attraverso lo sguardo muto del personaggio principale, è al lettore che Dal Masetto affida il compito di trarre le conclusioni.

<sup>313</sup> « Ogni dettaglio del paesaggio era un'anticipazione di un'approssimazione » (TI 49).

<sup>314</sup> Arrivata all'aeroporto di Roma, Agata subisce il furto del suo portafoglio e del passaporto. La sera : « Si sedette sul letto e si mise a pensare all'accoglienza che le aveva fatto la sua terra » (TI 40).

<sup>315</sup> Il tema affrontato ricorda il procedimento del testo di STELLA, G.A., *L'orda, quando gli albanesi eravamo noi*, Milan, Rizzoli, 2003.

La stessa Agata, nella sua lucidità, è consapevole della necessità di dire qualcosa ma di non saper cosa dire. Questo accenno all'intolleranza velata, e quindi più pericolosa, che ricorda peraltro la descrizione del progredire silenzioso del fascismo descritto in *Oscuramente Fuerte es la vida*, esplose nell'episodio che vede protagonista un venditore ambulante. Ancora una volta senza che un commento venga formulato, Agata assiste all'inseguimento di un venditore ambulante « negro »<sup>316</sup>, il quale, umiliato e offeso viene costretto a tuffarsi nel lago per scappare ad un gruppo di giovani che lo inseguono con fare minaccioso. Agata si sente più vicina a questo ragazzo « esiliato » che cerca di stare a galla in mezzo al lago, lontano dalla terra e dalla sua terra d'origine e questa immagine verrà rievocata più volte.

Questo è forse l'episodio più violento che completa la realtà italiana come Agata la percepisce, è il culmine di un percorso che progressivamente sfocia in un'aggressività a Tarni già percepita attraverso le conversazioni avute con Toni e le scritte (« Repubblica del Nord ») (TI 140) che Agata legge sui muri. Anche in questo caso non c'è nessun commento. Agata rimane senza parole, sgomenta. Questa realtà che non corrisponde completamente a ciò che ricordava, presenta anche dei punti in comune con il periodo della guerra, come se la storia non avesse insegnato niente. Tarni diventa metonimia di una certa Italia di oggi, restia all'accettazione dell'emigrato. Emerge allora un ulteriore paradosso, quello di Agata che è, si sente un'emigrata anche laddove dovrebbe sentirsi a casa, in Italia. Nello spazio letterario di questi due romanzi, dove il luogo attraversato gioca un ruolo così importante, è indispensabile precisare che la grande assente è l'Argentina. Sarebbe lecito, per un lettore ipotetico, immaginare l'esperienza dell'arrivo in Argentina e delle difficoltà incontrate, eppure tutto ciò resta avvolto nel mistero. Il passato in Argentina viene sinteticamente riassunto nell'*excipit* di *Oscuramente fuerte es la vida*. Tanto più che anche se Agata precisa che ha sempre pensato a quei luoghi lontani, quasi nessun ricordo viene raccontato quando lei è ancora in Argentina, né quasi nessuno fa riferimento alla vita laggiù.

Realtà ricordata e realtà ritrovata non coincidono. Si costruisce così un contrasto tra la Tarni sempre presente e viva dei ricordi e quella attraversata, tra quella immortalata sulla cartina che Agata ha disegnato con sua nipote prima di partire e quella reale che scorre sotto i suoi passi. « Anche se i cambiamenti erano stati tanti, niente era cambiato nei suoi ricordi » (TI 155). La realtà più vera è, allora, quella dei ricordi, inalterata dalla distanza e alimentata dal desiderio di mantenerla in vita. La cartina disegnata rappresenta uno spazio più vero di quello attraversato e metaforizza una forma di scrittura che, in quanto tale, fissa un luogo nel tempo e nello spazio e che ha quindi la stessa funzione dei romanzi. Arrivata a Tarni, Agata non è capace di ritrovare la sua casa, ha bisogno dell'aiuto di Silvana. L'albero di noci, il vecchio *nogal*, non c'è più e la nuova proprietaria la guarda con diffidenza. Il luogo nel quale arriva è cambiato a tal punto che, per credere di essere tornata nel posto giusto, è costretta a ripetersi : « tornata, [se lo ripeté] mentalmente varie volte » (TI 79). Quella casa che è un simbolo importante, la casa, la terra, alla quale Mario voleva rientrare durante la guerra in *Oscuramente fuerte es la vida*, quando durante il coprifuoco faceva di tutto per rivendicare il diritto di dormire nella sua casa. Fare di tutto significava, allora, rischiare perfino di essere ucciso.

---

<sup>316</sup> « Negro » in spagnolo significa negro e nero.

Alla fine del suo soggiorno a Tarni, Agata sente la necessità di tornare a vedere la sua casa ma, da sola, ha bisogno di cercare il numero civico per ritrovarla (TI 240) : « Allora la casa le parlò » (TI 243). Agata riconosce nella voce della casa la sua stessa voce ; la casa, le parla di nascite, di morti, tribolazioni, paure della guerra e di lavoro, aggiungendo una « lamentela » « per l'abbandono al quale era stata sottoposta in tutti quegli anni » (TI 243). Agata si ferma a guardare un falò ed è davanti a questa casa che si compie l'ultimo saluto, vede una donna che ammuccia le foglie e rami secchi e li brucia. « Quando la vide avvicinarsi, la donna si interruppe e la salutò. Agata rispose e fu come se stesse salutando se stessa » (TI 246). Questo saluto è immortalato dalla cerimonia del fuoco : « Il fuoco aumentava e Agata sentì che aveva appena finito di rivivere una cerimonia alla quale era legata da sempre » (TI 246).

C'è qualcosa di molto antico, di epico in questi romanzi che ricorda temi senza tempo affrontati dall'*Iliade*<sup>317</sup>. Così, il gesto incomprensibile per Agata di Mario che vuole rischiare la propria vita assume un significato particolare : dormire diventa sinonimo di morire e il diritto di morire vicino ai propri cari, ricorda il diritto di Ettore di ricevere degna sepoltura. L'atto di bruciare, ricorda il rito greco, bruciare il corpo dell'eroe, dare l'estremo saluto, poter finalmente piangere un corpo che equivale qui a dire addio alla casa. Ora Agata può finalmente riposare. Il saluto, l'ultimo, è stato celebrato. Soltanto adesso ella può veramente dire addio alla sua terra e partire definitivamente per tornare in Argentina.

La ricostruzione del meccanismo della memoria operata da Antonio Dal Masetto in questi due romanzi è tanto più verosimile perché i ricordi di Agata sono ritmati da diversi « Credo » (OFV 87). Risulta allora inevitabile, a questo punto, riformulare il titolo di questa riflessione, *Partir para volver*, ovvero partire per tornare, sotto forma di domanda e cioè partire da dove e per tornare dove ? È ciò che potremmo chiedere a questi personaggi, riflesso di tante vite. Dove quest'ultimo paradosso riassume il sentimento, il messaggio principale dei romanzi stessi. Una possibile risposta è sintetizzata nella frase che chiude *La tierra incomparable* : « E cercherà di recuperare da laggiù la patria che per la seconda volta aveva perduto qui » (TI 250). Dove *laggiù* e *qui* non possono più essere definiti con precisione, perdono consistenza per non adempiere più pienamente al loro ruolo di deitici di luogo. *Partir para volver* o dell'impossibilità di compiere questo viaggio fino in fondo, dunque, perché in realtà se si può partire sperando di tornare indietro non si può veramente tornare indietro e non solo per una questione di tempo, ma anche e soprattutto nel caso di questi romanzi, per una questione di spazio. *Partir para volver*, le due azioni si giustificano e contemporaneamente si annullano a vicenda, poiché il viaggio del quale abbiamo parlato non può compiersi in una dialettica esclusivamente binaria.

**Intervista ad Antonio Dal Masetto** (realizzata in spagnolo il 7 maggio 2010. Un ringraziamento ad Antonio Dal Masetto per la sua disponibilità e per aver contribuito, da Buenos Aires, alla riflessione sulla tematica trattata. La traduzione in italiano è nostra).

### 1--- Come nasce l'idea di *Oscuramente fuerte es la vida* e del personaggio di Agata ?

<sup>317</sup> Se in tutta l'*Iliade* il tema della terra e della cerimonia d'addio al corpo del defunto è un tema ricorrente, l'ultimo canto, con il dialogo fra Achille e Priamo, padre di Ettore, permette di capire l'importanza della terra, del pianto e di questo rituale, vecchio di secoli. Omero, *Iliade*, Turin, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 795, canto XXIV, vv. 778-804. Anche nell'*Odissea*, il tema della terra ritorna con uguale importanza, l'appartenenza, il distacco e soprattutto il desiderio, il bisogno di tornare a casa. I titoli dei romanzi, tratti dai versi di Salvatore Quasimodo, ne sottolineano ulteriormente l'importanza.



A volte penso che uno trascorra una parte della sua vita a contrarre debiti e l'altra parte a cercare di pagarli. Ed è probabile che *Oscuramente fuerte es la vida* sia stato scritto per saldare un debito. Per dare una testimonianza, per dire chi erano quelli che arrivarono da tanto lontano e contribuirono alla formazione di questo paese, per raccontare come erano prima di venire qui. Scrisi questo romanzo anche come omaggio a mia madre che aveva allora l'età della protagonista. Feci delle indagini sulla sua vita, le chiedevo della sua infanzia, della sua adolescenza, di suo padre, di sua madre, come vivevano, in cosa credevano, cosa studiava a scuola, a che età aveva abbandonato la scuola per andare a lavorare in una fabbrica, le rivolte operaie, il fascismo, le guerre, le paure, come aveva conosciuto mio padre e com'era mio padre quando aveva 20 anni.

Oltre a darmi la possibilità della scrittura, quelle chiacchierate risultarono uno straordinario tirocinio personale. Scoprii che uno sa poco dei suoi genitori. Scoprii anche delle cose su di me e mi riconobbi in molti di quei ricordi. Alcuni miei atteggiamenti, alcune propensioni, alcune ossessioni, erano già là, venivano da lì. Ma il libro non cerca solo di fare storia, è anche un esercizio della nostalgia. Nel momento in cui mi accingevo a affrontare la scrittura, mi sembrò che, per rispondere alle domande che questa realtà del presente esigeva, quelle domande che mi ero sempre posto, fosse necessario tornare indietro con la memoria, cercare di ritornare alle mie origini, e cercare lì il filo conduttore di tutto, e non solamente ritornare alle mie origini, ma anche ancora più lontano, alla vita di coloro che mi avevano educato e creato, di coloro che li avevano preceduti.

Da lì, dalle profondità di quegli anni, arrivavano forze che non erano state consegnate, messaggi che non erano stati trasmessi, insegnamenti che non avevano un nome preciso, ma che stavano nel nostro sangue fin da allora. Solide verità che, anche senza che ne fossimo coscienti, ci aiutarono a vivere e a essere forti durante gli anni duri che tutti noi dovemmo vivere. Erano gli stessi insegnamenti che il personaggio di Agata scopre in suo padre, gli stessi che eredita e fa suoi e che le permettono di sopravvivere senza annullarsi. Voglio dire che il romanzo, attraverso la storia di questa vecchietta, cerca di recuperare quei valori che ognuno di noi beve dal seno materno fin dall'inizio della propria vita e che non cambiano, cerca di recuperare delle risposte per noi e anche per i nostri figli, per alimentare la propria memoria e la propria fede, e per fare in modo che questi valori sopravvivano tramite di esse.

## **2--- Qualche anno dopo, con *La tierra incomparable*, ritorna al personaggio di Agata. Cosa l'ha spinto a riutilizzare lo stesso personaggio ?**

Mi sembrò naturale chiudere il cerchio con il ritorno, il tanto sognato ritorno di ogni emigrante, il concretizzarsi del vecchio desiderio a lungo rimandato di tutti gli emigrati : un viaggio verso le origini. L'opportunità di affrontare il tema mi si impose quando, molti anni dopo, ritornai per la prima volta nel paese in cui nacqui. All'aeroporto, al momento dell'imbarco, seppi che avrei scritto un libro e che la protagonista sarebbe stata, ovviamente, Agata.

Viaggiare in aereo, era un'esperienza nuova per Agata. Mi sforzai di guardare tutto attraverso i suoi occhi e di meravigliarmi con lei. Insieme realizzammo per aria, e in alcune ore, la



traversata dell'oceano che quarant'anni prima avevamo fatto in nave. E continuammo a muoverci insieme per tutto il tempo che durò il lento riavvicinarsi al paese e dopo, durante il pellegrinaggio attraverso le strade e i sentieri nelle colline che lo circondavano. Durante i due mesi che durò quel soggiorno mi trasformai in Agata. Mi sforzavo di ricordarmelo a ogni momento. Durante tutta la durata del viaggio mi dicevo : ora, di fronte a questa situazione, io sono Agata. Cosa sente ora ? Camminavo con un registratore tascabile e registravo le diverse impressioni, le attese, le delusioni. Di notte, nella camera d'albergo, trascrivevo su carta quello che avevo registrato. Riempii molti quaderni. Al ritorno a Buenos Aires, sentii che ero pronto a mettere ordine in quella confusione. Cominciava quindi la lunga fase della disciplina senza la quale nessuna scrittura è possibile.

### **3--- Perché il passaggio da « io » in *Oscuramente fuerte es la vida* alla terza persona in *La tierra incomparable* ?**

Queste scelte sorgono naturalmente, senza premeditazione né programmazione, c'è una voce dentro che sceglie e decide. Così come la prima volta mi si era imposta la prima persona, nel secondo caso mi si impose la terza. E uno si lascia andare e si lascia trasportare e se si sente a suo agio continua per quel sentiero. È tutto qui.

### **4--- La forza evocatrice della memoria nei suoi romanzi sembra suggerire un rimando a Marcel Proust. Possiamo parlare di un'influenza diretta o indiretta di questo autore nella sua scrittura ?**

Mi sento molto lontano da questo autore. Non c'è nessuna influenza, né diretta, né indiretta. All'inizio, a diciotto, vent'anni, altri furono gli scrittori che mi segnarono. Di diverse nazionalità e poi ovviamente anche italiani, narratori e poeti, Pavese, Vittorini, Pratolini, Quasimodo, Ungaretti, Montale.

### **5--- Nei due romanzi la memoria non si articola solo verso il passato ma anche verso il futuro. Scopriamo il passato di Agata, quello con il quale è confrontata in Italia e quello che spera di poter costruire dopo, in Argentina. In fondo Agata cerca di ritrovare un passato ma trova diversi livelli, come si articolano fra loro ?**

Si articola come tutto in questa nostra avventura che è la vita. Un'avventura (una bella parola) che si nutre di numerose pendenze che convivono, si oppongono, si ricongiungono, cercando sempre di trovare una forma di equilibrio. La risposta alla storia di Agata dovrà essere trovata nei testi. Davanti ad ogni sconforto, Agata insiste. Invincibile nella sua ostinazione cercherà in ogni pietra, in ogni curva del sentiero, nello scricchiolare delle foglie secche sotto i piedi, forme di comunicazione. L'ultima sera, nell'ora del crepuscolo, a Tarni, di fronte a un falò, spiando il crepitio della fiamma, sentirà senza dolore il modo in cui con questo ritorno culmina un altro ciclo della sua vita, ma che si sta anche formando un nuovo ciclo, proiettato nei giorni futuri, con il suo carico di promesse. Un modo possibile di completare la risposta alla domanda che Lei mi ha fatto sarebbe un altro libro. E in effetti ho appena finito un romanzo con un terzo ritorno al paese d'origine. In questo caso però il personaggio principale non è Agata, ma sua nipote, una ragazza di un po' più di vent'anni. Probabilmente il romanzo

si intitolerà *Cita en el Lago Maggiore (Appuntamento sul Lago Maggiore)* Suppongo che qui si potrà trovare una risposta complementare alle altre due storie, a quei passati.

**6--- Nella sua scrittura la precisione dell'osservazione riveste un ruolo importante. Le parole sono pesate, non c'è mai niente di troppo o di troppo poco. Si riconosce in una scrittura estetica classica, postmoderna o ... ?**

Non sta all'autore definire se stesso. E nel caso di questo autore non gli interessa farlo, non ci sono teorie anteriori o posteriori alla scrittura. Racconto le mie storie a partire da un'intuizione e a partire da questa voce che parla nella mia testa che mi dirige, che mi indica la direzione. La possibilità di arrivare a una buona scrittura mi sta molto a cuore, come tengo a trovare il tono adeguato con i termini giusti, i tempi che convengono meglio alla struttura ideale. Per finire, per dirlo in poche parole, ciò che ho sempre cercato è la semplicità, ovvero trasmettere attraverso il percorso più breve, nel modo più travolgente possibile. E ho la pretesa di affermare che questo stile sia il risultato di un procedimento di decantazione, la fine di un imbuto dove la parola, come lavorata con un bulino, acquisisce la sua maggiore efficacia. Credo in accordo con la scelta di un tema, scelgo anche il modo che mi sembra più appropriato per affrontarlo. La formazione di colui che ha scelto questo lavoro è il risultato di numerose voci, arrivate da sentieri imprevedibili.

Durante l'ideazione di un racconto o di un romanzo e dopo, durante la stesura, ciò che conta è il lavoro, questa relazione segreta che esiste tra sé e colui all'interno del quale si è avvolti, ma la cui forma ancora sfocata lo accompagna ovunque come la sua ombra, sta con lui notte e giorno, anche nei sogni e da questo interscambio, nasce un prodotto che finalmente darà i suoi frutti. Questo scambio, questa compravendita è privata. In questa zona e in questo transito intervengono solo i personaggi, l'autore e questa ombra che gli fa da scudiero e da carnefice allo stesso tempo. Poi, quando il libro è stato pubblicato, arrivano i critici, i teorici e danno le loro definizioni. I critici vogliono avere accesso a scoperte sorprendenti, lati che lo scrittore non ha necessariamente visto o previsto, origini delle quali non era consapevole, a volte influenze di autori che non ha neanche letto. E le etichette sono inevitabili. A questo proposito, la cosa migliore che può accadere a uno scrittore e quella di non interessarsene.

**7--- Il luogo descritto è allo stesso tempo esatto e impercettibile. Agata crea « un mapa » prima di partire, perché, come si capirà alla fine, il vero luogo che esiste nel ricordo non quello reale, concreto. Come trovare un equilibrio tra la precisione della scrittura e questa impercettibilità ? Com'è possibile mettere l'esattezza della scrittura al servizio di questa ricerca che sfida la realtà ?**

La parola e il suo potere. Per captare e trarre risonanze dai territori in apparenza inabborribili disponiamo di uno strumento unico che è la parola, la parola e il patto che esiste tra lei e il mistero.

**8--- Agata, tornando in Italia, cerca la « sua » Tarni ed è inevitabilmente delusa. Possiamo riconoscervi quello che viene definito a volte come un non-luogo, quel luogo che in genere l'emigrato costruisce e alimenta a distanza ?**

Naturalmente, esiste questo alimentare a distanza durante gli anni la nostalgia. La delusione è inevitabile ed è probabile che uno lo sappia in anticipo, ma non può evitare di sottomettersi alla sfida della prova, perché sempre, fino all'ultimo momento, sussiste la speranza del fatto che il passato stia là ad aspettarci. È l'illusione di tornare in un paradiso perduto. Ma tutti i paradisi vengono persi di nuovo, per la seconda volta, nel momento in cui si ha la pretesa di recuperarli. Ad ogni modo seppi di emigrati che, incoraggiati dai figli a ritornare per visitare il proprio luogo d'origine durante la loro vecchiaia, si rifiutarono di partire.

Anche nel caso di Agata ci furono delusioni, assenza di comunicazione, discordanze. Non solo con le persone ma anche con le cose : l'impossibilità di stabilire un contatto con quello che, fino alla notte prima di arrivare in paese, nella fantasia e nel ricordo continuava ad essere suo, continuava a fare parte di lei. La vecchia casa di famiglia era immersa, affogata tra le nuove costruzioni. Il noce, albero emblematico e possibile veicolo di connessione con ciò che aveva perso, non c'era più. E poi – percepita attraverso gli schermi della televisione e nei sentieri del paese tra le montagne – la realtà di un'Europa segnata dalla xenofobia, dal nazismo, dagli *skinheads* che sventolano bandiere con le svastiche, da quegli spaventosi simboli che avevano marchiato con il fuoco un periodo della vita di Agata.

**9--- Nel viaggio di un'italiana che lascia l'Italia (senza abbandonarla veramente) e che ritorna nel suo paese dopo 40 anni, è presente uno sguardo attento sulla realtà italiana attuale (i riferimenti al partito della lega nord, ai clandestini, ai problemi di intolleranza e di difficile integrazione degli immigrati, ecc.) mentre la grande assente è l'Argentina. Perché questa decisione ?**

La mia Argentina è stata raccontata in altre storie, in altri libri. Non ho voluto mischiarla con questo mondo così esclusivamente italiano.

**10--- Qual è il suo rapporto con la lingua italiana ?**

Leggo libri in italiano. Ma dal mio arrivo [in Argentina] nel 1950 la mia vita è stata essenzialmente argentina, con argentini. Sono diventato scrittore con la lingua spagnola. Anche i miei testi che fanno allusione all'italiano sono nati a partire da uno sguardo che proviene da un paese straniero, dal luogo dell'emigrante.

**11--- I suoi romanzi più recenti si allontanano dal tema dell'emigrazione italiana per abbracciare altri temi esplorati con la sua penna. Eppure, anche in questo caso, resta il desiderio di voler fare in modo che i romanzi dialoghino fra loro. Un esempio potrebbe essere la presenza costante di Bosque... Un altro luogo ?**

A volte si può parlare di due luoghi, ma ubicati in poli opposti : il primo, quello che si trova in fondo alla memoria, in una geografia lontana nel tempo e nello spazio, là, dall'altro lato dell'oceano. Il paradiso perduto. Il secondo, concentrato (perlomeno in alcuni libri) in questo luogo chiamato Bosque, che rappresenta questa società ipocrita e violenta nella quale viviamo. Bosque è un punto di riferimento che mi ha permesso di raccontare il mondo che ho visto, riducendolo ad una località limitata, facile da abbracciare con lo sguardo, con

personaggi riconoscibili. Nei miei romanzi Bosque è un paese di provincia, ma potrebbe essere una grande città o un paese o il mondo intero.

## **Riassunto – Résumé**

### ***Partire per tornare : Oscuramente fuerte es la vida e La tierra incomparable di Antonio Dal Masetto***

In quest'articolo ci proponiamo di analizzare il percorso di Agata, protagonista di *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) e de *La tierra incomparable* (1994), che vive l'esperienza del distacco dall'Italia, dell'arrivo in Argentina e del ritorno a casa molti anni dopo. La parola « casa » assume un valore progressivamente più complesso : la realtà del luogo ritrovato è in conflitto costante con la realtà costruita dal ricordo. Tra questi due luoghi trova spazio una sottile critica all'Italia contemporanea alle prese con l'irrisolta accettazione degli immigrati. Questi due romanzi ci permetteranno di analizzare il modo in cui la letteratura cerca di esorcizzare lo sradicamento e diventa il mezzo per abolire lo spazio e sospendere il tempo.

### ***Partir pour revenir : Oscuramente fuerte es la vida et La tierra incomparable de Antonio Dal Masetto***

Nous nous proposons d'analyser le parcours d'Agata, l'héroïne d'*Oscuramente fuerte es la vida* (1990) et de *La Tierra incomparable* (1994), qui vit l'expérience de l'éloignement de l'Italie, de l'arrivée en Argentine et du retour chez elle bien des années plus tard. Son « chez elle » prend une valeur progressivement plus complexe : la réalité du lieu retrouvé est en conflit permanent avec la réalité construite par le souvenir. Entre ces deux lieux, on perçoit une critique subtile de l'Italie contemporaine aux prises avec la question encore irrésolue de l'acceptation des immigrés. Ces deux romans nous permettront d'analyser la façon dont la littérature essaie d'exorciser le déracinement et devient un moyen d'abolir l'espace et de suspendre le temps.

## ***Guerra di popolo in Cile* de Dario Fo : du Chili à l'Italie, de la dénonciation à la mise en garde par le biais d'un théâtre engagé**

Amandine MELAN

*Université catholique de Louvain*

*Guerra di popolo in Cile* est une pièce de théâtre relativement peu connue de Dario Fo, écrite et montée dans l'urgence en réaction à l'annonce du putsch militaire survenu au Chili en septembre 1973. Elle témoigne d'une période de l'Histoire au cours de laquelle l'Italie et le Chili étaient particulièrement proches. Nous tenterons de mettre en lumière les stratégies argumentatives du texte : montrer en quoi l'Italie et le Chili ont pu intervenir ensemble pour servir le contrat établi entre Fo, le destinataire/manipulateur, et son public, le destinataire/sujet.

Dans son essai *Littérature et engagement*<sup>318</sup>, Denis Bertrand se penche sur la question de l'engagement en littérature qui, selon lui, trouverait son climax au XX<sup>e</sup> siècle, radicalisée qu'elle fut par Sartre au lendemain de la seconde guerre mondiale. Le théâtre lui aussi se politise au cours de ce siècle : nous pouvons citer l'agit-prop, phénomène qui se développe en URSS et s'étend notamment à la France et à l'Allemagne et qui fonctionne suivant les principes d'urgence et d'immédiateté, en réaction à une question d'actualité et visant un public ouvrier ou du moins populaire. Rappelons l'Allemand Erwin Piscator<sup>319</sup> qui fut un pionnier du théâtre politique, Armand Gatti et son « théâtre d'intervention », Augusto Boal et son « théâtre de l'opprimé ». Dario Fo et Franca Rame, quant à eux, font leurs premiers pas dans le domaine de l'engagement à la télévision, dans l'émission qu'on leur a confiée, *Canzonissima*, qui voit, en 1962, exploser un scandale qui marquera la rupture de Fo avec le petit écran et l'*Establishment* pendant de longues années suite à la diffusion d'un sketch sur les travailleurs du bâtiment, dénonciation implicite des conditions de travail des ouvriers en Italie<sup>320</sup>. À partir de 1968, Fo et Rame se politisent de plus en plus ; ils pratiquent désormais un théâtre au service de la révolution et s'associent à l'ARCI<sup>321</sup> pendant deux ans. En rupture avec celui-ci ils fondent en 1970, avec entre autres Nanni Ricordi et Paolo Ciarchi, le *Collettivo teatrale la Comune* qui fonctionne approximativement comme l'ARCI mais qui se pose comme projet alternatif tant à la droite bourgeoise qu'à la gauche révisionniste et a pour objectif la diffusion d'une « culture du peuple ». *Guerra di popolo in Cile* n'est évidemment pas l'unique exemple de théâtre engagé dans l'œuvre de Dario Fo : le plus célèbre est

<sup>318</sup> BERTRAND, D., *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>319</sup> Cf. PISCATOR, E., *Le théâtre politique, suivi de Supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.

<sup>320</sup> Au sujet de l'engagement politique de Dario Fo et Franca Rame au travers de leur œuvre, cf., entre autres, BINNI L., *Dario Fo*, Il Castoro, 1977, CAPPA, M. et NEPOTI, R., *Dario Fo*, Rome, Gremese, 1997, COWAN, S., *The throw away theatre of Dario Fo*, in *The Drama Review*, vol. 19, n°2, juin 1975, p. 102-113, GALLEE, S., *Dario Fo. Théâtre politique ou théâtre populaire ?*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en philosophie et lettre, sous la direction d'André Sempoux, Louvain-La Neuve, UCL, 1979.

<sup>321</sup> *Associazione Ricreativa Culturale Italiana*, gérée par le Pci.

certainement *Morte accidentale di un anarchico*<sup>322</sup> (1970, avec *La Comune*) sur la mort de Pinelli. Mais nous pouvons citer également d'autres spectacles qui, tout comme celui qui fait l'objet de notre réflexion, débordent bien au-delà du contexte sociopolitique italien : *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 : per questo lui è il padrone*<sup>323</sup> (1968) qui fait allusion notamment aux procès sous Staline et à la guerre d'Espagne, mais aussi *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente. Resistenza : parlano il popolo italiano e palestinese*<sup>324</sup> qui a été écrit après le massacre de septembre noir à Amman en 1970 et qui établit également des parallélismes avec l'Italie<sup>325</sup>. *Guerra di popolo in Cile* s'inscrit dans la même veine que ces spectacles ; en quelque sorte, ils poursuivent un objectif didactique : leur but est d'informer sur une situation donnée et de la dénoncer. Ce théâtre tel que le pratique Dario Fo est un théâtre d'engagement « à la Piscator ». Pour reprendre les termes de Denis Bertrand, glosant sur une citation de Sartre<sup>326</sup> :

Il y a là, de toute évidence, une espèce d'impensé de l'engagement, à travers lequel se découvre l'inégalité du rapport de l'écrivain au grand public. Le premier reste toujours maître du jeu et se conçoit comme celui qui révèle au second ce qu'il est et ce qu'il attend ; l'écrivain engagé se penche ainsi tantôt comme un pédagogue qui, dans le droit fil du philosophe des Lumières, veut instruire, faire connaître et faire comprendre (...), tantôt comme un tribun qui dirige la foule qu'il est parvenu à agréger et à mobiliser autour de lui par la force incandescente de sa parole<sup>327</sup>.

Il en va de cette manière pour les pièces politiques de Dario Fo. Ainsi, dans la préface à *Morte accidentale di un anarchico*, l'auteur s'exprime en ces mots :

Lo scopo immediato è quello di far comprendere come la strage di Stato continui imperterrita, e i mandanti siano sempre gli stessi. Gli stessi che hanno tenuto in carcere Valpreda e i suoi compagni per tre anni, sperando che crepassero, gli stessi che ammazzano a bastonate un ragazzo per le strade e nel carcere di Pisa. Gli stessi che preparano trappole e sceneggiate orrende, che preparano colpi di Stato e poi, scoperti, assicurano : "Ma io scherzavo !" <sup>328</sup>.

Outre les références aux affaires Valpreda et Serantini<sup>329</sup>, l'extrait contient une allusion au coup d'Etat préparé par Junio Valerio Borghese en 1970 en Italie avec l'aide des mouvements d'extrême droite *Ordine Nuovo* et *Avanguardia Nazionale* et heureusement resté inabouti. Trois ans plus tard, Fo écrira donc un autre spectacle dans lequel il dénoncera, au moyen de stratagèmes didactiques presque identiques, un autre coup d'État, celui-ci malheureusement mené à bien par le général Pinochet au Chili. *Guerra di popolo in Cile* est écrit en réaction à l'annonce du putsch et monté en quelques jours seulement. Comme pour *Morte accidentale di un anarchico*, Dario Fo entend se dresser contre un fait d'actualité déterminé qu'il présentera

<sup>322</sup> FO, D., *Morte accidentale di un anarchico*, Turin, Einaudi, 2004.

<sup>323</sup> FO, D., *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 : per questo lui è il padrone*, Gênes, Collettivo Nuova Scena, 1969.

<sup>324</sup> FO, D., *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente. Resistenza : parlano il popolo italiano e palestinese*, Turin, Einaudi, 1978.

<sup>325</sup> Dans ce cas, plus précisément, les parallélismes sont établis entre la résistance italienne durant la deuxième guerre mondiale et la situation palestinienne contemporaine à la rédaction de la pièce.

<sup>326</sup> « Ainsi le public concret serait une immense question féminine, l'attente d'une société toute entière que l'écrivain aurait à capter et à combler », in SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, « Folio Essais », 1993 [1947], p. 160.

<sup>327</sup> BERTRAND, D., *Littérature et engagement*, op. cit., p. 60.

<sup>328</sup> FO, D., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 6.

<sup>329</sup> Pietro Valpreda fut condamné à tort dans l'affaire de l'attentat de Piazza Fontana en 1969, et l'anarchiste Franco Serantini trouva la mort en 1972 après avoir été roué de coups par les forces de l'ordre et jeté en prison à Pise sans bénéficier de soins médicaux.



sans ambiguïté de manière à ce qu'il soit identifiable directement par le spectateur. Comme pour *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, il se penche sur l'*ailleurs* pour mieux penser l'*ici*. Le Chili n'est pas qu'un prétexte pour Fo, mais il est cependant un tremplin idéal pour rebondir sur l'Italie. En 1973, celle-ci se sent très proche de cette « sœur » sud-américaine qui voit elle aussi trois blocs distincts se disputer le pouvoir : la gauche, la droite et le centre démo-chrétien. La victoire du socialiste Allende en 1970 donne de l'espoir à Berlinguer qui est élu secrétaire général du Parti Communiste italien en 1972. Après le coup d'État avorté dans la botte en 1970, la gauche italienne est ébranlée par la réussite du putsch militaire au Chili, le 11 septembre 1973<sup>330</sup>. Un mouvement de solidarité se crée immédiatement avec le président socialiste chilien<sup>331</sup>. Dans le contexte de la stratégie de la tension, l'Italie est alarmée à la vue de ce qu'il se passe dans ce pays où, comme en Italie, bien qu'à une échelle différente et dans des circonstances propres, la composante communiste, en se développant, a entraîné la réaction interne de la droite et externe des États-Unis en pleine guerre froide.

Avant de procéder à l'analyse du texte proprement dit, penchons-nous un instant sur la genèse de la pièce, sur la structure particulière qui est la sienne, sur ses objectifs et sur les stratégies et effets scéniques employés par Fo pour atteindre ceux-ci. En effet, *Guerra di popolo in Cile* n'est pas un témoignage artistique sans but, ou plus précisément un témoignage artistique sans autre but que lui même ; il est animé d'une triple intention didactique, politique et préventive. En outre, comme nous l'avons dit précédemment, *Guerra di popolo in Cile* ne se limite pas à mettre en scène et dénoncer les événements de septembre 1973 au Chili ; il s'en sert également pour dénoncer un état de fait italien, qu'il juge délicat. Quand Pinochet renverse Allende, Dario Fo travaille à l'élaboration d'un autre spectacle. Il abandonne le projet en cours pour écrire et mettre en scène, dans une urgence calquée sur la précipitation des événements en Amérique du Sud, une pièce de théâtre engagée visant à faire réagir un public mis sous tension déjà par le contexte culturel, en plus par le contexte spectaculaire. La structure plus « classique » que devait adopter le spectacle est abandonnée au profit d'une structure composite en « collage » comme il sera précisé ultérieurement. Dario Fo, dans un syncrétisme qui lui est propre, rassemble donc différents matériaux et passe de la farce à la tragédie, de la prose à la poésie, en se basant, comme à son habitude, sur un texte lié à la scène : souple et modifiable en fonction des circonstances et d'un public qu'il implique totalement dans l'événement théâtral. Il actualise cette affirmation de cet autre homme de théâtre qu'est Giuliano Scabia : « *Coloro insieme ai quali canti modificano il tuo canto. Il teatro vive dello scontro, del rischio, della contraddizione* »<sup>332</sup>. En effet, l'affrontement et le risque sont importants. Le spectacle se termine sur ce que l'on appelle un « incident », effet théâtral cher à Fo et Rame : au milieu d'un monologue, Fo est interrompu par des interférences radio dans son micro émises par un véhicule de police. Visiblement tendu, il continue à jouer tandis que d'autres petits incidents surviennent. Le public, parmi lequel se cachent des comédiens qui attisent le malaise croissant autour d'eux, commence à s'inquiéter et la tension atteint son paroxysme lorsque un agent des forces de l'ordre fait irruption sur scène, interrompant la représentation, pour exiger d'une série de personnalités du public et de la troupe, tous électeurs du parti communiste, de le suivre. Le spectacle se termine

<sup>330</sup> Cf. CECCARELLI, F., *Il golpe che spaventò l'Italia*, in *La Repubblica*, 11 décembre 2006, p. 16.

<sup>331</sup> Nicoletta Rocchi, secrétaire confédérale de la Cgil, se souvient : « *Ognuno di noi ha la sua figura di riferimento, i suoi miti. Nel mio pantheon, Salvador Allende occupa un posto importantissimo, centrale, e credo che ciò valga per tantissimi altri soprattutto della mia generazione.* » (cf. *A cento anni della nascita di Salvador Allende. Un protagonista delle battaglie per la democrazia e il progresso*, fascicule de la Cgil, Rome, 28 juillet 2008, p. 4).

<sup>332</sup> *Contro l'industria culturale, materiali per una strategia socialista*, Rimini, Guaraldi, 1971, p. 191-197.

brutalement quand les comédiens se mettent à chanter l'Internationale en geste de protestation, d'abord les « communistes » et, en bon dernier, le « policier » qui vient saluer le public en compagnie des autres comédiens révélant ainsi la supercherie finale. Cette stratégie théâtrale, dont le but est d'impliquer au maximum le spectateur et que Fo dit emprunter à la tradition populaire du *giullare*, du jongleur médiéval, est appelée « incident » et n'a pas fini de faire ses preuves<sup>333</sup>. L'incident exploite au maximum la relation théâtrale qui consiste, concrètement, en la manipulation du spectateur<sup>334</sup> ; elle rompt la distance instaurée d'emblée ici entre la scène et le public et de manière plus générale entre la fiction et la réalité. Celui créé par Dario Fo et sa troupe, pour exagéré qu'il puisse paraître aujourd'hui, était crédible autrefois<sup>335</sup>. Un autre incident, celui-ci non feint, vient confirmer la crédibilité de l'artifice en ce contexte donné : à Sassari, le 9 novembre 1973, avant même que ne débute la deuxième représentation, Dario Fo et cinq de ses acteurs sont arrêtés par la police pour « résistance avec violence verbale à l'égard d'un représentant des forces de l'ordre » après avoir refusé l'accès aux répétitions à celle-ci. Fo passera dix-neuf heures au cachot. Il confia par la suite à la revue *Panorama* que lorsqu'on lui a passé les menottes, il a pensé un instant qu'un coup d'état s'était vraiment produit en Italie. La réalité, un instant, semble rejoindre la fiction dans une parodie d'un goût douteux de l'*Arroseur arrosé* qui aura involontairement approfondi la réflexion ébauchée par Fo sur la liberté d'expression au sein des régimes totalitaires mais qui aura également suscité un vaste mouvement de solidarité autour de l'artiste. La stratégie théâtrale qu'il emploie pour faire passer son message politique fonctionne, et ce triste incident extra-spectaculaire ne fait que le confirmer.

La prise en considération de ces paramètres extratextuels ne peut nous faire oublier la lettre et c'est donc maintenant sur le texte théâtral tel qu'il a été édité chez Bertani en 1974 que nous allons nous pencher. Concrètement donc, le texte de *Guerra di popolo in Cile* est composé de monologues et de scénettes en prose, de ballades et de chansons le plus souvent rimées<sup>336</sup>, ainsi que d'une série d'éléments – interruptions, débats entre les acteurs, y compris avec ceux dissimulés dans le public – qui préparent l'incident final. Les thématiques abordées tournent principalement autour de l'histoire politique du Chili, de son indépendance au coup d'État, et de l'Italie, de Garibaldi qui apprit l'art de la guerre en Amérique du Sud à la perspective d'un éventuel compromis historique entre la Démocratie Chrétienne (DC) et le Parti Communiste (PCI). Dario Fo s'exprime également tout au long du spectacle sur la révolution prolétaire, la lutte contre le fascisme et le capital, mais aussi, de manière apparemment plus inattendue mais au fonds cohérente avec le discours généralisant qui sous-tend le texte, sur les conflits qui déchirent le Proche-Orient : la création de la pièce, en octobre 1973, est contemporaine à la guerre du Kippour<sup>337</sup>. Le texte de *Guerra di popolo in Cile* critique violemment la

<sup>333</sup> Rappelons-nous en Belgique le faux coup d'État mis en scène par les journalistes de la première chaîne de télévision publique le 13 décembre 2006, suscitant la panique parmi les téléspectateurs belges, et, successivement, l'indignation, la colère, mais aussi la réflexion.

<sup>334</sup> Cf. DE MARINIS, M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Rome, Bulzoni, 1999, p. 25.

<sup>335</sup> Chiara Valentini, dans la revue *Panorama*, rapporte qu'à Turin un jeune homme avala dix pages de son agenda qui contenaient des adresses qu'il jugea compromettantes sur le moment ; à Merano, un étudiant tenta de se jeter par la fenêtre après avoir brisé la vitre. Ce qui ressort de ces deux exemples, c'est qu'en cette période, en Italie, la perspective d'une situation semblable à celle que vivait le Chili depuis septembre n'apparaissait pas comme quelque chose d'insensé aux yeux d'une grande partie de la population. Cf. VALENTINI, C., *Pum ! Pum ! Chi è ? il questore*, art. cit., p. 106-111.

<sup>336</sup> Certains morceaux proviennent de recherches antérieures et n'avaient à l'origine aucun lien avec le spectacle.

<sup>337</sup> « It can hardly be, then, a matter of surprise if a large number of Fo's scripts deal with themes that are closely related to the time and socio-cultural context of his own audience. In addition of revealing particular techniques of staging and improvisation [...] they retain a historical-cultural interest. » (cf. MAEDER, C., « *Mistero buffo* » : *Negating Textual Certainty, The Individual, and Time*, in *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, sous la dir. de FARRELL, J. et SCUDERI, A., Southern Illinois University Press, 2000, p. 66.

Démocratie chrétienne, autant le parti politique chilien que le parti politique italien, l'Église et l'armée. Si la plupart des monologues et des scénettes sont confiés au couple Fo-Rame, les deux auteurs s'identifiant totalement avec leurs rôles, la plupart des chansons, quant à elles, sont interprétées par le *cantastorie* sicilien Ciccio Busacca.

Le premier acte commence par la « ballade de l'archevêque “descendu” à Rome », attaque virulente contre le cardinal chilien Enriquez et contre l'Église en général et la papauté<sup>338</sup> dont Fo souligne l'hypocrisie et rappelle la passivité, voire la complicité dans d'autres cas de figures tragiques<sup>339</sup>. S'ensuit une scénette en prose portée par le couple Fo-Rame, reproduisant les dernières heures de transmission de la radio du MIR<sup>340</sup> et emmenant le spectateur/lecteur au cœur du drame chilien sans ici la moindre allusion à l'Italie ou à un autre pays. Cette théâtralisation relativement classique, c'est-à-dire sans distanciation brechtienne et strictement localisée à l'intérieur du cadre de scène, a pour but de poser les bases du spectacle : fournir au spectateur/lecteur toutes les informations indispensables à la bonne compréhension de celui-ci, présenter de manière claire les faits sur lesquels on s'arrête l'espace de la représentation et afficher sans ambiguïté l'orientation politique adoptée. Ainsi, dans ce cas, ce n'est pas le dernier discours du président socialiste Allende qui est mis en scène mais celui de deux militants d'extrême gauche. Le spectateur modèle saisit directement ce que cela implique. C'est un long monologue de Dario Fo qui suit. Si la première scène portait en elle une critique acerbe de l'Église, celle-ci s'attaque en revanche à l'armée et est l'occasion d'une digression sur le Proche-Orient et sur le Vietnam qui tend à globaliser les problèmes soulevés. Après avoir pointé du doigt le malaise de la presse bourgeoise à parler du coup d'État, Fo livre au spectateur/lecteur un indice au sujet des intentions du spectacle :

Ma noi del Cile vogliamo parlarvene e come ! Ma non per farvi la solita sfilata delle belle canzoni di lotta latino-americane, o la lettura di pagine scelte da Neruda... da Alberti... che pure sono importanti... No, noi pensiamo che sia di gran lunga più importante riuscire a scoprire e capire insieme quale enorme insegnamento possa essere per tutti noi l'esperienza cilena ! Quale monito, quale esempio. (26)

Et quand il parle de l'expérience chilienne, Dario Fo se réfère au gouvernement Allende et à l'importance croissante du mouvement ouvrier : « *Per la prima volta nell'America latina s'è visto veramente il significato di gestione operaia delle fabbriche. Questo ha fatto davvero paura ai capitalisti... ai padroni...* ». (27)

Pour la deuxième fois, le spectacle *Guerra di popolo in Cile* se positionne clairement sur l'échiquier politique. Le discours adopté est un discours de classe, de lutte ouvrière contre le patronat et le capital. Ainsi, le Chili, dans le cas présent, attire l'Italie du fait de ses avancées sociales et l'angoisse à cause de la violence sanglante dans laquelle l'espoir d'une société nouvelle a été étouffé. Le monologue de Dario Fo est interrompu par une chanson sur José de San Martín, artisan de l'indépendance chilienne, qui marque une rupture formelle à l'intérieur

<sup>338</sup> Sont visés directement les papes Pie XII et Paul VI.

<sup>339</sup> À propos du cardinal Enriquez et du pape Paul VI : « *Mano nella mano si comprenderanno, come già Pio dodicesimo ebbe comprensione verso il cardinale arcivescovo di Berlino / che diede nel '41, la gran benedizione al Führer assassino / e che, da vero vescovo cristiano saputo del macello d'ebrei, / aveva fatto, prima lo gnorri e poi l'indiano !* » (FO, D., *Guerra di popolo in Cile*, Vérone, Bertani, 1973, p. 11-12). Dorénavant toutes les citations extraites de cette édition seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, par le sigle GPC suivi du numéro de la page. Cf. aussi le texte sur le site : <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=002965&start=1&Descrizione=CILE>>.

<sup>340</sup> « *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* », mouvement de la gauche révolutionnaire chilienne.

de la scène. Celle-ci, à partir de ce moment, verra en son sein une prédominance de morceaux chantés que viendront interrompre les premières interférences radio avec les véhicules de police, prémices à l'incident final. Une chanson sur laquelle il vaut la peine de s'arrêter un instant est la ballade du colonel contre lequel se retournent les fusils des soldats à qui il a appris à tirer. Dans cette chanson sont juxtaposés deux épisodes de lutte ouvrière en Italie et au Chili<sup>341</sup>. Dans un cas, c'est du *biennio rosso*<sup>342</sup> italien dont il est question, dans l'autre, de la révolte des marins de Valparaiso<sup>343</sup> au Chili. La même dynamique est soulignée : la révolte des soldats contre leurs généraux et leur adhésion aux mouvements révolutionnaires. L'antimilitarisme de Fo n'est donc pas radical. Avant toute chose, il se fie au pouvoir de révolte des individus subordonnés et, de nouveau, il met la lutte des classes au premier plan. Il est intéressant de noter également dans cette chanson que Fo semble envisager l'avenir du Chili avec optimisme : selon lui l'échec de la dictature militaire n'est qu'une question de temps, il croit en une révolte des soldats contre leurs supérieurs<sup>344</sup>. La scène suivante est un monologue interprété par Franca Rame et intitulé *Monologo di una ruffiana : La D.C. cilena*, que nous pourrions traduire de cette manière: « Monologue d'une maquerelle : La Démocratie Chrétienne chilienne ». Le personnage qui est mis en scène est une allégorie du parti démocrétien chilien et est présenté par ailleurs, dans l'introduction de Fo qui précède le monologue, comme l'épouse du colonel de la chanson précédente. Ce moment du spectacle est crucial : il conclut le premier acte et établit des parallélismes explicites entre la situation politique chilienne et la situation politique italienne en prenant comme axe de réflexion principal la culpabilité du parti démocrétien dans le coup d'état au Chili. Les premières flèches tirées contre la Démocratie Chrétienne concernent ses mensonges, ses promesses non tenues et ses trahisons. La DC reproche ainsi à Allende d'avoir cherché à mettre en œuvre son programme de réformes. Selon elle, le réformiste n'est pas celui qui fait les réformes, mais celui qui se contente de les promettre ; autrement, il devient révolutionnaire. Elle cite en exemple la DC italienne qui a parfaitement compris cela et la satire, ici, est cinglante, car il est évident que les mots de la DC chilienne, dans la bouche de Franca Rame, sont ironiques et violemment critiques : « [...] *ma ripeto, è la messa in opera che diventa follia ! Guardate la mia consorella D.C. italiana : ci sono decreti votati fin da venti anni fa e mai messi in vigore ! Questo si chiama saper governare con lealtà democratica e responsabile !* ». (39) Son monologue poursuit sur son alliance stratégique avec le parti de Salvador Allende *Unidad Popular* afin de se sortir d'une impasse, mais prête cependant à s'allier à la droite pour éliminer la gauche quand le moment serait venu. Un peu plus loin, elle revient sur ce type d'alliance stratégique, cette fois pour lutter en bloc contre les fascistes :

<sup>341</sup> « *Colonnello dovresti studiare di più / Studiare la storia / Imparartela a memoria / La storia di quello / Che è successo nel diciannove e nel venti a Milano/ E a Torino / Quando gli operai hanno preso la fabbrica col fucile in mano. / E gli hanno mandato contro i soldati / Con l'ordine che gli operai fossero ammazzati./ Invece quelli agli operai si sono uniti / E contro i carabinieri hanno sparato. / Colonnello dovresti studiare di più / Studiare la storia / Imparartela a memoria / La storia di quello ch'è successo / E sta succedendo adesso / Coi militari nel Cile, / Dove gli operai sono stati trucidati / Nelle fabbriche come cani / Ma a Valparaiso è già successo / Un fatto singolare / I marinai si sono rifiutati di fucilare / E ai guerriglieri si sono uniti / E insieme contro i carabinieri / Hanno sparato. » (36-37).*

<sup>342</sup> Le *biennio rosso* couvre les années 1919 et 1920 qui ont vu exploser dans le nord de l'Italie d'importantes révoltes et mobilisations de la part des paysans et des ouvriers, ainsi que quelques cas d'autogestions dans les usines.

<sup>343</sup> Cf. MAGASICH AIROLA, J., *Ceux qui ont dit non. Histoire du mouvement des marins chiliens opposés au coup d'État en 1973*, Thèse présentée en vue de l'obtention du grade académique de Docteur en Histoire, art et archéologie, sous la dir. de M. Jean-Jacques Heirwegh, Université Libre de Bruxelles, 2007-2008, <[http://theses.ulb.ac.be/ETD-db/collection/submitted/ULBetd-11282007-102000/unrestricted/01\\_Introduction.pdf](http://theses.ulb.ac.be/ETD-db/collection/submitted/ULBetd-11282007-102000/unrestricted/01_Introduction.pdf)>.

<sup>344</sup> « *Colonnello non lo vuoi capire / È questione di tempo / Ma andrà a finire / Che tutti i tuoi soldati / Al fine capiranno / Tutti sparereмо / Sparereмо in fronte a te !* » (p. 37).

Bisogna distinguerci immediatamente... prendere le distanze dai fascisti... metterci in contatto con i partigiani delle formazioni rosse... approfittare della presenza di cattolici nelle loro file... formare un Ci Elle Enne alto Cile, medio Cile e un Ci Elle Enne basso Cile... Entrare con loro prima che sia troppo tardi... sicuro, come abbiamo fatto in Italia... [...] Facciamoci appoggiare da Fanfani... Andreotti... che si metta in contatto con Pajetta... Berlinguer... [...]. (46-47)

Et là, le spectateur/lecteur italien est directement renvoyé à sa propre histoire, passée et présente, du fait de l'évocation sous-entendue du CLN<sup>345</sup> mais aussi sans doute du compromis historique qui fut évoqué pour la première fois par Berlinguer au lendemain du coup d'état à Santiago<sup>346</sup>, et que désapprouve Dario Fo<sup>347</sup>. La DC chilienne cite à plusieurs reprises au cours de son monologue des personnalités politiques de la DC italienne – Fanfani, Moro, Colombo, Piccoli et Andreotti – qu'elle présente comme des alliés et qu'elle appelle à l'aide dans les situations difficiles. Dans ce dernier cas de figure, est imputé à la DC italienne un relatif pouvoir de persuasion sur le pape mais également sur les États-Unis<sup>348</sup>. Enfin, si l'Italie, au contraire d'autres pays comme la France ou l'Allemagne, n'a pas reconnu le gouvernement de Pinochet, elle souligne que Piccoli et Fanfani trépignent d'impatience<sup>349</sup>. L'allégorie de la DC chilienne fait également allusion à plusieurs faits dont elle se serait rendue complice ou qu'elle aurait directement mis en oeuvre, tel que le blocage des importations de Fiat résultant d'un accord entre le démocrate chrétien chilien Frei, le démocrate chrétien italien Rumor et l'homme d'affaires italien Agnelli mais également la collaboration avec la mafia pour paralyser les transports. Le monologue contient un autre indice sur les intentions du texte, qui vient ainsi compléter celui que nous avons mis en évidence dans le deuxième monologue :

Certo che 'sto fatto del Cile è un bell'avvertimento per i miei soci concorrenti al potere in Italia : "Cari comunisti e P.S.I. ... attenti a voi... che se stacco la catena... mica sono solo 80.000 i militari in Italia. 80.000 sono solo le forze speciali... Vi impacchettiamo a tutti in quattro e quattr'otto ! Attenti a voi ! Facciamo un altro macello... e il Vaticano ci riconosce subito... onde salvare vite umane !" (44)

Dans la bouche du personnage, ces mots sonnent presque comme une menace. Quoi qu'il en soit, Fo, par le biais de telles répliques, semble vouloir faire réagir le spectateur/lecteur, lui faire prendre conscience des dangers que court son propre pays. Le monologue et, avec lui, le premier acte, se terminent sur cette invective qui confirme ce que nous avons dit jusqu'à présent, au sujet du parti pris politique du spectacle et de la stratégie employée par Fo pour parler de son propre pays sous le couvert d'un autre : « *Sorella D.C. italiana... sei una gran puttana ! Ma creperai anche te... con me !!* ». (48)

Ayant suffisamment souligné la construction toute particulière du texte de *Guerra di popolo in Cile*, nous ne procéderons plus de manière aussi linéaire et systématique pour aborder le deuxième acte. Celui-ci est principalement agencé autour d'une partie dédiée à Victor Jara, de la fable de l'âne *Ciucciù corno* et de l'histoire de Mamma Togni. La fable de *Ciucciù corno*

<sup>345</sup> *Comitato di Liberazione Nazionale*, parti politique italien fondé en 1943 en opposition au fascisme.

<sup>346</sup> Dans le journal *Rinascita* des 28 septembre et 12 octobre 1973.

<sup>347</sup> Voir aussi les derniers mots prononcés par Fo dans *Guerra di popolo in Cile* (87-88) et rapportés à la fin du présent article.

<sup>348</sup> « Moro, Fanfani, Andreotti... dite al Papa, pregatelo perché intervenga presso i ribelli... [...] *Intervenite anche presso il governo americano perché ci mandi più armi, più mezzi, più quattrini ! più spie ! più gas ! La bomba atomica !* » (46).

<sup>349</sup> « *Tutti hanno riconosciuto il governo dei nostri militari, l'Italia non ancora con tutto che Piccoli e Fanfani scalpitano !* » (44). Cf. à ce sujet : ZAMPAGLIONE, A., « *La DC di Moro e Rumor voleva riconoscere Pinochet* », *La Repubblica*, 2 juillet 1999.



parle de l'impossibilité à pactiser avec la bourgeoisie et s'attaque encore à la Démocratie chrétienne<sup>350</sup>. L'épisode de Mamma Togni provient d'un témoignage authentique recueilli par Dario Fo et n'était initialement pas destiné au spectacle *Guerra di popolo in Cile* ; il met à l'honneur une figure populaire italienne de la résistance et de la lutte contre le fascisme. La partie centrée autour de Victor Jara nous intéresse particulièrement en ceci qu'elle rappelle au lecteur/spectateur la ressemblance entre l'artiste chilien assassiné et l'auteur, interprète et metteur en scène de la pièce :

“Buffone, pagliaccio”, gli gridava la gente perbene. (54)

[...] E le sue allegorie venivano da lontano ; cercava ogni canto nel popolo, se lo faceva dire, lo imparava, ma non per ripeterlo piatto e ricalcato, non era un folklorista : spaccava, sfasciava, rifaceva ogni canzone e la ripresentava nuova, che friggeva come un luminello. (54)

[...] I borghesi lo odiavano da farsi venire il mal di fegato, e alla stessa maniera lo odiavano i loro tirapiedi. Dalla Rai... pardon, dalla radio cilena quante volte l'hanno cacciato fuori dalle trasmissioni : “Sei un velleitario ! Niente politica qui dentro, solo arte ! Ma questa non è una canzone, è un comizio !” (55)

[...] Era comunista... e conseguente ! E cantava da comunista ! (55)

Si les ressemblances entre Jara et Fo dans les deux premières citations et la dernière restent de l'ordre de l'interprétation et de la subjectivité, dans la troisième, en revanche, le parallélisme est explicite : elle fait référence au renvoi de Dario Fo de l'émission de la Rai *Canzonissima* à laquelle nous avons déjà fait allusion. Comme Fo donc, Jara était un clown, un communiste ; il dérangeait la bourgeoisie et s'inspirait, pour son art, des chants populaires. Il était en outre, ce qui n'est pas rappelé dans le texte de *Guerra di popolo in Cile*, un homme de théâtre, acteur et metteur en scène. L'artiste italien rend donc hommage à l'artiste chilien en lui consacrant une partie importante de son spectacle, partie qui ouvre le deuxième acte et qui atteint un pic émotionnel dans la description de la mort de Jara, après qu'on lui a tranché les doigts de la main<sup>351</sup>, en prose d'abord, en vers ensuite dans la chanson *Han matado una guitarra*. Ce moment du spectacle introduit également le topos de l'artiste martyr. Le clin d'œil biographique à Fo l'intègre un peu plus encore à son œuvre, lui qui, de par la mise en scène de sa propre personne, s'est affiché depuis le début du spectacle comme indissociable de celui-ci<sup>352</sup>. Le deuxième acte, s'il commence par l'évocation de la figure de Victor Jara, se termine par l'incident dont nous avons déjà parlé précédemment et sur lequel nous ne reviendrons plus. Il arrive après la partie sur Mamma Togni mais avant celle-ci déjà un débat a lieu entre les comédiens qui sont sur scène et ceux qui sont dissimulés dans le public au sujet de la possibilité d'un coup d'État similaire au coup d'État chilien en Italie. Franca Rame joue le rôle de l'incrédule : elle rappelle l'échec de celui organisé par Borghese mais aussi le projet avorté *Piano solo*, qui aurait dû propulser le commandant des carabinieri Giovanni De Lorenzo à la tête d'un état militaire en 1964. Elle affirme aussi, dans une énième charge contre la DC, la responsabilité de celle-ci dans ces projets de coups d'État qui ne seraient, selon le personnage interprété par Franca Rame, rien d'autre qu'un chantage de la DC pour effrayer les socialistes et les communistes. Nous terminerons notre analyse du texte de *Guerra di popolo in Cile* sur les mots prononcés par Dario Fo à la fin du spectacle :

<sup>350</sup> « *la lupa ruffiana della democrazia cristiana* », « *quella iena mangiacarogne andreottiana* », etc. (65).

<sup>351</sup> En vérité ses mains auraient été brisées à coups de bottes et de crosse de fusil.

<sup>352</sup> À ce propos, voir les propos de Denis Bertrand : « Tous les textes redevables de l'engagement sont marqués par l'accent qu'ils mettent sur la personne de leur scripteur », in BERTRAND, D., *op. cit.*, p. 43.



... dobbiamo da ciò prendere coscienza per il futuro che non possiamo permetterci distrazioni... dobbiamo accrescere il nostro impegno di lotta in tutti i posti dove ognuno di noi lavora... gli strizzamenti devono pur servire a qualcosa... almeno da avvertimento... dobbiamo davvero essere più vigili e preparati... preparati a reagire... a lottare... Non certo preparati ad organizzare comitati allargati ed unitari con le forze sane della nazione... cioè con la D.C. e banda ! (87-88)

*Guerra di popolo in Cile* n'est pas seulement un témoignage de solidarité adressé au Chili. C'est un avertissement, un appel à la prise de conscience qui survient à un moment charnière de l'histoire politique italienne. À la veille d'un compromis historique qui n'eut finalement jamais lieu, Fo s'insurge contre une quelconque alliance du Parti Communiste avec la Démocratie Chrétienne. En jetant l'opprobre sur celle-ci, le spectacle sort d'une dimension purement humaniste et humanitaire qui aurait pu être la sienne dans ces circonstances pour se faire « théâtre politique », « théâtre engagé ». L'objet profond de *Guerra di popolo in Cile* est l'idée d'un soulèvement prolétaire abouti : le Chili avait donné quelques lueurs d'espoir ; l'Italie, selon Fo, se doit d'en suivre le modèle sans tomber dans les mêmes dangereux pièges. Le « contrat » établi entre destinataire et destinataire de la pièce est principalement d'ordre politique : gagner à la cause marxiste un public qui, soulignons-le cependant, l'était sans doute déjà d'avance. Les stratégies manipulatoires employées pour ce faire sont le charisme et la popularité de Fo, l'usage de formes d'expression populaires, l'implication émotionnelle du public mais aussi et surtout une identification poussée à l'extrême, une abolition des distances qui se situe à plusieurs niveaux : abolition de la distance géopolitique entre l'Italie et le Chili d'une part, abolition de la distance entre la scène et le public d'autre part, entre la fiction et la réalité, que Fo parvient à opérer en mettant en scène sa propre personne et non en endossant un rôle comme il est de coutume au théâtre, en poussant le pathos jusqu'à se confondre presque avec la figure hautement symbolique d'un artiste chilien assassiné par la junte. Lui qui avait décidé de rompre quelques années auparavant avec un théâtre certes satirique mais fondamentalement bourgeois pour se mettre, au moyen de son art, au service du mouvement révolutionnaire prolétarien rapproche ainsi le Chili et l'Italie autour de la sacro-sainte thématique marxiste de la lutte des classes et implique le spectateur totalement dans son travail d'information et de dénonciation. Fo conçoit un théâtre qui soit plus qu'un moment de divertissement, il souhaite lui donner la valeur d'un instrument de soulèvement populaire. La « guerre de peuple » n'est pas propre au Chili, au contraire de ce que semble indiquer le titre du spectacle ; elle est internationale. Fo et sa troupe, dans une démarche relativement avant-gardiste pour l'époque, opèrent une globalisation des problèmes abordés et c'est ainsi qu'avec autant de facilités, ils passent de l'Amérique du Sud au *Vieux Continent*<sup>353</sup>.

## Résumé – Riassunto

### ***Guerra di popolo in Cile de Dario Fo : du Chili à l'Italie, de la dénonciation à la mise en garde par le biais d'un théâtre engagé***

Après le coup d'État de 1973 au Chili, Dario Fo écrit la pièce de théâtre *Guerra di popolo in Cile*. Il y dénonce la dictature militaire et y chante la mémoire de Victor Jara, artiste chilien, communiste comme Fo, assassiné par la junte, et dont le travail de création artistique inspiré du folklore et des traditions populaires rappelle beaucoup celui du dramaturge italien. Mais la

<sup>353</sup> ... et aux autres (cf. les allusions au Proche-Orient et au Vietnam).

dénonciation du régime dictatorial chilien dans cette pièce ne constitue pas seulement une prise de position forte face à un des événements les plus marquants du XX<sup>e</sup> siècle, elle permet aussi à l'auteur de critiquer la situation politique dans laquelle se trouve l'Italie durant la première moitié des années 70 et de donner le signal d'alarme.

**Guerra di popolo in Cile di Dario Fo : dal Cile all'Italia, dalla denuncia all'avvertimento tramite un teatro impegnato**

Dopo il colpo di stato del 1973 in Cile, Dario Fo scrive lo spettacolo teatrale *Guerra di popolo in Cile*. Vi denuncia la dittatura militare e vi canta la memoria di Victor Jara, artista cileno, comunista come Fo, assassinato dalla giunta, e il cui lavoro di creazione artistica ispirato al folklore e alle tradizioni popolari ricorda da vicino quello del drammaturgo italiano. Tuttavia, la denuncia del regime dittatoriale cileno in questo dramma, oltre a costituire una presa di posizione forte nei confronti di uno degli eventi più sconvolgenti del Novecento, permette altresì all'autore di criticare la situazione politica in cui si trova l'Italia durante la prima metà degli anni 70 e di tirare il segnale d'allarme.

## Il Messico di Pino Cacucci : tra racconto e resistenza

Yasmina KHAMAL

*Université de catholique de Louvain*

### Desiderio di altrove

Nel saggio *The Mind of the Traveler : From Gilgamesh to Global Tourism*<sup>354</sup>, lo storico americano Eric J. Leed identifica l'origine del mutamento dalla concezione antica del viaggio a quella moderna nel passaggio da un allontanamento forzato alla partenza liberamente scelta e desiderata. Tra gli oggetti di questo desiderio emerge prevalentemente la fuga da una realtà alienante verso la novità di un altrove. Come lo evidenzia la prefazione di Enzo Siciliano ai *Viaggi* di Alberto Moravia, lo scrittore romano inizia esattamente così il suo itinerario, spinto dalla volontà baudelairiana di sottrarsi allo *spleen* della società moderna per guardare a quell'altrove «dove il mondo umano mostra ancora forme indiscutibili di purezza e verginità»<sup>355</sup>.

I viaggi dello scrittore bolognese Pino Cacucci nascono proprio dalla ricerca di uno spazio diverso, lontano dalla realtà italiana deludente e inerte degli anni 80, anni in cui gli ideali di una coscienza rivoluzionaria vissuta in prima persona dall'autore nelle lotte studentesche del '77 si trovano sottomessi alle logiche economiche e soppiantati da consumismo ed individualismo esacerbati<sup>356</sup>. In un'intervista di William Gambetta, Pino Cacucci afferma che

[...] non sopportavo più l'Italia, mi sembrava di sopravvivere in un'era di glaciazione, dopo quello che avevo provato... Le passioni ci tengono in vita, il cinismo degli anni ottanta mi ammazzava. Così, prima ho cominciato a scrivere, ma la solitudine era opprimente [...] e quindi sono partito. Vagabondavo senza meta, senza sapere cosa cercavo, ma sapendo da cosa fuggivo. Il Messico è stato un caso, una fortuna, perché sento che mi ha reinsegnato "a stare al mondo". [...] Quando dico "Messico" mi riferisco alle sue genti, alle persone incontrate e conosciute lungo il cammino, alla lezione di dignità che ne ho sempre tratto, alle radici profonde e all'amore per la propria memoria, insomma, tanto di tutto ciò che mi mancava in Italia e che forse andavo cercando inconsapevolmente<sup>357</sup>.

Un cammino scandito dai soggiorni ripetuti nel Centro America che s'intrecciano con l'incontro e la traduzione di autori come Paco Ignacio Taibo II, Luis Sepúlveda o Daniel

<sup>354</sup> LEED, E.J., *The Mind of the Traveler : From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books, 1992.

<sup>355</sup> SICILIANO, E., *Introduzione*, in MORAVIA, A., *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milan, Bompiani, 1982, p. XI.

<sup>356</sup> Cf. GEMIGNANI, N., *Pino Cacucci*, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 11.

<sup>357</sup> GAMBETTA, W., *Vite Ribelli. Uscire dal grande freddo degli anni ottanta attraverso la scrittura. Intervista a Pino Cacucci*, in *Zapruder. Storie in movimento*, n°7, mai-août 2005, <[http://www.europolar.eu/europolarv1/4\\_tribune\\_luttes\\_classes\\_it.htm](http://www.europolar.eu/europolarv1/4_tribune_luttes_classes_it.htm)>, consultato il 18/9/2009.

Chavarría, tappe di un itinerario in cui conosce nuove realtà, condivide esperienze e lotte che penetrano progressivamente nella sua scrittura, delineandovi un movimento centripeto.

Ma i percorsi messicani di Pino Cacucci non hanno distratto la sua sensibilità dalle problematiche sociali della penisola. Lo scrittore fa parte dei fondatori del *Gruppo 13* con Danila Comastri Montanari, Marcello Fois, Lorian Macchiavelli, Carlo Lucarelli e diversi altri, che sulle orme dell'*hard boiled* americano e del *noir* di Giorgio Scerbanenco, conferiscono al racconto poliziesco una funzione critica, rappresentativa e interpretativa della realtà sociale italiana, funzione con la quale la scrittura di Pino Cacucci si è confrontata nelle antologie del gruppo ma anche nei racconti della raccolta *Fosfora e altre sventure* o ancora nelle indagini bolognesi dell'investigatore Mastruzzi. Nicoletta Gemignani, autrice della biografia letteraria di Pino Cacucci, ci dice che « Se ad avvicinarlo alla scrittura è inizialmente la voglia di andare contro, di denunciare l'immobilità di un'Italia addormentata e assopita, il vuoto si colma improvvisamente delle colorate atmosfere messicane, della vitalità e dell'energia di un paese ricco di tradizioni e di culture diverse »<sup>358</sup>.

Il Messico è la terra in cui approdano i protagonisti fuggiaschi di diversi romanzi di Pino Cacucci, esseri disadattati che scelgono la fuga, « unica scelta dignitosa quando non puoi cambiare più nulla, e non vuoi neppure lasciarti coinvolgere, diventare complice »<sup>359</sup>. I personaggi che l'autore preferisce definire « viandanti » sono diversi tra loro, ma ognuno rinuncia alla pretesa di voler spiegare le realtà incontrate ed entra in contatto con le radici profonde del luogo esplorato, senza fretta, osservando ed ascoltando, un percorso aperto dallo stesso scrittore che scopre nel Messico « un grande altrove, in cui trovare nuovi valori di solidarietà tra marginali, e soprattutto profonde radici culturali, così tenaci da resistere a qualsiasi colonizzazione »<sup>360</sup>. Nella scrittura che l'autore rivolge alla terra messicana, si possono intravedere tre tipi viandanti principali: l'inetto fuggiasco del *noir* esistenziale *Puerto Escondido* (1990), il viandante raccoglitore di storie nel romanzo-diario *La polvere del Messico* (1992), il resistente nel *noir* di denuncia *Demasiado Corazón* (1999).

Il collettivo di scrittori Wu Ming attraverso il manifesto letterario nato nel 2008 tratteggia i contorni di un fenomeno letterario contemporaneo, il *New Italian Epic*, « nebulosa narrativa »<sup>361</sup> di cui fanno parte anche le opere di Pino Cacucci e di altri scrittori che hanno tratto ispirazione dal realismo magico, dalla *detective story* e dal romanzo d'avventura sintetizzati dagli autori latino-americani negli ultimi trent'anni<sup>362</sup>. Un « genere multiforme e metastorico »<sup>363</sup> in cui si evidenzia l'importanza del recupero di « un'etica del narrare », di una « fiducia nella parola e nella possibilità di "riattivarla", ricaricarla di significato »<sup>364</sup> che si riscontra nei tre romanzi che mi propongo di percorrere.

<sup>358</sup> GEMIGNANI, N., *op. cit.*, p. 14.

<sup>359</sup> CACUCCI, P., *Postfazione*, in *Punti di fuga*, Milan, Feltrinelli, p. 151.

<sup>360</sup> SANTILLI, L., PETRILLI, G., (a c. di), *Intervista a : Gabriele Salvatore e Pino Cacucci*, in *Il Resto del Carlino*, 20 janvier 1994, p. 23, cit. in GEMIGNANI, N., *op. cit.*, p. 39.

<sup>361</sup> WU MING, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 10.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>363</sup> JANSEN, M., « Il Messico di Cacucci e Battisti. Spazi per l'utopia in un sistema neoliberista », in *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, vol. 1, Italia, Actes du Colloque International (Aix-en-Provence, 6-8 mars 2008), a c. di MILANESI, C., Université de Provence, Bologne, Astræa, p. 294.

<sup>364</sup> WU MING, *op. cit.*, p. 24.

## ***Puerto Escondido* : itinerario di un fuggiasco**

Il nucleo del romanzo d'esordio *Puerto Escondido* appare nella raccolta *Outland Rock* che lo precede di due anni. Questa raccolta presenta la storia di 5 personaggi anticonformisti, delusi e solitari costretti alla fuga da un evento inaspettato, profili in cui è difficile non cogliere il riflesso del disagio dell'autore bolognese. Il romanzo mette in scena l'itinerario di un io narrante anonimo, giovane impiegato in un ippodromo il quale, testimone involontario dell'omicidio di un poliziotto, è spinto alla fuga che lo porterà dall'Italia alla Spagna poi al Messico e che diventerà un percorso di crescita esistenziale. Infatti, attraverso questi tre spazi che corrispondono alla tripartizione del romanzo, il protagonista lascia una realtà immobile e rimane coinvolto in una successione di avventure rocambolesche che lo costringono a diventare partecipe attivo del proprio cammino. Le tre parti scritte in una lingua semplice e immediata hanno ognuna una sfumatura generica diversa e conferiscono così un carattere ibrido alla narrazione : la prima si tinge chiaramente di *noir* con un delitto dai contorni subito evidenti, la seconda ambientata a Barcellona privilegia una dimensione introspettiva e i ritmi incalzanti della terza la avvicinano al romanzo d'avventura.

Nella prima parte ambientata in Italia, il protagonista appare una figura solitaria, apatica, « surgelat[a] »<sup>365</sup> come lo definisce uno dei personaggi femminili, un essere insoddisfatto dalla propria vita ripetitiva e vuota. A prescindere da un contesto socio-storico diverso, questi tratti possono essere ricollegabili al personaggio dell'inetto emerso dalla coscienza letteraria decadente dell'inizio 900. Nell'introduzione a *Le Verità della menzogna : da Sperelli a Zeno*, Giulia Natali associa all'« inettitudine » la « lontananza dal mondo », la « diversità » e la « consapevolezza »<sup>366</sup>. Il personaggio inetto di Pino Cacucci sceglie la fuga, lasciando una casa in cui le cianfrusaglie accumulate sono « rimaste sempre in posizione precaria, in attesa di qualcosa » (PE 28). Quel qualcosa coincide con il coinvolgimento involontario in un delitto che mette in moto l'io narrante.

Una forma di rispecchiamento unisce così due personaggi insoddisfatti, l'io fuggiasco e il commissario depressivo Everardo Schiassi, costretto all'omicidio di un collega per difendere la propria dignità. Ognuno trova nel Messico un proprio senso : l'imprevedibilità avventuriera per il protagonista, la quiete familiare per il commissario, fattosi cuoco in un surreale ristorante italiano di Veracruz. L'altra spinta corrisponde all'incontro con la misteriosa Aivly, « piratessa da fumetto » (PE 101), coinvolta in oscuri traffici che l'io osserva passivamente, scorrendo nei suoi gesti i riflessi della propria infelicità. Sarà il personaggio femminile a menzionare per la prima volta l'enigmatico Puerto Escondido verso il quale il protagonista s'incamminerà una volta arrivato in Messico.

Nella seconda parte del romanzo, l'io segue le erranze sfrenate di Pill, una ragazza eccentrica e disinvolta che scrive fumetti e lo introduce nella Barcellona trasgressiva, suscitando in lui momenti di riflessione introspettiva intrisi di malinconia e spingendolo a perdere la propria passività. Per la giovane donna, l'io dà « l'idea di cascare in pezzi ma poi tutti ti rimbalzano

<sup>365</sup> CACUCCI, P., *Puerto Escondido*, Milan, Mondadori, 1990, p. 163 ; d'ora in poi indicato nel testo con la sigla PE seguita dal numero della pagina della citazione.

<sup>366</sup> NATALI, G., *Le verità della menzogna : da Sperelli a Zeno*, Milan, Bulzoni, 1979, cit. in GIUDICETTI, G.P., in *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Florence, Cesati, 2005, p. 71.

via » (PE 117) ed è effettivamente quello che succede dopo l'ennesimo incontro con il commissario Schiassi.

L'approdo nella capitale messicana nella terza parte avviene in una visione quasi infernale, raddoppiata dal nome del « signor Dante », identità che l'io usurpa quasi per caso e che gli consente di trovare una breve e lussuosa sistemazione in albergo. La città appare un mostro che ingoia tutto, un « magma di metropoli » dall'umanità spaventosa e pulsante che culmina nell'acceso critico agli « americani smisurati zeppi di ormoni e ricordini variopinti ». La narrazione si accelera progressivamente portando l'io narrante ad immergersi nel contatto con la realtà sociale di un paese « dissanguato quotidianamente verso Nord » (PE 196), « dai contadini smagriti e prosciugati dalla fame » ma in cui permangono realtà indomite, tradizioni e slanci vitali.

Un altro incontro determinante avviene con Elio Santandrea, italiano errante e messicanizzato di cui il testo ci dice poco, ma che fa da guida al protagonista in un mosaico socioculturale che, secondo lui, « non c'entra niente con il resto del mondo e neanche con se stesso » (PE 205). Elio lo introduce prima in una dimensione magica rappresentata dal *peyote*, pianta allucinogena del deserto messicano, poi nella realtà politica del potere corrotto dei *federales* e infine nello spazio d'illegalità consentita in cui i due personaggi si calano a Puerto Escondido attraverso commerci illegali ed azioni spericolate. È qui che avviene il cambiamento radicale, quasi involontario e casuale dell'io che nell'impresa di liberare Elio imprigionato dalla polizia, si trova a maneggiare un mitra e si rende conto che « forse si è sgretolata l'immagine del disgraziato che probabilmente aveva ».

La prospettiva scherzosa dell'assalto a un furgone portavalori chiude il racconto con l'acceso alla canzone *I still haven't found what I'm looking for* degli U2. L'epilogo rimane così aperto su un protagonista che dall'apatia esistenziale del perdente ha iniziato a rivestirsi, anche se casualmente, della vitalità dell'avventuriero partecipe del movimento continuo. Il viaggio e il contatto con la realtà messicana, viva e contraddittoria, gli ha consentito di raggiungere quello che Pino Cacucci definisce il punto di fuga « da cui partono infinite linee : basta seguirle, per scoprire altrettante realtà, dimensioni, mondi »<sup>367</sup>.

## ***La polvere del Messico : il diario di un viandante***

Nel prologo del romanzo *La polvere del Messico*, Pino Cacucci afferma che

il contatto con "l'altro", a qualsiasi latitudine, inizi[a] con un gesto di resa incondizionata : la rinuncia a propri schemi e abitudini, liberandosi dall'inconfessata certezza che la realtà sia univoca e unidimensionale, e che tutto possa venire interpretato da un solo modo di guardare. L'ingrediente più nefasto della cultura occidentale credo sia proprio questa nostra ormai istintiva consuetudine ad analizzare e giudicare, filtrando i comportamenti altrui attraverso una rete di convenzioni che ci illudiamo siano assolute e scontate<sup>368</sup>.

<sup>367</sup> CACUCCI, P., *Postfazione*, in *Punti di fuga*, op. cit., p. 153.

<sup>368</sup> CACUCCI, P., *La polvere del Messico*, Milan, Feltrinelli, 1996 (2007), p. 9 ; d'ora in poi indicato nel testo con la sigla *PM* seguita dal numero della pagina della citazione.



Il patto di lettura raggiunge quel triplice decentramento, geografico ma anche temporale e sociologico, con il quale Claude Lévi-Strauss definisce il viaggio in *Tristes tropiques*<sup>369</sup>. Ed infatti il racconto guida il lettore, fattosi viaggiatore anche lui, verso l'autentica messicanità, nella sua ricca mescolanza di razze e culture diverse, in un intreccio di incontri ed avventure, atmosfere e paesaggi, digressioni storiche e leggende popolari.

Attraverso una narrazione quasi minimalista, la complessità della realtà messicana emerge dalle voci delle persone incontrate, dai contorni degli spazi percorsi, dalla spontaneità di impressioni e suggestioni istantanee. Come sottolinea Nicoletta Gemignani, Pino Cacucci vuole mettere in luce questa capacità autoreferenziale del Messico, « così coinvolgente e straordinario che diventa unico protagonista, attore principale di una commedia improvvisata... capace di incendiare animi e suscitare emozioni indipendentemente dal percorso narrativo che gli fa da sfondo »<sup>370</sup>. In un percorso geografico che parte da città del Messico per poi estendersi progressivamente a Nord ed infine a Sud della capitale, gli incontri casuali del narratore-autore gli consentono di raccontarci le varie sfaccettature della società messicana, in un'oscillazione costante tra presente e passato storico o leggendario. La prima parte del testo è dedicata al *Monstruo*, la capitale-megalopoli divisa tra caos e armonia dalle « tacite regole » (PM 31). Ci racconta le usanze popolari dalle *cantinas* ai combattimenti di galli, evoca il suo passato di città azteca, la sua modernità urbana e culturale, con accenni intermittenti agli artisti che ne sono stati attratti, come Breton, Artaud o Burroughs a cui è dedicato un intero capitolo.

La seconda parte dell'itinerario si addentra nelle regioni del Nord. Ne esplora le tradizioni ancestrali attraverso i ritratti pittoreschi dei personaggi che le incarnano, anime semplici dai gesti carichi di senso e sacralità, come don Zebedo che esercita il mestiere antico di *tiempo*, sorta di meteorologo sciamano. Il racconto descrive la natura che sopravvive a mala pena allo scempio ecologico o evoca l'autenticità rituale preservata di etnie che, come i *kunkaak* dell'isola Tiburon, resistono « al *mestizaje* strisciante e a qualsiasi tentazione della "civiltà" » (PM 121). Per Pino Cacucci il « meticcio », l'incontro tra cultura indigena messicana e cultura iberica dei colonizzatori « rappresenta ancora oggi in Messico una vera e propria strategia che mira al progressivo annientamento dell'identità locale indigena, e che dunque deve essere combattuta per difendere, oltre che l'esistenza e la dignità di un'intera popolazione, la ricchezza di un grande patrimonio culturale »<sup>371</sup>.

Il racconto si sofferma sulla descrizione di quella che Carlos Fuentes ha chiamato la cicatrice e che Pino Cacucci definisce come « la Frontiera per eccellenza, la linea che separa non solo due grandi paesi, ma anche due mondi contrapposti eppure ineluttabilmente attratti l'uno dall'altro, due filosofie del vivere, due diverse concezioni dell'esistente » (PM 131). Nella Baja California dove nel 1911 si spense il sogno dell'ala anarchica della rivoluzione, Tijuana viene descritta come l'incarnazione di uno dei paradossi messicani, spazio privilegiato dei transiti legali e dei traffici illeciti tra i due paesi, divisa tra artificio opulente di una città turistica e tragedia umana ed ecologica delle *maquiladoras*, le industrie di assemblaggio straniere « che aggirano le leggi vigenti nelle nazioni degli "investitori" in cambio di agognati posti di lavoro » (PM 135).

<sup>369</sup> LEVI-STRAUSS, C., *Tristes Tropiques*, Paris, Plon [Terre Humaine], 1955, p. 92-93.

<sup>370</sup> GEMIGNANI, N., *op. cit.*, p. 96.

<sup>371</sup> GEMIGNANI, N., *op. cit.*, p. 100.

L'ultima parte del romanzo si apre con il capitolo *Sulle tracce di Zapata* ed è dedicata a una serie di ribellioni, a volte mondialmente note, a volte più locali, che costellano storia e leggende messicane. Si susseguono racconti di resistenze culturali, sociali, politiche ed ambientali come quelle degli artigiani del rame della città di Santa Clara del Cobre il cui lavoro comunitario sfida le logiche dell'omogeneizzazione neoliberista, la figura del vescovo don Vasco de Quiroga che è stato tra i principali difensori degli indios, la costa del Michoacan « uno degli ultimi paradisi terrestri incontaminati e immuni alle catene alberghiere » (PM 210). Il punto di vista rimane altamente soggettivo, alcuni eventi e incontri possono apparire addirittura romanzati, lo stile è intaccato da approssimazioni e ridondanze. Il racconto di Pino Cacucci riesce, però, a unire le voci incontrate in un mosaico dai contorni contro-storici che consente al lettore di confrontarsi con la ricchezza e la complessità della realtà messicana, realtà in cui la figura di Don Chisciotte riecheggia ovunque, « come simbolo acquisito dell'eterna lotta contro i mulini a vento così cara alla *mexicanidad* » (PM 207).

### ***Demasiado corazón* : il racconto di una resistenza**

La complessa realtà messicana fa da sfondo al romanzo *Demasiado corazón*, costruito attorno a fatti reali documentati con l'intento evidente di una critica sociale agli eccessi nati dall'economia globale, critica fondata, tra l'altro, sugli scritti di Eduardo Galeano e Noam Chomsky. Il medico Lazzaro Alvarado viene ucciso mentre sta cercando di denunciare l'utilizzo di rifiuti tossici nel materiale di costruzione dei condomini che circondano le *maquiladoras* di Tijuana ed in cui gli abitanti si stanno ammalando l'uno dopo l'altro. La sua lotta trova però una continuazione nella ricerca dei colpevoli da parte del suo amico Leandro, video-giornalista italiano, affiancato dal fratello della vittima e da Adelita, nome probabilmente ispirato ad una leggendaria guerrigliera della rivoluzione zapatista<sup>372</sup>.

La canzone meticcina *Demasiado corazón* di Willy De Ville, scritta in lingua spagnola ed inglese, scandisce un romanzo polifonico che mette in scena attraverso i suoi personaggi il contrasto fondamentale tra i ribelli perdenti dal « troppo cuore » e i vincitori cinici e senza fede. Queste figure di « perdenti ma non vinti »<sup>373</sup> si imbattono nelle logiche capitalistiche di una multinazionale farmaceutica che ha commissionato l'omicidio del medico a Bart Croce, ex membro delle forze speciali americane. Per questo personaggio cinico e autodistruttivo, prigioniero del ricordo ossessivo delle torture inflitte, la parola *credere* « non esiste nella vita reale »<sup>374</sup>, e l'eccesso di cuore dei ribelli rappresenta l'invidiato punto resistente, la fede associata al fatto « che hanno *troppo cuore*, questi bastardi. Noi vinceremo, ma non avremo mai i loro cuori... O forse sì. Con il tempo, nessun ideale resiste alla putredine della realtà circostante... » (DC 54). Malgrado il cinismo di Bart che contesta l'utilità di qualsiasi lavoro di informazione in un mondo in cui « quando l'orrore deborda, quando è in eccesso, non c'è alcuna reazione » (DC 156), la forza della telecamera consente a Leandro di denunciare le ingiustizie della realtà sociale messicana e di filmare le confessioni dell'assassino. Il

<sup>372</sup> Si tratterebbe di Adela Velarde Perez : cf. *Ibid.*, p. 129.

<sup>373</sup> CACUCCI, P., *Storie di perdenti ma non vinti*, interview de CENNI, R., in *Libertaria*, 2001, <[http://www.libertaria.it/articoli\\_online/perdentvinti.pdf](http://www.libertaria.it/articoli_online/perdentvinti.pdf)>, consultato il 27/9/2009.

<sup>374</sup> CACUCCI, P., *Demasiado corazón*, Milan, Feltrinelli, 1999, p. 136 ; d'ora in poi indicato nel testo con la sigla DC seguita dal numero della pagina della citazione.

personaggio del giornalista diventa una sorta di riflesso intra-diegetico dell'impegno dell'autore, autore al quale però la scrittura resistente conferisce la possibilità di approfondire le vicende narrate, di suscitare l'interpretazione, il coinvolgimento e l'indignazione nella memoria del lettore.

L'epilogo del romanzo si sposta a San Cristobal de Las Casas, nel Chiapas dell'inverno 1994, proprio il giorno della rivolta Zapatista degli indios insorti, guidati dal subcomandante Marcos. Questo evento storico ha proiettato il movimento rivoluzionario sulla scena internazionale così come i termini « globalizzazione » e « neoliberismo » che secondo Pino Cacucci, erano rimasti sconosciuti fino a quando « gli zapatisti del Chiapas non si assunsero l'onere di denunciare al mondo che significavano morte e devastazione, sterminio per fame e malattie, associato a distruzione sistematica degli equilibri ecologici »<sup>375</sup>. Il racconto si chiude con la voce di uno dei ribelli in cui sembra riecheggiare l'impegno dello scrittore : « [...] se ti chiedi cosa accadrà domani, continuerai a non fare niente. Non siamo qui per dare risposte, ma per porre domande » (DC 225).

Il viaggio può costituire una metafora della condizione umana sempre confrontata a nuovi incontri, nuove esperienze di vita, nuove frontiere da valicare. E la narrazione ha il potere di delinearne i contorni, di smussarne le asperità o di evidenziarne i contrasti. In questa terza via, lo scrittore può decidere di porgere al reale il suo specchio stendhaliano e di rimanere quindi passivo osservatore sul ciglio del cammino. Ma può anche scegliere di mettersi in moto ed unire i propri passi a quelli che percorrono il fango della strada, ne affrontano le insidie e continuano a voler correre verso l'orizzonte. « L'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative »<sup>376</sup> affermano i Wu Ming. Una forma di resistenza contro-storica che il viaggio nel caleidoscopio messicano ed il racconto delle sue lotte sociali, culturali, politiche ed esistenziali delineano nella narrativa ibrida di Pino Cacucci.

## Riassunto – Résumé

### *Il Messico di Pino Cacucci : tra racconto e resistenza*

Nella memoria culturale italiana ed europea, l'America latina rappresenta un continente di immigrazione ed esilio, una terra mitizzata di passioni, lotte e ribellioni. Un mondo al quale Pino Cacucci si avvicina progressivamente e che determina l'evoluzione della sua esperienza di « raccontatore di storie ». Storie che approdano o si radicano in Messico, tra narrativa e saggistica, finzione e cronaca. Il viaggio nella terra meticcica diventa reazione contro l'inerzia di una realtà italiana in crisi, traccia un itinerario che porta narratore, personaggi e lettore a scoprire le varie sfaccettature di una nuova realtà, spingendoli a considerare la propria da un'altra prospettiva. Lo studio delle voci narranti e dei protagonisti di *Puerto Escondido*, *La polvere del Messico* e *Demasiado corazón* esplora il modo in cui questo percorso nello spazio messicano conferisce una funzione di resistenza ai personaggi e al racconto della loro erranza.

<sup>375</sup> CACUCCI, P., « Como México no hay dos », in *Carta*, 8 juin 2000, p. 31, cit. in GEMIGNANI, N., *op. cit.*, p. 33.

<sup>376</sup> WU MING, *op. cit.*, p. 164.

### *Le Mexique de Pino Cacucci : entre récit et résistance*

Dans la mémoire culturelle italienne et européenne, l'Amérique latine est un continent d'immigration et d'exil, une terre mythifiée de passions, combats et rébellions. Un monde que Pino Cacucci aborde progressivement et qui détermine l'évolution de son expérience de « conteur d'histoires ». Histoires qui aboutissent ou se situent au Mexique, entre roman et essai, fiction et chronique. Le voyage dans cette terre métissée se fait réaction contre l'inertie d'une société italienne en crise et trace un itinéraire qui amène narrateur, personnages, lecteur à découvrir les multiples facettes d'une autre réalité et à adopter par conséquent un point de vue différent sur leur propre réel. L'étude des voix narratives et des personnages principaux de *Puerto Escondido*, *La polvere del Messico* et *Demasiado corazón* explore la manière dont ce parcours dans l'espace mexicain confère une fonction de résistance aux personnages et au récit de leur errance.

## Un lettore dell'Altro Mondo : Mario Luzi (1914-2005) e la letteratura ispanoamericana

Laura TOPPAN

Université de Nancy2

Nelle semplici vesti di cronista – dapprima regolarmente, dal 1967 al 1974 per il *Corriere della Sera* invitato da Giovanni Grazzini, poi in modo più sporadico, dal 1974 al 1987 per il *Giornale* su richiesta di Indro Montanelli e Guido Piovene – Mario Luzi ha recensito, con fervore e passione, tutte le traduzioni italiane dei nuovi romanzi di lingua spagnola che arrivavano dai paesi latino-americani. L'attenzione a questa letteratura, che a partire dagli anni 60 determinò in Europa un vero e proprio « boom », fu per Luzi occasionale, poiché i redattori del *Corriere* gli chiesero un pezzo sullo scrittore guatemalteco Miguel Ángel Asturias, vincitore del premio Nobel nel '67 e di cui, di qua dell'Atlantico, non si sapeva molto. Da quel momento gli si aprì una nuova finestra, e non tanto per l'esotismo che quella narrativa, così diversa e lontana dall'europea, emanava dai suoi pori, ma per il tentativo che essa stava compiendo di assumere il proprio passato, misterioso ed oscuro, rispetto alla colonizzazione<sup>377</sup>. Luzi vi intuiva la volontà di recuperare una dimensione pre-europea che era stata cancellata e sentiva che quello era il momento dell'autorivelazione, sia a livello politico che etnico e civile, di quei paesi che erano vissuti, sino ad allora, in modo subalterno, all'eco dei *dictat* europei<sup>378</sup>. La « mole » dei romanzi sudamericani richiamava quella della grande tradizione ottocentesca dell'affresco di un macrocosmo, di un'intera società, quindi in quell'intensità, vitalità e freschezza, Luzi vedeva una sorta di risposta alla crisi del romanzo (e non solo) novecentesco europeo, che stava attraversando un periodo di stanchezza, di stasi progettuale, di presenza immobile del soggetto<sup>379</sup>. Lo « sguardo mobile » di Luzi – come l'ha definito Stefano Verdino, raffinato curatore dell'opera in versi e in prosa del poeta fiorentino – è vivo sin dagli anni 30, stagione in cui la traduzione, sia dal punto di vista pratico che teorico, è al centro dell'attività letteraria poetica degli ermetici, perché vista come la possibilità di attingere ad una nuova linfa rispetto all'atmosfera soffocante della cultura ufficiale, come testimonianza dell'urgenza di esplorare la lingua della poesia attraverso la traduzione, vista come un caleidoscopio di immagini che provengono da un altro mondo<sup>380</sup>. Inoltre Luzi ricopre dal '55 la cattedra di letteratura francese presso gli atenei di Urbino e Firenze, quindi il suo « occhio » si abitua ad una « doppia visione », ossia a riflettere sul

<sup>377</sup> Cf. VERDINO, S., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padoue, Esedra, 2006, p. 209.

<sup>378</sup> Cf. RAK, M., « Intervista a Mario Luzi », in *Mondo operaio*, avril 1986, p. 40 ; poi in LUZI, M., *Conversazione. Interviste 1953-1998*, (a c. di Annamaria Murdocca, pref. di Stefano Verdino), Fiesole, Cadmo, 1999.

<sup>379</sup> Cf. LUZI, M., *Situazione della poesia italiana d'oggi (1947)*, in *L'Inferno e il limbo*, Florence, Marzocco, 1949, p. 211-221.

<sup>380</sup> In quegli anni si moltiplicano le traduzioni di poesia straniera : Ungaretti, Parronchi e Bigongiari dal francese, Traverso dal tedesco, « portando » per la prima volta Rilke in Italia, Bo dallo spagnolo, facendo conoscere, tra gli altri, i versi di Machado, Landolfi e Poggioli dal russo, con la traduzione italiana di Blok, Esenin, Achmatova. Fioriscono le antologie : quella dei *Lirici spagnoli* del '41 curata da Carlo Bo, quella della *Poesia moderna straniera* del '42 curata da Leone Traverso, *La violetta notturna* del '33 curata da Renato Poggioli. Per un approfondimento sull'ambiente letterario fiorentino di quegli anni, cf. BO, C., *Firenze vuole dire...*, in *Letteratura come vita*, (a c. di Sergio Pautasso), Milan, Rizzoli, 1994 e si permetta il rinvio a TOPPAN, L., « *Le Chinois* ». *Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006.

rapporto tra letteratura italiana e letterature straniere, che gli conferirà così uno statuto di intellettuale europeo. E non dimentichiamo che nel 50 Luzi aveva curato, in collaborazione con Landolfi, l'*Anthologie de la poésie lyrique française*<sup>381</sup>, un « thesaurus » di soli testi in lingua originale che ritraevano la storia della lirica francese dalla prima metà del XII secolo, con Rutebeuf, sino agli inizi del XX secolo, con Éluard. Più tardi, nel 59, pubblicherà *L'idea simbolista*<sup>382</sup>, un'antologia con testo originale a fronte che spazia dai romantici tedeschi ai simbolisti francesi per ricostruire quella che è la « sua idea » di Simbolismo e per la quale farà appello ad amici traduttori. Jean-Yves Masson ha messo in evidenza quest'apertura d'oltralpe del poeta fiorentino definendo la sua opera critica « un dialogo intimo con il processo di creazione poetica in una prospettiva comparatista »<sup>383</sup>. È proprio in questa linea che si inserisce la scelta di Luzi, seppur all'inizio nata solo da una richiesta puntuale, di accettare di recensire per un arco di ben 20 anni, dal 67 all'87, e in modo quasi sistematico, le novità editoriali della narrativa ispanoamericana. Tutti questi resoconti verranno poi riuniti in un unico volume, curato da Verdino e pubblicato nell'89 dalla casa editrice Marietti di Genova con il titolo *Cronache dell'altro mondo*<sup>384</sup>. Ma « altro » rispetto a chi e a che cosa, chiede Mario Specchio a colloquio con Luzi :

“Altro” rispetto a quell'eurocentrismo che era stato sempre indiscusso e criterio fondante della nostra cultura, edificata sul presupposto che tutto l'utile e il sublime del pensiero umano si è sviluppato fra il Mediterraneo e Parigi, l'Europa, la Germania romantica eccetera. [...] L'America Latina è stata considerata un'appendice della cultura europea, una provincia. Ma proprio questa letteratura nuova degli anni Cinquanta-Ottanta ha fatto vedere com'era falsa questa persuasione [...] [...] la novità della stagione creativa [...] è stata il far vedere l'originalità della vita etica ed etnica latino-americana : la differenza di valori, l'originalità delle concezioni spazio-temporali, e il senso del sacro, che le etnie indie, sia nel centro sia nel Sud-America, hanno lasciato in eredità al mondo ispanoamericano [...]»<sup>385</sup>.

Luzi coglie in quella letteratura « esotica », ossia in grado di offrire nuovi spunti espressivi e di sollecitare l'immaginazione del lettore europeo, un piacevole senso di spaesamento, che secondo lui proviene da un diverso approccio del rapporto spazio-tempo della narrazione, totalmente indipendente dalla linearità e consequenzialità tipica del romanzo europeo. Questa particolare concezione rinvia ad un disegno di realtà molto più ampio, addirittura pluridimensionale, di radice pre-ispanica, e al quale si riconosce un potere di rivelazione « dell'immaginoso, del numinoso, dell'archetipo sotterranei all'azione o inazione quotidiana » (CAM 145), secondo le parole dello stesso Luzi. L'idea che egli si è costruito poco a poco, nel corso degli anni, di questa nuova linfa espressiva, ci viene presentata da Verdino per aree geografiche e questioni, offrendoci così una riflessione critica di vasto respiro e facendo perdere agli articoli il loro carattere provvisorio, legato alla pubblicazione in quotidiani<sup>386</sup>. Ma andiamo a vedere la mappa completa, molto ampia, che abbraccia paesi del centro e del sud

<sup>381</sup> LUZI, M., LANDOLFI, T., *Anthologie de la poésie lyrique française*, Florence, Sansoni, 1950.

<sup>382</sup> LUZI, M., *L'idea simbolista*, Milan, Garzanti, 1959 [1<sup>a</sup> ed.], 1976 [2<sup>a</sup> ed. riveduta ed accresciuta].

<sup>383</sup> MASSON, J.-Y., « La poétique comparatiste », in *Revue de littérature comparée*, n°308, octobre-décembre 2003, LXXVII, p. 465-480.

<sup>384</sup> LUZI, M., *Cronache dell'altro mondo*, (a c. di S. Verdino), Gênes, Marietti, 1989. Le citazioni estratte da questo volume saranno d'ora in poi indicate nel testo, fra parentesi, con la sigla CAM seguita dal numero della pagina.

<sup>385</sup> LUZI, M., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milan, Garzanti, 1999, p. 165.

<sup>386</sup> Sul Luzi ispanista, a nostra conoscenza, non esiste una ricca bibliografia e sarebbe auspicabile uno studio approfondito sull'influenza della letteratura sudamericana nella sua opera. Abbiamo trovato dei riferimenti a questo lavoro di Luzi recensore in varie interviste, ma di articoli puntuali sull'argomento abbiamo reperito solo due riferimenti. Cf. PERASSI, E., « Cronache dell'altro (mondo) : Mario Luzi e la letteratura latinoamericana », in *Resine. Quaderni liguri di cultura*, XXIII, n°89, juillet-septembre 2001, p. 79-88 e CATTANEI, L., « Mario Luzi in Sudamerica », in *Cenobio*, n°49, avril-juin 2000, p. 157-163.



America, nonché della zona caraibica : si inizia con l'area della letteratura rio-platense, quella che ruota intorno alla città di Buenos Aires, la più europea delle capitali ispanoamericane, il cui capofila è ovviamente Jorge Luis Borges, seguito da Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto, Roberto Arlt e Juan Carlos Onetti<sup>387</sup> ; si continua « Nella provincia orientale » con gli uruguayani Mario Benedetti e Feisberto Hernandez<sup>388</sup> ; si arriva poi in « Sudamerica e disperazione » con l'argentino Ernesto Sábato, i peruviani Mario Vargas Llosa, José Maria Ardeguas e Manuel Scorza, il nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias<sup>389</sup> ; si raggiunge « Amore e lotta nel Nordeste » con il brasiliano Antonio Callado, il cubano José Lezama Lima, il colombiano Gabriel García Márquez, il cileno José Danoso, il messicano Salvador Elizondo<sup>390</sup> ; mentre « Da Cuba » arrivano Norberto Fuentes e Reynaldo Arenas, dal Messico German Espinosa<sup>391</sup>, « Dalle Ande » Alfredo Bryce Echenique, Ciro Manuel Alegría e Juan Rulfo<sup>392</sup>. Entreremo ora, a mo' di *exemplum*, nel ritratto dipinto da Luzi di qualche narratore, per cercare di immergerci a fondo nella sostanza di questo « altro » mondo. Ed inizieremo proprio dal premio Nobel del 67, Miguel Ángel Asturias, con cui il poeta fiorentino iniziò la sua attività di recensore. Nato nel 1899 a Città di Guatemala, Asturias studiò in patria e a Parigi, alla Sorbona. In Messico cominciò la carriera che più tardi l'avrebbe portato ambasciatore proprio nella capitale francese, una caratteristica di molti scrittori del Sudamerica. Egli è la prova di una letteratura « impegnata nel riscatto dell'uomo, che ha per lo più i connotati dell'indio, e della nazione dallo sfruttamento economico e dal sopruso politico » (CAM 84-85). Luzi individua nella sua musa due versanti : uno critico realistico, uno mitico e allucinatorio inteso come ritorno alle origini, di cui ne sono un esempio i due primi libri, degli anni 30, ovvero *Il problema sociale dell'indio* e *Leggende del Guatemala* (che avevano commosso Valéry). Le due componenti prevalgono e si mescolano anche nelle opere successive, come nel *Signor Presidente* del 46, feroce ritratto del dittatore Estrada Cabrera, che diventa « quasi l'incarnazione, in senso sacrale e demoniaco, di un'antica terribile divinità maya » (CAM 86). Invece nella produzione che cerca l'anima profonda dell'indio, il registro di Asturias oscilla tra un raccontare quasi alla maniera verista, tipica del novellatore europeo, e l'espressione « intestina, magica, tipica della mentalità e della condizione india » (CAM 86), come in *Uomini di mais*, del 49, in cui si ritrova la religione terragna di questo popolo, mescolata alle credenze magiche e soprannaturali degli uomini, che la cosmogonia maya chiama, appunto, « di mais » (CAM 87). Per Luzi la novità dello scrittore guatemalteco risiede nel recuperare la peculiarità india non in modo documentaristico o folcloristico, ma dall'interno, come nel romanzo *Il ladrone*,

<sup>387</sup> Jorge Luis Borges : « Una fantasia pitagorica », *Carne presunto* (26.2.1970), [una monografia su] *Evaristo Carriego* (7.3.1971), *Elogio dell'ombra* e *Il manoscritto di Brodie* (13.12.1971), *L'oro delle tigri* (8.10.1974), *La fama di Borges* (10.3.1981), *Tra la sfinge e la sibilla* (2.12.1984), *Letteratura come teorema* (15.6.1986), *Gli splendori della solitudine* (29.3.1987). Adolfo Bioy Casares : *Guerra al maiale* (25.3.1971), *Viaggio nell'ordinaria follia* (25.4.1979). Cronaca e magia di Silvina Ocampo (10.7.1977). Julio Cortázar : *Storie di cronopios e di fama* (5.8.1971), *Racconti di Ottaedro* (18.7.1979). Antonio Di Benedetto : *Zana* (16.10.1977). Roberto Arlt : *I sette pazzi* (30.5.1971), *I lanciati fiamme* (20.2.1975). Juan Carlos Onetti : *Raccattacadaveri* (9.11.69), *La vita breve e l'eterno presente* (21.1.1971), *A Santa Maria* (22.10.1972), *Per questa notte* (1.11.1974).

<sup>388</sup> Mario Benedetti (28.2.1972). Feisberto Hernandez (7.7.1974).

<sup>389</sup> *Il tunnel* di Ernesto Sábato. *La città e i cani* di Mario Vargas Llosa (4.1.1968). *L'angelo dell'abisso* di Sábato (26.6.1977). Mario Vargas Llosa : *La casa verde* (24.9.1970), *Conversazione nella cattedrale* (23.3.1972), *Pantáleon* (14.6.1975), *Vargas Llosa e il suo scribacchino* (22.11.1979). José Maria Ardeguas : *I fiumi profondi* (5.3.1972), *Tutte le stirpi* (14.8.1972), *Festa di sangue* (10.9.1976), *Carcere andino* (29.6.1980). Manuel Scorza : *Rulli di tamburo* (25.5.1972), *Il terzo cantare* (15.7.1979). Miguel Angel Asturias : *Il premio Nobel* (20.10.1967), *Dopo il Nobel* (19.11.1967), *Il ladrone* (19.9.1971).

<sup>390</sup> Antonio Callado (22.6.1972). José Lezama Lima : *Paradiso* (13.5.1971), *Oppiano Licario* (15.1.1982). García Márquez : *Cent'anni di solitudine* (31.10.1968), *Nessuno scrive al colonnello* (18.10.1970), *La mala ora*, *Candida Eréndira*, *7 racconti*, *Il fantastico* (13.5.1973), *Un giornalista felice e sconosciuto* (25.8.1974), *L'autunno del patriarca* (22.10.1982). José Donoso e i suoi incubi (24.6.1973). *Farabeuf* di Salvador Elizondo (24.12.1970).

<sup>391</sup> *I racconti della Sierra* di Norberto Fuentes (23.4.1970), *Il mondo allucinante* di Reynaldo Arenas (11.3.1971). *Le coorti del diavolo* di German Espinosa (22.4.1973).

<sup>392</sup> *Echenique* (6.2.1975), *Alegría* (3.1.1979), *Pedro Páramo* di Juan Rulfo (22.11.1977).

uscito in Italia nel 71, in cui l'autore racconta che la lotta tra *conquistadores* e indi non fu guerra di religione, ma di magie. Il racconto è ambientato nelle Ande Verdi e descrive il legame tra un *desperado* e una giovane india che gli darà un figlio, poi scomparsi durante una marcia forzata nella foresta, riassorbiti dal loro mondo originario. Così l'impenetrabile universo indio « divora » gli estranei e si riprende coloro che ne erano usciti, esempio del sensuale aderire di Asturias al primordiale della sua Terra e, per Luzi, sua forza narrativa.

E passiamo ora a Jorge Luis Borges, capofila della letteratura del rio de la Plata e anche dell'intero volume. Luzi fa notare che già nel 55 Franco Lucentini aveva tradotto per Einaudi *La biblioteca di Babele*, ma l'arte dell'argentino non aveva suscitato particolare interesse probabilmente perché i tempi non erano ancora maturi per accogliere un autore che aveva osato scrivere: « accettiamo facilmente la realtà, forse perché intuiamo che nulla è reale » (CAM 12), attaccando quindi dalle fondamenta il realismo narrativo spagnolo. Luzi definisce l'arte di Borges una « fantasia pitagorica », ossimoro illuminante per esprimere la spirale magica che conduce ad un simbolo appartenente comunque alla sfera del mistero, dell'inconoscibile, ovvero *l'aleph*, il labirinto. L'effetto prodotto è quindi una « vertigine mentale », una percezione angosciosa del reale, il cui modello è, secondo Luzi, Edgar Allan Poe, pur con le debite differenze, poiché mentre Poe punta a un estremo di pathos che si traduce poi in situazioni di fatto, in Borges vi è un calcolato delirio mentale, un'inquietudine di fondo che esprime perfettamente le tentazioni e le frustrazioni del letterato moderno, ecco perché poi avrà un enorme successo anche in Europa. L'arte di Borges è quindi « un metodo », « un sistema », che va dal molteplice verso l'unico (il Libro di tutti i libri, alla maniera mallarmiana) e dall'infinito al dato iniziale, in una sorta di « implosione del mondo che scoppia all'interno restando fissa nella sua immutabilità » (CAM 12).

Amico di Borges è Adolfo Bioy Casares, di cui Luzi recensisce *Diario della guerra del maiale*, uscito nella traduzione italiana di Livio Bacchi nel 71. È la cronaca straordinaria in cui la gioventù di Buenos Aires, scoperta la natura porcina degli ultracinquantenni e decisa la loro eliminazione, si impegna in una ricerca anagrafica per procedere a truculenti sacrifici. Giorno per giorno si verifica uno stillicidio che dissangua la città dai più anziani, mentre le apparenze della vita urbana restano immutabili; solo il protagonista, Isidoro Vidal, possibile preda, percepisce un'atmosfera insidiosa, di pericolo, in cui gli si rivela la violenza della vecchiaia, della malattia che contamina il mondo. Ma, contemporaneamente, gli appare anche l'amore di una giovane, a cui i suoi anni non sembrano troppi, così viene risparmiato e risorge, dallo squallore, ad una nuova vita. Per Luzi Bioy Casares ha il merito di « conciliare la naturalezza con lo straordinario », come nella novella *L'invenzione di Morel*, che verrà definita da Borges « perfetta ».

Tra i grandi dell'area platense troviamo anche Julio Cortázar, il più vicino a Borges, con le sue *Storie di cronopias e di fama* – nella traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini assistita da Calvino – in cui lo scrittore si fissa sul comportamento dell'uomo, studiandolo meticolosamente e scoprendovi un' « assurda zoologia » (CAM 26), come ad esempio nel *Fissatrigre*, il cui compito consiste nel fissare una tigre su due assi incrociate. Luzi definisce Cortázar « un vero acrobata della prosa, agilissimo, elegante », con « un qualcosa di armoniosamente scimmiesco insito nel suo superiore esercizio, lo straordinario » (CAM 31). Questa letteratura fantastica è quindi una letteratura « al quadrato » che può richiamare il teorema di Mallarmé, ricordando però che è immersa nella realtà di Buenos Aires, città dai

mille volti, dalle mille energie, dominata da forze centripete e centrifughe. E a darci un'idea della capitale degli anni 30, soprattutto quella degli emarginati, è Roberto Arlt, che Luzi definisce un' « intelligenza traumatica » (CAM 33). Nei suoi romanzi *Il giocattolo rabbioso*, *I sette pazzi* e *I lanciapiamme*, egli dipinge l'affresco di una città scucita, promiscua, povera, immersa in un'atmosfera irreale, eccitante e frustrante allo stesso tempo. I protagonisti, schiacciati dagli abissi dell'*urbs* e alla ricerca della felicità, acclamano con violenza la necessità della liberazione attraverso l'azione, che si traduce nell'impianto narrativo con il ricorso ad una violenza stilistica, con l'uso del *lunfardo*, la lingua popolare di Buenos Aires, e con frequenti interruzioni della trama per lasciar spazio a lunghe derive metafisiche che destabilizzano il lettore. Il modello per eccellenza di Arlt è Dostoevskij, con i suoi poveri impiegati che hanno in bocca l'amaro della sconfitta civile e privata e che « incarnano l'inquietudine e il disorientamento dell'uomo reale » (CAM 34). Il compito di andare a fondo nell'analisi della condizione sud-americana è assunto anche da Juan Carlos Onetti, uruguayano, ma vissuto molto tempo a Buenos Aires e per questo inserito nell'area argentina. Con il suo romanzo *A Santa Maria*, del '72, lo scrittore descrive questa piccola città fluviale, dai contorni imprecisi, « cresciuta casualmente sotto la spinta di forze estranee tra il non-tempo della foresta e della pampa e una brutale frenesia pragmatica » (CAM 36), secondo le parole di Luzi. Gli individui che vi abitano cercano la possibilità di riscattarsi, ma inutilmente, così si crea una tensione frustrata che genera la nevrosi. Onetti diventa quindi una voce di riferimento per quei nuovi scrittori che hanno scelto di esplorare a fondo la condizione sud-americana (CAM 32). E tra i paesi dell'America del Sud l'Argentina è quello che ha l'impronta più forte ricevuta dall'immigrazione italiana e spagnola, quindi è anche il più latino, il più definito sull'idea di Europa ed è per questo che si verifica la sovrapposizione di due realtà, di due culture, che creano una sorta di schizofrenia, oseremo dire : da una parte la cultura europea, più razionale, riflessiva, dall'altra l'indigena, regolata da leggi sconosciute, misteriose, magiche. E Borges, che aveva intuito questa mescolanza, soprattutto nelle sue ricerche sul tango o certi misteri del quartiere Palermo, celebra questo dissidio creando un'arte che si fonda su « un sistema in cui tutto rientra, per assurdo, per prodigioso assurdo »<sup>393</sup>, dice Luzi, e l'immagine che il poeta fiorentino si è fatto di Buenos Aires, città in cui non è mai stato, ma che ha conosciuto e « visto » attraverso la letteratura, è di una Pietroburgo del sud, dell'altro emisfero. Cortázar, invece, si spinge sino al limite della definizione razionale e scientifica delle cose che diventano così inafferrabili, trasformandosi in un qualcosa di ironico e, allo stesso tempo, amaro e drammatico, opposti che in Argentina coabitano. E troviamo anche la *bizarrerie* di Arlt, la cui arte è la combinazione tra una cultura estremamente raffinata e un eccesso di razionalità, quindi di follia.

E spostiamo ora la nostra attenzione al Perù, con Mario Vargas Llosa, che si fa il portavoce della vita che circola a Lima osservando tutte le classi sociali sotto la dittatura di Odría : egli spazia dall'alta borghesia, con i suoi privilegi e i suoi soprusi sui più deboli, al misero sottoproletariato, sfruttato e schiacciato nel tentativo del riscatto. Vargas Llosa arriva in Italia come scrittore nuovo solo nel '67, grazie alla traduzione di Enrico Cicogna, sebbene di là dell'Atlantico riscuotesse successo già dal '62. Attraverso la recensione dei suoi romanzi, Luzi cerca di segnalare al lettore italiano che si sta delineando un nuovo vero scrittore latino-americano. Il suo primo romanzo, *La città e i cani*, si ispira all'esperienza del collegio, che Luzi definisce « una terribile *gaminerie* » e in cui l'autore mette a nudo il cinismo e la violenza della piccola borghesia della capitale dietro la facciata di una disciplina ferrea di tipo

<sup>393</sup> LUZI, M., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, op. cit., p. 171.

militare. I riconoscimenti, e allo stesso tempo gli attacchi, non mancano, ma egli è ormai scrittore, con quel « suo linguaggio crudo, monellesco, animato » (CAM 62), come l'ha definito Luzi. La sua seconda « fatica », *La casa verde*, conferma la volontà di rimestare nel ventre di Lima, alimentato da violenza e povertà, in cui delle giovanette, strappate a forza alle tribù indie, vengono rinchiusi in convento ed educate per diventare le domestiche dei notabili. Qualcuna, come ad esempio Bonifacia, prende la via della casa verde, simbolo di quel mondo esotico (CAM 65-66). Ma la consacrazione definitiva per Vargas Llosa arriva con la sua *Conversazione nella Cattedrale*, uscita a Barcellona nel '69 e in traduzione italiana nel '72, in cui Luzi avverte una nuova linfa narrativa :

[...] mentre si prolunga il discorso sulla crisi del romanzo o addirittura sulla sua improbabilità uno scrittore munito di tali presupposti non ha difficoltà a vanificarlo non solo rendendo pienamente credibile l'atto del raccontare ma anche mettendo a profitto tecniche e procedimenti della tradizione lontana e recente, dall'intreccio al monologo interno, e beninteso mostrando *de facto* come tutto ciò possa rientrare con autorità nel gioco di una nuova invenzione. (CAM 67)

Luzi sottolinea l'uso particolare del tempo nella narrazione, che non è lineare, rettilineo, ma un continuo salto da passato a presente e da presente a passato, creando così nel lettore un effetto *yo-yo*, ovvero un tempo alternativamente dilatato e condensato, quindi nuovo rispetto a quello dei romanzi europei. Nella *Cattedrale* lo scrittore porta all'estremo questa sua arte di sovrapporre dialoghi e di alternare discorso diretto ed indiretto, tanto da diventarne l'emblema. A poco a poco, però, Luzi registra nel tempo l'esaurimento di quel periodo fortunato di raccontare, tanto che nelle sue ultime due recensioni, una del '75 su *Pantaléon*, una del '79 su una sorta di autobiografia, percepisce « il senso di una perdita di ragioni narrative » (CAM 71) da parte di Vargas Llosa, come se quella che era stata a suo tempo una novità fosse ormai solo una stanca ripetizione.

Dal Perù si passa alla Colombia, con Gabriel García Márquez per il quale, sin dalla prima recensione che risale al 1968, Luzi parla di « vero scrittore », in relazione all'uscita di *Cent'anni di solitudine* nella sua versione italiana (il Nobel arriverà nell'82). Anche per lui, come per Vargas Llosa, il poeta fiorentino mette in risalto la particolare dimensione temporale e spaziale che, ampliandosi e restringendosi, suscita nel lettore « una causalità inafferrabile, una psicologia a dir poco bizzarra che rende l'uomo estroso e allucinato e costringe la donna, che è natura, a imporre il suo tribolato ma realistico dominio » (CAM 101). Ed è proprio una frase dello stesso García Márquez che secondo Luzi calza a pennello per tutti gli scrittori dell'America Latina : « qui è totalmente fantastica anche la vita quotidiana » (CAM 101). E il tempo particolare della narrazione lo ritroviamo anche nel *Racconto di un naufrago* che riunisce i servizi giornalistici dello scrittore colombiano per il quotidiano *Espectador* di Bogotá sotto la dittatura dell'epoca e che riporta a galla la triste verità di una vicenda che García Márquez descrive con accenti che oscillano tra il reale e l'irreale. Nel febbraio del '55 un cacciatorpediniere della marina colombiana, sorpreso da una tempesta nel mar dei Caraibi, sbalza in acqua otto uomini dell'equipaggio che vengono dati per dispersi. Ma uno si salva, Luis Alejandro Velasco, perché riuscito a sopravvivere su una zattera senza cibo né acqua, senza protezione dal sole, dal freddo e dall'umido della notte ed era approdato, moribondo, in una spiaggia perduta al Nord del paese. Lo scrittore offre ai lettori il racconto del naufrago in quattordici puntate, firmate da Velasco, il quale svela che il naufrago era stato dovuto ad un'errata sistemazione della merce a bordo che, tra l'altro, era di contrabbando. Da eroe diventa quindi un accusatore e viene allontanato per sempre dalla marina e cade nell'oblio.

Ciò su cui si concentra l'attenzione di García Márquez sono i dieci giorni e le dieci notti di naufragio del protagonista, colmi di una solitudine profonda, di angoscia e speranza, di disperazione e resistenza. Luzi è affascinato dal ritmo del racconto, dalla « mostruosa lentezza della progressione di quel tempo, [dalla] sovrumana uniformità della situazione messa a confronto con la mobilità angosciosa della psiche e gli incubi, le evasioni, le trasformazioni di essa » (CAM 109).

Chiudiamo questa carrellata di autori scelti con il peruviano José Maria Ardeguas, un autore che ha contato molto per Luzi, con cui si è sentito in sintonia e per il quale ha nutrito accenti di tenerezza. Ardeguas è infatti uno scrittore di origine bianca ma cresciuto nelle Ande tra la popolazione meticcia, quindi con una personalità complessa, poiché quella mentalità, che non proviene né dalla cultura coloniale né da quella dei colonizzati, gli ha offerto una sensibilità poetica molto profonda, con la quale ha potuto creare paesaggi, luoghi, uomini, famiglie, stirpi di « un'incredibile purezza ed una pura essenzialità »<sup>394</sup>, dice Luzi, come nel romanzo *I fiumi profondi*, recensito nel 72, che ha contribuito a dare al poeta fiorentino una più totale visione metamorfica della realtà del mondo<sup>395</sup>.

Il romanzo sudamericano è molto ubicato, radicato nei paesi da cui proviene, quindi con ambienti e costumi ben identificabili, ma allo stesso tempo tratta sempre questioni sottili, universali, quindi assume dimensioni riassuntive, cioè di tutta una storia dell'umanità e questa è la novità che Luzi subito gli attribuisce, scoprendolo. Per esempio gli scrittori dell' « Altro » mondo affrontano spesso il dramma del potere, della legittimità, o meno, che uno si assume, o di cui è investito, per rappresentare gli altri e governarli : è un tema inesauribile, a cui Luzi si è interessato molto proprio a partire dagli anni 70 – pensiamo ad *Ipazia*<sup>396</sup> (del 73), a *Reportage dalla Cina*<sup>397</sup> (dell'84), alla raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*<sup>398</sup> (dell'85) – sicuramente grazie anche alla sua attività di cronista delle opere degli scrittori latino-americani, che comprendono non solo il romanzo, ma anche la poesia<sup>399</sup>. Infatti il quadro della scoperta luziana dell'America non sarebbe completo senza un accenno alle recensioni delle antologie poetiche che uscirono in Italia negli anni 70. Si inizia con quella a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta, *Poeti ispanoamericani contemporanei*<sup>400</sup>, in cui Luzi identifica nel nicaragueno Rubén Darío dei contatti con il decadentismo francese, da cui proviene quel suo sentimento di caoticità e di struggimento dell'esistenza, che è comunque tipica dei poeti oltre Oceano. Più tardi la partecipazione ai movimenti d'avanguardia europei favorirà in Huidobro, Vallejo e Neruda un'invenzione originale, profondamente autoctona, che il lettore europeo percepisce come « altra » :

<sup>394</sup> LUZI, M., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, op. cit., p. 170.

<sup>395</sup> Cf. *Ibid.*, p. 172.

<sup>396</sup> LUZI, M., *Ipazia*, Milan, Scheiwiller, 1973 [1<sup>a</sup> ed.] ; 1980 [2<sup>a</sup> ed.].

<sup>397</sup> LUZI, M., *Reportage. Un poemetto seguito da Taccuino del viaggio in Cina*, Milan, Scheiwiller, 1984.

<sup>398</sup> LUZI, M., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milan, Garzanti, 1985.

<sup>399</sup> Di Luzi è importante ricordare anche l'attività di traduttore dallo spagnolo, anche se occasionale. Egli traduce alcuni componimenti da *La fuente* di Jorge Guillén, raccolti in LUZI, M., *La cordigliera delle Ande*, Turin, Einaudi, 1983, p. 140-145. Il titolo del volume riprende quello di un componimento di Henri Michaux, *La cordillera de los Andes* della raccolta *Ecuador*, che Luzi traduce dal francese (cf. p. 64-67).

<sup>400</sup> Cf. inoltre LUZI, M., *Storia poetica del Sud America* (20 mars 1958), in *Le scintille del "Tempo". Dieci anni di critica luziana*, (a c. di Elena Moretti), Florence, Le Lettere, 2003, p.105-107 ; RAVONI, M., PORTA, A., *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Milan, Feltrinelli, 1972.



[essa è caratterizzata dall'] empito caotico e barocco delle enumerazioni, delle iterazioni, delle similitudini, delle metafore orchestrate con grande cura del prodotto oratorio. È una poesia a voce alta, spiegata, insistente anche quando scava nella disperazione collettiva o nella solitudine individuale, e sembra quasi debba adempiere all'ufficio di cerimonia pubblica. (CAM 132)

Un approfondimento della conoscenza di questa poesia ci viene anche dall'organizzazione antologica a cura di Francesco Tentori in *Poeti ispano-americani del 900*<sup>401</sup>. Luzi vi individua, in maniera generale, due versanti, che fanno capo a Neruda e a Vallejo : il primo immerge l'uomo « in un'epica elementare in cui è difficile distinguere il suo destino tra soggiogamento e libertà »<sup>402</sup>, il secondo invece, con cui Luzi sente maggior consonanza, « approfondisce il taglio tra tenerezza e dolore, tra offerta, elargizione della vita e sanguinose ripulse della coscienza e della storia »<sup>403</sup>. Fedele invece al canone dell'antipoesia è il cileno Nicanor Parra, che Luzi aveva già segnalato nel 70 e di cui recensirà, nel 74, la selezione di versi a cura dei critici e traduttori per Einaudi Hugo García Robles e Umberto Bonetti dal titolo *Antipoesia*, appunto, ad indicare un'insofferenza nei confronti di un certo linguaggio poetico istituito. Luzi sottolinea che componimenti come *Il tunnel* o *L'oblio*, tratti dal primo libro di Parra, *Poemas y antipoemas*, « ricordano Puškin in quell'incursione nel prosastico, nel colloquiale, con umorismo e *nonchalance* » (CAM 136). Più tardi Parra passerà da un registro di tenerezza ad uno più stralunato, più acido, per esprimere il crudele *nonsense* contemporaneo e per arrivare ad un « manifesto » di chiara allusione antineruda :

[...] I nostri nonni in linea diretta si rinfransero e si dispersero / passando per il prisma di cristallo. / Alcuni si fecero comunisti. / Io non so se lo furono davvero. / Diamo per scontato che lo fossero, / io so una cosa sola : / che non furono poeti popolari : / furono dei reverendi poeti borghesi... / Saranno forse stati comunisti / ma la poesia era un disastro / surrealismo di seconda mano / decadentismo di terza mano / relitti che il mare ha abbandonato... (CAM 139)

Dal Cile passiamo in Brasile con Murilo Mendes e *Mondo enigma*, secondo Luzi il suo libro più pieno e maturo, nella bella versione italiana per Einaudi di Carlo Vittorio Cattaneo del 76. Il poeta dalla nobile e segreta *saudade* esprime ansia e sapienza di cristiano e procede per interrogativi in quelle sue manifestazioni enigmatiche : enigma dell'eros, enigma della storia, enigma del mondo. Si salta poi a Cuba con Eliseo Diego e *L'oscuro splendore*, tradotto da Francesco Tentori, una raccolta dal senso orfico e simbolico, sottesa da una tensione occulta e da un desiderio di conoscenza definitiva. Chiude la sezione dedicata alla poesia un libro documentario del 78 dal titolo *Tre poeti assassinati*<sup>404</sup>, curato da Julia Maciel e pubblicato in prima edizione da Vallecchi, con testi originali e traduzione a fronte. I tre poeti sono : Roque Dalton, di El Salvador, ucciso a quarant'anni nel 75, il peruviano Javier Heraud, ucciso a ventun'anni nel 63 e l'argentino Francisco Urondo, morto in un agguato nel 76 all'età di quarantasei anni. Nell'introduzione Mario Benedetti sottolinea *La situazione dell'intellettuale in America Latina*, il cui dovere è sempre e comunque di partecipare attivamente alle questioni politiche per una responsabilità morale nei confronti del proprio paese, tanto che Vargas Llosa nota che se l'amico Javier Heraud, estraneo alla violenza per carattere e convinzione, aveva deciso di impugnare le armi e di diventare un guerrigliero, allora significava che il loro paese, il Perù, era entrato in una situazione drammatica di non-ritorno.

<sup>401</sup> TENTORI, F., *Poeti ispano-americani del 900*, Turin, E.R.I., 1972.

<sup>402</sup> LUZI, M., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, op. cit., p. 135.

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> MACIEL, J., (a. c. di), *Tre poeti assassinati*, Florence, Vallecchi, 1972.



E per Luzi, proprio i versi ricchi di estri e di tenerezze di questo adolescente, sono i più toccanti, i più poetici. (CAM 141)

Da questa breve disamina delle recensioni luziane possiamo notare come la cultura letteraria che arriva dal Nuovo Mondo ispanico non si proponga più come subalterna a quella europea, ma piuttosto come egemonica, perché nasce e cresce in nome dell'« ibridismo », inteso come capacità di relazione, di simbiosi, di contatto. La letteratura dell'America Latina non è quindi « primitiva, ma superadulta per aver macinato e assimilato tutti i frutti dell'esperienza prodotti da parecchie tradizioni » (CAM 147), secondo la definizione di Mario Luzi. È quindi una *Weltliteratur*, ossia una letteratura del mondo/dei mondi, le cui caratteristiche essenziali sono la contaminazione, l'eterogeneità, l'indentità e il meticcianto. Se pensiamo alla mappa della situazione italiana di oggi dal punto di vista culturale, sociologico, linguistico e letterario, allora possiamo forse affermare che la letteratura sudamericana è stata in qualche modo anticipatrice di un fenomeno che sarebbe poi esploso successivamente nella penisola, ossia la letteratura della migrazione, che è letteratura di nuovi mondi.

## **Riassunto – Résumé**

### ***Un lettore dell'Altro Mondo : Mario Luzi (1914-2005) e la letteratura ispanoamericana***

Tra la fine degli anni 60 e l'inizio degli anni 80 Mario Luzi collabora, in qualità di cronista letterario, con *Il Corriere della Sera* e *Il Giornale*. Recensisce in modo sistematico le opere tradotte in italiano di autori ispanoamericani come Borges, Sábato, Onetti, Bioy Casares, Asturias – solo per citarne alcuni – ed è il primo a mettere in rilievo l'importanza dell'opera di García Márquez e di Vargas Llosa, caratterizzati da « una linfa di vitalità che tende verso l'avventura ». Luzi definisce quest'ondata di novità che arriva dall'Altro Mondo come una *Weltliteratur*, capace di nutrire la cultura italiana, ed europea in generale, in un momento di crisi. Per il poeta fiorentino quest'esperienza di recensore coincide con una profonda trasformazione del suo linguaggio poetico che, negli anni 60, diventa più prosastico. In questo articolo ci proponiamo di riscoprire il Luzi ispanista e di vedere come quelle riflessioni, che risalgono a 20 anni fa, si iscrivano oggi nel dibattito della « nuova » letteratura italofofona della migrazione.

### ***Un lecteur de l'Autre Monde : Mario Luzi (1914-2005) et la littérature hispano-américaine***

Entre la fin des années 60 et les débuts des années 80, Mario Luzi commence une collaboration avec *Il Corriere della Sera* et *Il Giornale* en qualité de chroniqueur littéraire. Il écrit des comptes-rendus sur des ouvrages (surtout des romans) traduits en italien d'auteurs hispano-américains comme Borges, Sábato, Onetti, Bioy Casares, Asturias, etc. En Italie, il est le premier à souligner l'importance de l'œuvre de Garcia Márquez et de Vargas Llosa avec lesquels, selon lui, « surgit une sève de vitalité qui tend vers l'aventure ». Le poète florentin définit cette vague de « fraîcheur » qui arrive des pays de l'Autre Monde comme une *Weltliteratur*, capable de nourrir la culture italienne et, plus en général, européenne, dans une époque de crise du roman. Pour Luzi, cette expérience de chroniqueur coïncide avec une profonde transformation de son langage poétique qui, dans les années 60, devient plus

prosaique et aborde en profondeur le problème du pouvoir. Dans cet article, nous allons redécouvrir Luzi hispaniste et voire comment ses réflexions, qui remontent à il y a 20 ans, puissent s'inscrire aujourd'hui dans le débat de la « nouvelle » littérature italoophone de la migration.

## **Le *lunfardo* est-il un espace où se manifeste le processus d'intégration des immigrants arrivés en Argentine au début du XX<sup>e</sup> siècle ?**

Gabriela CONSTANZA RODRIGUEZ

*Université Toulouse Le Mirail*

Afin de répondre à la question posée en guise de titre par cet article, nous allons nous pencher sur un corpus composé de paroles de tango publiées entre 1900 et 1935 dans lesquelles l'on trouve du *lunfardo*. Nous nous proposons ici d'aborder cette question relative au langage depuis une perspective sociocritique, sans pour cela nous intéresser à la nature des signes mais à leur origine nationale, ainsi qu'à leur contenu sémantique. Nous avons procédé en deux temps. Dans un premier temps, nous avons extrait des paroles de tango les termes en *lunfardo*, nous les avons identifiés et classés par langue d'origine. Ceci nous a permis de déterminer par quels éléments est composé le *lunfardo*. Puis, dans un deuxième temps, nous avons établi des thématiques et des réseaux conceptuels qui se développent en considérant le nombre de composantes et de variantes pour chaque langue. Cela nous a permis de comprendre comment fonctionne le *lunfardo*. En fait, nous poursuivons le double but de décrire le processus d'assimilation de vocables d'origines diverses dans le *lunfardo* et de déduire, ensuite, le rôle de ce dernier vis-à-vis du langage pratiqué en Argentine afin de comprendre s'il participe à l'intégration des immigrants européens dans la population argentine. Pour cela, nous allons d'abord mettre en perspective l'apparition du *lunfardo* dans son contexte historico-politique, puis nous explorerons la composition de celui-ci ainsi que les configurations thématiques et les affleurements conceptuels<sup>405</sup> qui s'en dégagent.

### **Le contexte historico-politique**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'Argentine se trouve dans une période de construction institutionnelle et nationale au moyen de la mise en pratique des idéaux politiques qui se manifestent à travers une série de lois édictées à partir des années 1850. Par exemple, la loi 817, « *Ley de colonización y población* » (1850), qui permet l'arrivée massive d'immigrants européens sur le territoire argentin. Depuis l'Italie, l'on crée en 1901 le commissariat à l'immigration qui est chargé d'assurer un prix fixe des billets pour le départ, la surveillance des conditions sanitaires des voyages ainsi que la mise en place d'auberges de jeunesse dans les pays d'accueil pour les immigrants italiens. En Argentine, en 1914, dans la ville de Buenos Aires le nombre d'immigrants représente 50% de la population et ils proviennent essentiellement des villes du nord du pays où les difficultés économiques sont

---

<sup>405</sup> Affleurement conceptuel : concept de la sociocritique qui signifie la mise à niveau et l'apparition de concepts sur un terrain métaphorique, ici celui du langage.

importantes. En effet, comme depuis 1880 les frontières nord américaines limitent l'entrée aux immigrants italiens, le flux migratoire s'oriente progressivement vers le sud du continent. La loi 1420, « *Docta Latino América* », de 1884 prévoit ensuite que l'éducation en Argentine doit être laïque, obligatoire et gratuite, le but étant celui d'une homogénéisation des savoirs acquis par la population qui favorise l'intégration des immigrants. Malheureusement, cette loi ne concerne que les mineurs de quatorze ans ; or les immigrants sont des adultes, donc elle ne sera efficace qu'à partir de la deuxième et troisième génération d'immigrants. La loi 2393, de 1888, statue sur la célébration de mariages civils, ce qui va pouvoir permettre la naturalisation des immigrants tout en étant nécessaire pour l'accès à la propriété de terres. Cependant, les femmes argentines et les femmes étrangères se marient peu car pour certains emplois, comme standardiste pour des sociétés de communication en expansion dans le pays, le célibat était parfois obligatoire<sup>406</sup>. Ainsi, 30 % de la population immigrante obtient la nationalité argentine pendant cette période d'accueil massif. Enfin, la loi 8871, de 1912, prévoit le vote au suffrage universel, secret et obligatoire, bien que réservé aux citoyens naturalisés, ce qui laisse à la marge du pouvoir décisionnel les immigrants de plus en plus nombreux, surtout dans la capitale du pays. Par ailleurs, l'organisation des immigrants en syndicats ainsi que les soulèvements ayant pour objet des revendications sociales seront durement réprimés en 1890, 1919 et 1930, et cela ne favorisera pas le dialogue entre les ouvriers, en majorité immigrants, et le pouvoir patronal.

En 1930 l'Argentine connaît une période charnière de son histoire puisque c'est l'année du premier coup d'état, dirigé par le général Uriburu contre Hipólito Yrigoyen, président entre 1928 et 1930. C'est également l'année où les répercussions économiques du crac boursier américain de 1929 se font sentir. Cette crise économique connaîtra des périodes d'acalmie mais durera jusqu'en 1947 et restera dans les annales du tango comme la période de « *la michiadura* », terme *lunfardo* signifiant la misère.

## Le contexte culturel

À partir de 1887 on édite les partitions de tango que l'on écoute déjà depuis une dizaine d'années et que l'on commente dans la presse mondaine. En supplément aux journaux hebdomadaires, des récits mettent en scène l'ambiance des bals et des portraits costumbristes signés notamment par Fray Mocho. Des groupes d'écrivains s'organisent et se rencontrent régulièrement : le groupe de *Boedo*, par exemple, qui emprunte son nom au quartier, aujourd'hui mythique, scène de l'effervescence du tango.

Le cinéma muet se développe fortement entre les années 1900 et 1930, les mélodies qui accompagnent les films sont rapidement remplacées par des tangos. Après le succès du film *Le chanteur de Jazz*, les films sonores incorporent des tangos chantés et dansés par Carlos Gardel et « *El Cachafaz* », premier chorégraphe de tango. La radio est également un diffuseur majeur du tango et, en outre, elle est aussi le premier producteur d'enregistrements sur commande de tango. En effet, les radios proposent des contrats d'enregistrement à des groupes de musiciens pour qu'ils réalisent des bandes musicales de tango qui seront diffusées

---

<sup>406</sup> BARRANCOS, D., *Mujeres en la sociedad argentina : una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2007.

sur les ondes. Ces deux activités culturelles, industrialisées et modernes favorisent la stabilité économique des musiciens et des paroliers qui vont peu à peu devenir des professionnels.

Alors que le tango est diffusé massivement par les radios et les films, la question du langage qu'utilisent les Argentins se pose à nouveau. Pour Sarmiento, l'un des premiers politiciens et penseurs de l'histoire du pays, il faut prendre toutes les libertés avec la langue de l'ancien colonisateur afin d'inventer de nouveaux concepts, propres à l'âme argentine. Lucien Abeille, un linguiste français, publie en 1900 *Idioma de los argentinos*<sup>407</sup>, ouvrage dans lequel il expose les particularités de la langue castillane pratiquée dans le pays d'un point de vue linguistique et anthropologique. Abeille conclut son exposé, en prédisant le développement de la « langue argentine » puis sa stabilisation. À contrario, le Vénézuélien Andrés Bello écrit en 1842 un essai<sup>408</sup> où il préconise le respect et l'enseignement de la norme dictée par la *Real Academia Española*. Cette tendance est suivie en 1905 par Jorge Luis Borges dans *El lenguaje de los Argentinos*, dans lequel il conçoit les déviations du *lunfardo* comme un « langage technique » à l'utilisation limitée et qui ne dépassera jamais le milieu « douteux » dans lequel il s'est développé. C'est dans ce contexte d'effervescence culturelle et de débat sur les identités linguistiques de l'Argentine qu'apparaît le *lunfardo*. Mais comment est-il défini précisément ?

## L'institutionnalisation du *lunfardo*

Pour José Gobello, chercheur et président de la *Academia Porteña del Lunfardo*, l'argot de Buenos Aires est apparu dans le milieu criminel des prisons et des maisons closes. Le *lunfardo* s'apparente donc à un langage vernaculaire utilisé et créé par une population marginale de la capitale argentine, mais il a été rapidement noyé par l'acceptation de vocables apportés par les immigrants arrivés massivement de toute l'Europe. Le *lunfardo* se manifeste tout d'abord dans le tango et, par ce biais, dans les saynètes, le cirque, le théâtre *criollo* et la littérature. Notons qu'en 1943, sous le régime dictatorial du général Pedro Ramirez, on interdit l'utilisation du *lunfardo* dans un souci de purification de la langue. Une forme de résistance s'organise de la part des paroliers de tango qui systématisent alors l'utilisation du *voceo* et qui jouent de créativité pour contourner la censure par l'utilisation de métaphores.

Malgré les oscillations politiques qui influencent la vie artistique, le *lunfardo* véhiculé dans le tango entame dès 1897 un chemin vers une institutionnalisation. En effet, cette année-là on publie un catalogue composé de 620 vocables *lunfardos* appelé *Voces delictivas y otras lunfardías* qui, rien que dans le titre, met l'accent sur les origines criminelles des termes que recense l'ouvrage. En 1915 Villamayor dénombre 1521 vocables dans son *Diccionario Lunfardo*. L'auteur prend en compte les termes d'origines diverses en changeant ainsi la perspective de cette espèce de langue vernaculaire pour l'assimiler à une véritable langue répertoriée, pratiquée, et dans un certain sens officielle, puisque le *lunfardo* semble se répandre rapidement hors de l'enceinte des prisons et des maisons closes et il est utilisé dans le domaine familial et du quotidien. Dans le *Novísimo Diccionario Lunfardo* de 1991, réactualisé en 2004, les auteurs José Gobello et Nicolas Olivari ont classé plus de 6200

<sup>407</sup> ABEILLE, L., *Idioma nacional de los argentinos*, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Ed. Colihue, [Colección *Los Raros*], 2006 (1<sup>re</sup> édition Paris, 1900).

<sup>408</sup> BELLO, A., *Obras completas*, Santiago du Chili, Ed. Consejo de Instrucción Pública, 1891.

vocables et expressions argotiques. Signalons, enfin, qu'en 1962 avait été fondée la *Academia Porteña del Lunfardo*, présidée par le père de Nicolas Olivari, son homonyme et dont le président actuel est José Gobello. L'académie est organisée à l'image de la *Real Academia Española* avec ces 28 membres de tout bord politique, des chercheurs associés à travers le monde et des membres émérites.

En plus de l'officialisation de la *Academia Porteña del Lunfardo*, les ouvrages ci-dessus mentionnés semblent attester de la volonté d'affirmation de la différence linguistique propre à la capitale argentine par rapport à la langue de l'ancien colonisateur. Ils sont en outre le témoignage d'une culture en formation et des modalités d'évolution de la langue à Buenos Aires. Voyons, maintenant, la composition du *lunfardo* trouvé dans les paroles de tango publiées entre 1900 et 1935.

## Composition du *lunfardo*

Nous avons relevé trois influences majeures dans le *lunfardo*. En premier lieu, évidemment, celle du castillan, c'est-à-dire de l'espagnol pratiqué en Argentine à l'époque où la Castille était à la tête de l'empire latino-américain. Les termes du castillan représentent 34, 8 % des apports. La deuxième influence en termes de quantité de vocables apportés est celle de l'italien, avec un total de 21,5 %, auquel on doit ajouter 12 % de vocables provenant de dialectes italiens, tel que le génois, le vénitien, le napolitain et le sicilien, ce qui élève le taux des apports en provenance du territoire italien à 33,5 %. Enfin, la troisième influence représentative est celle du français, avec 17,2 % des apports.

La modalité d'assimilation des vocables diffère légèrement selon l'origine de ceux-ci. Pour le castillan, on remarque essentiellement une modification orthographique qui provient d'une perception erronée de l'oral : ainsi on retrouve *güen* au lieu de *buen*, et *ahura* au lieu de *ahora*. Cette déformation des signes implique que l'émetteur des messages prononce incorrectement, mais aussi qu'il ne connaît pas l'orthographe correcte, ce qui met en relief les origines modestes des utilisateurs de la langue. Nous avons également trouvé des déformations de ce type dans des paroles de tango introduisant des termes utilisés par des personnes d'origine rurale ou très modeste, ce qui reflète une volonté, de la part des paroliers, de stigmatiser cette population. D'après José Gobello, cette modification orthographique provient de l'ancêtre du *lunfardo* qui est le *lenguaje Guachesco* et qui s'est répandu dans la littérature essentiellement comme une transcription du langage oral pratiqué par les Gauchos dont le paradigme est Martín Fierro, le personnage de José Hernandez.

On trouve ensuite une modification syllabique intervenant, par exemple, sur des mots tels que *Señor* qui devient *ñorse*, *amigo* transformé en *gomía*, *caballo* en *llovaca* ou *yovaca*. Cette permutation syllabique dénote la connaissance de l'orthographe espagnole et laisse à supposer le besoin de différenciation par rapport à la norme hispanique en cours sans totalement la renier. On remarque aussi la création de verbes à partir de noms communs ou d'adjectifs comme, par exemple, *campanear* qui signifie regarder, surveiller et donner l'alarme, dans le sens de sonner la cloche, à partir du mot *campana*. À partir du nom propre *Torea*, la marque de tuyaux en béton pour la construction, l'on trouve le verbe *torar* ou encore *atorrantear*, qui



signifient ne rien faire ou dormir, car c'est dans ces tuyaux de construction que les marginaux se réfugiaient pour dormir ou se reposer après avoir consommé de l'alcool ou de la drogue. On a aussi des expressions adjectivales telles que *de mi flor*, provenant de l'augmentatif *flor de*, qui indique l'excellence de quelqu'un ou quelque chose.

Le grand nombre de vocables d'origine castillane, ainsi que la façon de les manier sans qu'ils soient pour autant sémantiquement modifiés, semble mettre en évidence l'application du principe que préconisait Sarmiento : proposer de nouveaux mots pour de nouveaux concepts. Ici, l'inversion syllabique fait penser à la volonté de dire une société appréhendée d'un point de vue marginal, qui pousse au renversement de l'ordre normatif imposé. Dans l'usage quotidien, la modification orthographique fait apparaître le *lunfardo* comme une alternative au castillan.

Les modalités d'assimilation de vocables d'origine italienne et française sont légèrement différentes. En effet, en opérant une modification orthographique sur des mots castillans les utilisateurs changent également la prononciation et rendent ces mots d'abord méconnaissables, puis déchiffrables à nouveau afin de se faire comprendre. On ne trouvera pas ce genre de procédés appliqués à des vocables étrangers puisqu'ils ont déjà une sonorité qui ne concorde pas avec celle de la norme castillane. En revanche, l'une des modifications que vont subir ces vocables favorisera la conservation de la prononciation française ou bien italienne, quitte à donner deux orthographes différentes comme, par exemple, le terme *manyar* qui vient de l'expression italienne « *mangiare la foglia* » et signifie comprendre la raison de quelque chose, dont la graphie est avec un « y » en *lunfardo* pour pouvoir rendre la prononciation du phonème « gi » [dj] italien. Le terme *bulo* ou *bulín* vient de l'italien argotique *bolín* désignant un lit, alors qu'en *lunfardo* cela renvoie à la chambre. L'on constate donc, en plus de la modification de l'accent et du changement du « o » en « u », probablement dû à une perception sonore erronée, qu'à certaines occasions se produisent des glissements sémantiques même s'ils sont légers. L'on observera que ces vocables servent à désigner des objets du quotidien et qu'ils ne se sont pas enrichis de nouveaux concepts, toutefois, ils ont remplacé des termes castillans dans une situation de communication populaire, ce qui n'est pas le cas pour les exemples suivants.

Le terme *chapó* vient de l'expression française « chapeau bas ». L'expression *chapó* est utilisée ainsi, sans avoir besoin de prononcer toute la phrase ; elle marque l'admiration de celui qui la dit à l'égard de son interlocuteur. Les termes *buyón* ou *boullón* dérivent du français *bouillon* mais ne désignent pas du tout le pot au feu traditionnel, plutôt un mets délicieux. Ces vocables empruntés à la culture française et réadaptés, autant orthographiquement que sémantiquement, expriment des réalités d'une vie de luxe dont le tango fait le récit. En effet, les objets luxueux désignés en *lunfardo* par des vocables d'origine italienne sont inexistant dans notre corpus car la culture italienne est associée à une idée du quotidien, alors que le regard porté sur la culture française se fixe sur d'autres éléments, en particulier ceux qui sont utilisés dans un contexte de fête et de vie nocturne tels que « *champagne* », « *cabaret* », « *chic* », « *voiturette* ».

Les modalités d'assimilation de nouveaux termes dans le *lunfardo* tendent à montrer un mouvement d'intégration qui serait comparable à l'intégration des immigrants à la société argentine. Cependant, l'utilisation de vocables provenant d'une culture, quelle qu'elle soit,

pour désigner des objets appartenant à une certaine catégorie et, donc, à un certain contexte en particulier, comme nous l'avons vu ci-dessus, crée des compartiments invisibles quoique perceptibles dans l'organisation du *lunfardo*. Cela pourrait nous amener à dire que l'intégration est faisable mais qu'elle est conditionnée par la rigidité de certaines constructions mentales basées sur des principes idéologiques qui ne représentent qu'une partialité minoritaire. Voyons à présent les configurations thématiques qui se forment à partir d'un grand nombre d'occurrences utilisant un petit nombre de vocables.

## Configurations thématiques et affleurements conceptuels

**Tableau 1. Configurations thématiques**

Langue d'origine	Thématique	Occurrences et Vocables
Castillan	Localisation	23 occurrences 7 vocables
	Homme	13 occurrences 7 vocables
	Vêtements	14 occurrences 7 vocables
	l'Observation	13 occurrences 6 vocables
Français	Localisation	34 occurrences 16 vocables
	Drogue et boissons	27 occurrences 10 vocables
Italien	Femme	30 occurrences 4 vocables
	Localisation	18 occurrences 2 vocables
	Expressions d'impatience	17 occurrences 4 vocables
	Compréhension	14 occurrences 2 vocables

Les trois langues fournissent des vocables relatifs à la localisation spatiale, puis chaque langue apporte des vocables de thématiques différentes et complémentaires, ce qui tendrait à montrer qu'une langue est le reflet d'une culture et par conséquent d'une représentation stéréotypée. Ceci a pour effet de produire une segmentation dans le *lunfardo* puisque les cultures auxquelles font appel les utilisateurs pour les emprunts linguistiques sont spécifiques et non interchangeables. Ainsi on utilisera systématiquement *mina* pour désigner la femme dans le tango, et il en va de même pour dire *tamango* (chaussures), ou *gacho* ou *pamela* pour les chapeaux par excellence. Cette utilisation systématique des mêmes noms pour désigner des réalités qui peuvent être diverses stigmatise et rend incomplet le monde qui se construit dans le *lunfardo*. Attardons-nous à présent sur les affleurements conceptuels qui mettent en évidence la présence de termes différents pour exprimer un même concept.

**Tableau 2. Affleurements conceptuels**

Langue d'origine	Thématique	Occurrences et Vocables
Castillan	Excellence	33 occurrences 22 vocables
	Intégrité physique ou morale	24 occurrences 17 vocables
	Menace et violence	14 occurrences 10 vocables
Français	Personnage de la littérature	13 occurrences 10 vocables
	Le savoir faire	8 occurrences 4 vocables
Italien	Menace et violence	14 occurrences 10 vocables

De ces affleurements se dégagent deux thématiques formant deux blocs dichotomiques. D'une part, l'excellence, le prestige et le savoir-faire s'opposent au défaut, au dénigrement et à la violence. On a donc des paradigmes de l'intégration qui s'opposent à ceux de l'exclusion, qui se construisent au fil des tissus textuels entrecroisés que forment les paroles de tango étudiées et qui, par conséquent, véhiculent un discours social normatif. Sur le plan sémiotique, les configurations thématiques et les affleurements conceptuels mettent en évidence, tout d'abord, la codification du *lunfardo* en tant que particularité linguistique, puis la codification d'un comportement social relatif à la situation de communication. Ceci a un double impact qui touche en premier lieu l'individu, puisque l'utilisateur/récepteur crée et utilise le *lunfardo* en se l'appropriant. Le second impact atteint le collectif puisque l'utilisation et la publication de vocables *lunfardos* diffusés massivement dans le tango dès les années 1915 rend publique et institutionnelle cette codification. L'on pourra parler, alors, d'effet identificatoire avec le tango autour de l'illusion de la construction d'une identité propre à chacun et qui favorise la cohésion sociale. Ce à quoi on pourrait objecter qu'une langue ne se définit pas à travers un catalogue de vocables fortement utilisés par toutes les classes sociales d'une société. En effet, une langue se définit grâce à son système grammatical, à sa syntaxe, à ses règles orthographiques qui traduisent des structures mentales propres à une population et à sa culture. Or, le tango, n'a pas de système grammatical, ni de syntaxe et n'a pas non plus de règle orthographique rigide, puisqu'il admet les permutations syllabiques et les modifications orthographiques dans un souci de conservations des sonorités étrangères qui n'existent pas en espagnol standard. Le *lunfardo* ne peut donc pas être considéré comme une langue et, par conséquent, il ne peut pas être un vecteur d'identité homogène et propre à l'Argentine toute entière. Même si dans le *lunfardo* se manifestent littéralement les voix des immigrants arrivés en Argentine entre 1860 et 1914, il est essentiellement le résultat de la confrontation de deux forces idéologiques que nous avons évoquées en indiquant quelques détails du débat ouvert sur le langage des Argentins vis-à-vis de la langue espagnole pratiquée dans la péninsule.

Pour répondre à la question qui nous intéresse ici, on pourrait dire que le *lunfardo* est un lieu symbolique où s'opère un processus d'intégration des immigrants arrivés en Argentine ; cependant, il n'est pas le seul et son efficacité est soumise à des volontés politico-idéologiques fluctuantes encore de nos jours. En revanche, on peut affirmer que le *lunfardo* participe à un mouvement de différenciation linguistique mais qui est en partie une tentative vouée à l'échec, car le *lunfardo* ne possède de système de cohésion linguistique, ce qui le réduit à des alternatives lexicales à la norme espagnole. Dès lors que le tango a été déclaré en 2009 « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » par l'Unesco, on se trouve face au danger de croire que le *lunfardo* qui le compose en partie serait une langue, même vernaculaire, ou bien une norme linguistique nationale, alors qu'il s'agit d'une manifestation régionale. L'ensemble des institutions qui considèrent le tango et le *lunfardo* comme « le » produit culturel argentin par excellence occultent, sciemment ou pas, d'autres produits culturels argentins tels que le *Chamamé*, le *gato*, la *zamba* qui ont leur propre codification, leur propre existence dans les provinces argentines, mais n'ont pas la puissance médiatique que la capitale met à la disposition du tango. Notre opinion diverge donc de celle de la *Academia Nacional del Tango* et de la *Academia Porteña del Lunfardo* qui considèrent que le *lunfardo* est la meilleure manifestation d'une intégration réussie des immigrants, car ceux-ci se sont également intégrés dans les provinces de l'intérieur de l'Argentine, puisque les produits culturels qui en témoignent sont peu étudiés, voir occultés. Ajoutons, en outre, que

comme Pierre Bourdieu<sup>409</sup> nous considérons que les relations de communications sont également des relations de pouvoir symbolique où s'actualisent les relations de force entre des locuteurs et des groupes sociaux. Dans le cas du *lunfardo*, l'on voit que la bataille de pouvoir symbolique se livre sur deux fronts. Le premier étant celui faisant face à une identité linguistique normative et appartenant à l'ancien colonisateur espagnol, le second étant celui qui s'efforce de contenir les manifestations des identités culturelles des provinces de l'intérieur de l'Argentine.

Finalement, le *lunfardo* relance le débat sur les modes de constructions de l'identité argentine dans lequel interviennent des volontés politiques, des facteurs sociaux et des modes de production que l'on ne peut pas laisser de côté lors d'une approche des produits culturels reconnus au niveau international mais d'origine régionale.

## **Résumé – Riassunto**

***Le lunfardo est-il un espace où se manifeste le processus d'intégration des immigrants arrivés en Argentine au début du XX<sup>e</sup> siècle ?***

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le *lunfardo* apparaît en Argentine comme une alternative linguistique à la langue espagnole pratiquée sur place. Ceci est le résultat de l'apport culturel de millions d'immigrants exilés à partir de 1876. Il s'agit ici est de comprendre si le *lunfardo*, présent dans les paroles de tango publiées entre 1900 et 1935, est révélateur d'un processus d'intégration.

***Il lunfardo è uno spazio dove si manifesta il processo d'integrazione degli immigranti arrivati in Argentina all'inizio del '900 ?***

All'inizio del '900 in Argentina appare il *lunfardo* come un'alternativa linguistica alla lingua spagnola adoperata sul posto. Questo è il risultato della convergenza culturale di milioni d'immigrati esiliati a partire dal 1876. Si tratterà qui di capire se il *lunfardo*, presente nelle parole del tango pubblicate fra il 1900 e il 1935, è uno spazio simbolico che permette un processo d'integrazione.

---

<sup>409</sup> BOURDIEU, P., *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

## ***Il Guarany* di Antonio Carlos Gomes, Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville : il mito fondatore dell'opera in Brasile**

Walter ZIDARIC

*Université de Nantes*

Antonio Carlos Gomes (1836-1896), brasiliano di nascita ma italiano di formazione musicale e di cuore, è forse l'ultimo dei grandi compositori stranieri ad aver completato la propria formazione in Italia nonché ad avervi cominciato la carriera e ad aver composto la maggior parte delle sue opere in italiano. Gode la fama di essere il maggior musicista brasiliano dell'800 e gli è stato dedicato un museo nella sua città natale, Campinas, all'interno del Centro de Ciências, Letras e Artes esistente dal 1901<sup>410</sup>.

Prima di entrare nel merito della questione è tuttavia necessario fornire qualche elemento biografico su un compositore oggi praticamente sconosciuto in Europa ma conosciutissimo in Brasile, e il cui *Guarany* continua ad esser l'unica opera del repertorio ottocentesco a essere rappresentata con una certa regolarità nei paesi dell'America latina<sup>411</sup> anche se assai più raramente in Europa o negli Stati Uniti.

Figlio del maestro Manuel José Gomes<sup>412</sup>, direttore della banda cittadina, e di Fabiana Maria Jaguari Cardoso, il futuro compositore nasce a São Carlos, oggi Campinas, nel 1836. I primi stimoli musicali gli vengono da suo padre e dal fratello maggiore, José Pedro, anch'egli futuro direttore di banda, e inizia a studiare musica all'età di dieci anni. Durante l'adolescenza suona ai balli e ai concerti popolari con la banda diretta da suo padre e comincia a comporre valzer, modinhas, polke e quadriglie. Nel 1859 parte per una tournée per le città principali dello stato di São Paulo in qualità di pianista e cantante, accompagnato al violino da suo fratello, che si conclude nella capitale. Ha già al suo attivo varie modinhas su testi di poeti brasiliani nonché un paio di composizioni a carattere religioso – *Missa de São Sebastião* e *Nossa Senhora da Conceição* – quando entra in contatto con gli studenti della facoltà di Giurisprudenza dell'università di São Paulo per la quale compone *l'Hino Acadêmico*<sup>413</sup>. Stabilitosi a Rio de Janeiro contro la volontà di suo padre, grazie alla contessa de Barral viene presentato nel 1860 all'imperatore : Dom Pedro II è il protettore degli artisti e lo indirizza verso Francisco Manoel da Silva, fondatore e direttore del Conservatorio presso cui inizia gli studi di contrappunto con l'italiano Gioacchino Giannini (1817-1860)<sup>414</sup>, musicista di ottima fama. La vita musicale

<sup>410</sup> <[http://www.ccla.org.br/ccla/museu\\_carlos\\_gomes](http://www.ccla.org.br/ccla/museu_carlos_gomes)>.

<sup>411</sup> Cf. sur youtube alcune immagini di una rappresentazione svoltasi nel novembre 2007 a Belém: <<http://www.youtube.com/watch?v=T23YW2fJ3FY&feature=related>>.

<sup>412</sup> Suo padre si risposerà più volte e avrà in tutto ventisei figli ma due soltanto con sua madre : lui e suo fratello José Pedro.

<sup>413</sup> In questo periodo lui e suo fratello vengono affiliati alla massoneria : cf. <[http://www.freemasons-freemasonry.com/galdeano\\_gomes\\_it.html](http://www.freemasons-freemasonry.com/galdeano_gomes_it.html)>.

<sup>414</sup> Giannini, in Brasile dal 1846, era stato direttore musicale del teatro di San Pedro de Alcantara dal 1848 e nel 1860 era stato nominato maestro di cappella : cf. MAGALDI, C., *Music in impérial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*, Scarecrow Press, Inc., 2004, p. 6.

a Rio de Janeiro è scandita da stagioni liriche regolari che si tengono dal 1846 e in cui è predominante o addirittura esclusiva la presenza delle opere verdiane<sup>415</sup>. In seguito esse si svilupperanno anche a Montevideo e a Buenos Aires, site sulla stessa via marittima, e poi a Bahia, forse dal 1854, a São Luis do Maranhao dal 1857 e a Recife dal 1865<sup>416</sup>. Come è stato precisato da Marcello Conati,

è nel quadro di grande favore formatosi intorno all'opera lirica e al teatro in musica in generale che in Brasile nacque un'iniziativa rimasta pressoché unica nella storia teatrale dell'America, e cioè la fondazione nel 1857 della Imperial Academia de Musica e Opera Nacional, promossa da D. José Amar, nobile spagnolo, esule della Rivoluzione carlista<sup>417</sup>.

Tale iniziativa intendeva limitare l'influenza italiana e francese e favorire la creazione di opere in portoghese anche traducendo dall'italiano – ad esempio *Il Trovatore* nel 1856 e *La Traviata* nel 1862 – dallo spagnolo o dal francese. Nel manifesto di fondazione dell'Opera Nacional appariva, infatti, che si dovesse rappresentare un'opera nazionale almeno una volta all'anno<sup>418</sup>.

Diplomatosi dal Conservatorio a pieni voti Gomes esordisce con la sua prima opera nel settembre 1861: *A Noite Do Castelo* è rappresentata con grande successo al Theatro Lyrico Fluminense. Il libretto di A.J. Fernandes dos Reis è tratto da un poema di A.F. de Castilho e narra una vicenda all'epoca della prima crociata. L'esito è così favorevole che l'imperatore conferisce al compositore l'Ordine Imperiale della Rosa. Due anni dopo è la volta di *Joana de Flandres* rappresentata in presenza del sovrano. Il libretto di Salvador de Mendonça narra una vicenda che si svolge anch'essa all'epoca delle crociate e che, secondo Marcello Conati, mostra chiaramente insieme al lavoro precedente un'impronta verdiana e del *Trovatore* in particolare, opera che, in base a quanto afferma il primo biografo di Gomes, provocò la prima grande emozione nel giovane compositore<sup>419</sup>. Su raccomandazione del suo maestro Francisco Manoel da Silva, l'imperatore gli offre dunque una borsa di studio per andare a perfezionarsi in Europa. Sembra che in realtà il sovrano avrebbe voluto che Gomes partisse per la Germania, dove all'epoca « regnava » la musica wagneriana, ma l'imperatrice Teresa Cristina (1822-1889), di origine napoletana oltre che buona cantante e musicista, suggerisce invece l'Italia e Milano.

Il compositore si imbarca per l'Italia l'8 dicembre 1863, sulla nave inglese *Paraná*, munito di una lettera di credenziali dell'imperatore per il re del Portogallo, Don Fernando, che a sua volta gli dà una lettera di raccomandazioni per il direttore del Conservatorio di Milano, Lauro Rossi (1810-1885). L'arrivo nel capoluogo lombardo, il 9 febbraio 1864, è subito seguito dal

<sup>415</sup> *Ernani* (1846), *I due Foscari* e *I Masnadieri* (1849), *Macbeth*, *Nabucco* e *Luisa Miller* (1852), *Attila* (1853), *Giovanna d'Arco* (1860), *Un ballo in maschera* (1862), *Aroldo* e *I vespri siciliani* (1864).

<sup>416</sup> A São Paulo, la città più vicina a Campinas, le stagioni liriche cominciarono più tardi, nel 1874, con lo sviluppo della località dove emigrarono in massa gli italiani tra la fine dell'800 e i primi dei 900 e l'inaugurazione del Theatro Provisorio. Tuttavia, già dal 1869 una compagnia italiana era arrivata fin lì per rappresentare *Rigoletto*. Il repertorio restava comunque quello italiano recente, soprattutto verdiano. Verdi era infatti « o soberano incontestavel do Theatro Lyrico Fluminense » (HECTOR, L., « As primeira operas », in *Revista Brasileira de Musica*, Numero especial consagrado ao 1° centenario do nascimento de A. Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 1936, p. 208).

<sup>417</sup> CONATI, M., « Formazione e affermazione di Gomes nel panorama dell'opera italiana. Appunti e considerazioni », in *Antonio Carlos Gomes, Carteggi italiani raccolti e commentati da VETRO, G.N.*, Milan, Nuove edizioni, 1976, p. 37.

<sup>418</sup> *Ibid.*

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 38.



suo ingresso al Conservatorio dove, oltre al Rossi, avrà come maestro anche Alberto Mazzucato (1813-1877). Non parlando ancora italiano, Gomes impara la lingua andandosene in giro per la città con un piccolo dizionario in mano ed ecco come viene descritto, qualche anno dopo, dalla *Gazzetta Musicale di Milano*, che non va troppo per il sottile quanto a stereotipi e luoghi comuni e che sembra proporre in filigrana un vago ritratto del (futuro) protagonista del *Guarany*:

Quando Gomes va per le nostre vie – sempre solo ed assorto – lo si direbbe un selvaggio, trasportato di botto e per incanto nel bel mezzo della nostra Milano. Gomes, col suo incesso, pare che ad ogni passo sospetti un precipizio, un tradimento ; in ogni persona, un inimico. Questo suo incesso primitivo, quel suo fare spaventato, ed il suo sguardo tanto cupo da parere sinistro, lo fecero giudicare da molti misantropo. Gomes non lo è : ha un cuore nobile e generoso ; pieno d'affetto pegli amici, d'entusiasmo per l'arte sua : ma ama, adora, s'entusiasma a modo suo : da vero selvaggio. [...] è un gentiluomo : in lui tutto è nobile ; ma è una nobiltà tutta nuda ; una nobiltà primitiva, aborigine. Di statura più che media ; corpulento, muscoloso ; ha capelli folti, arricciati, lunghissimi, incolti e neri ; sopracciglia e mustacchi spessi e neri come l'ebano ; l'occhio intelligente, vivace, irrequietissimo. Da lontano lo si potrebbe dire cantabro o lusitano ; da vicino, non mai. Il colore di bronzo del suo volto ; una certa prominenza nei zigomi ; la piccolezza dei piedi e delle mani ; certe macchie gialle, delle quali è chiazzato il suo occhio ; i denti minuti e bianchi d'avorio ; il callo dei *tomadores de mate* nella sua lingua ; lo sguardo torvo, incerto, meditabondo ; tutto ciò dice a non dubitarne, che Gomes è un aborigeno americano<sup>420</sup>.

Terminato il corso di studi al Conservatorio con un anno di anticipo, ottiene il titolo di Maestro Compositore nel 1866 e fa rapidamente il suo ingresso sulla scena musicale milanese scrivendo le musiche per la rivista *Se sa minga* di Antonio Scalvini che viene rappresentata il 1° gennaio 1867 al Teatro Fossati con gran successo. L'anno seguente, in collaborazione con Eugenio Torelli Violler, scriverà le musiche per la rivista *Nella luna* che andrà in scena al Teatro Carcano.

Al suo arrivo in Italia Gomes trova una situazione molto più complessa di quella che s'immaginava dal sud America : il dominio di Verdi non è più così incontrastato e tanti sono i cambiamenti in corso nel mondo artistico e musicale della penisola, a cominciare dal movimento contestatore della Scapigliatura di cui una delle manifestazioni più plateali è il *Mefistofele* (la Scala, 1868) di Boito, alle discussioni sul wagnerismo che tenta di farsi una strada in Italia, alla creazione della Società del quartetto a Milano che vuole diffondere la musica strumentale, al successo europeo, infine, del *Grand opéra* francese al quale Verdi stesso si era in qualche modo piegato già con *Les Vêpres siciliennes* (1855, Parigi) e, in seguito, con *Don Carlos* (1867, Parigi). La scena della Scala di quegli anni riservava, infatti, ampio spazio ai *Grand opéras* di Meyerbeer (*L'Africaine* nel 1866-67, *Les Huguenots* nel 1868-69, *Dinorah* nel 1869-70) e Halévy (*La Juive* nel 1866) ma anche alle opere francesi di Donizetti (*Poliuto* [*Les Martyrs*], *Dom Sébastien*, *La Favorite*), Rossini (*Guillaume Tell* nel 1867-68), Auber (*La Muette de Portici* nel 1867-68) e Gounod (*Faust* nel 1863 e *Roméo et Juliette* nel 1867-68)<sup>421</sup>.

Già inserito nel mondo musicale milanese e in lieve ritardo rispetto alle condizioni stipulate dal contratto con cui gli era stata assegnata la borsa di studio che prevedeva che avrebbe dovuto scrivere «una composizione importante nei primi due anni di permanenza in

<sup>420</sup> Antonio Carlos Gomes, *Carteggi italiani...*, op. cit., p. 12.

<sup>421</sup> Tutte queste opere erano cantate in italiano.

Europa »<sup>422</sup>, Gomes si prefigge ovviamente l'obiettivo di comporre un'opera. Per quanto riguarda la scelta del soggetto viene spesso citato un aneddoto che contiene forse qualcosa di vero, vale a dire che si trattò di una coincidenza fortuita. Pare che l'anno del suo arrivo a Milano Gomes avesse sentito uno strillone in piazza del duomo che

a gran voce offriva in vendita l'edizione italiana del romanzo di José Martiniano de Alencar : (*"Il Guarani, storia di selvaggi del Brasile !"*). L'acquistò e chiese a uno scapigliato minore, Antonio Scalvini, di trarne un libretto, operazione che venne effettuata per 800 lire : nel febbraio 1865 ricevette i primi due atti<sup>423</sup>.

Ciò che è certo è che in quel periodo preciso circolava a Milano una traduzione a buon mercato del romanzo *O Guarani* (1857) di detto autore. Senza dubbio attratto dall'idea di comporre un'opera che avesse come sfondo il proprio paese, Gomes si lanciò dunque nell'impresa soltanto dopo essersi diplomato al Conservatorio. Non va però dimenticato che la vicenda narrata che metteva in scena l'amore tra una spagnola, bianca, e un indiano guarani aveva una portata autobiografica agli occhi del compositore poiché suo nonno era d'origine spagnola mentre sua nonna era effettivamente un'indigena guarani. Mentre lavora alla composizione, che termina nel luglio 1869, Gomes è introdotto nel salotto di Clarina Maffei che molto probabilmente gli apre le porte del maggior teatro milanese<sup>424</sup>. La prima del *Guarany* è alla Scala, il 19 marzo 1870, ad appena qualche mese dalla presa di Roma da parte dei garibaldini che completerà la tanto agognata unità del paese.

## L'opera

*Il Guarany* è senza dubbio il lavoro più popolare<sup>425</sup> di Gomes e ciò sin dalla prima rappresentazione. Si tratta certamente di un'opera nazionale<sup>426</sup>, nonostante sia cantata in italiano, proprio per la tematica affrontata che mette in scena una sorta di coppia mitica, quella formata da un indiano autoctono, della tribù dei guarani, e da un'europea bianca, figlia di invasori ormai stabiliti in quello che diventerà poi il Brasile. Un altro elemento nazionale, benché di minore rilievo, in realtà, è riconoscibile all'ascolto attraverso l'uso che Gomes fa in alcuni passaggi della partitura (al 3° atto, per esempio) di musica « indigena » grazie a strumenti indiani, come borés, tembis, maracas o inúbias (sorta di tromba di origine tupi-guarani) che si fece fabbricare a Bergamo da un costruttore di organi. In effetti, egli non ricerca caratteri specifici della musica tradizionale brasiliana, come farà più tardi nello *Schiavo* (1889), ad esempio, e come afferma Conati « le stesse danze del terzo atto non sono affatto folkloristiche, ma appartengono piuttosto a quel genere "pittorresco" che costituiva un

<sup>422</sup> VETRO, G.N., *Antonio Carlos Gomes*, Collezione storica di "Malacoda", 8, p. 12.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>424</sup> Vetro avanza l'ipotesi che fu invece opera di Alberto Mazzucato : « Questi, suo maestro, oltre ad essere il rappresentante del 'corpo degli artisti del teatro della Scala', quando circostanze delicate lo richiedevano, esercitava le funzioni di direttore artistico nei maggiori teatri milanesi ». (*Ibid.*, p. 31).

<sup>425</sup> Pare che Gomes solesse dire agli amici intimi, quando *Lo schiavo* non era ancora stato terminato : « Rappresentate il *Guarany* per il brasiliani, il *Salvator Rosa* per gli italiani e la *Fosca* per gli intenditori » (CONATI, M., *op. cit.*, p. 55).

<sup>426</sup> Nel febbraio 1865 Gomes scrive a Da Silva che sta iniziando a comporre *Il Guarany* e che conta di finirlo entro l'anno, ricordando che « l'imperatore gli aveva espresso il desiderio che scrivesse un'opera su di un tema nazionale [...] ». (VETRO, G.N., *Antonio Carlos Gomes*, Collezione storica di "Malacoda", 8, *op. cit.*, p. 40).

ingrediente indispensabile di quella complessa cucina che era la messinscena del *Grand-opéra* »<sup>427</sup>.

La vicenda dell'opera si svolge nei pressi di Rio de Janeiro negli anni 1560, all'epoca in cui gli indiani Aimorè sono in guerra contro i Portoghesi. Don Antonio de Mariz, a capo dei mercenari portoghesi, ha promesso sua figlia Cecilia in sposa a Don Alvaro, giovane avventuriero, ma quest'ultima, soccorsa dall'indiano Pery, s'innamora, ricambiata, dal guaraní. Pery accetta quindi di aiutare i portoghesi nella lotta contro gli Aimorè mentre un altro mercenario, Gonzales, complotta contro Don Antonio e tenta di rapire sua figlia. Pery sventerà il complotto ma proprio nel momento in cui gli Aimorè attaccheranno i portoghesi facendolo prigioniero insieme alla giovane. Votati al sacrificio tribale dagli Aimorè, i due giovani innamorati saranno salvati in extremis dal padre di Cecilia che non esiterà più ad affidare sua figlia al guaraní dopo che costui avrà accettato di farsi battezzare. Don Antonio finirà dunque col sacrificarsi per far perire con sé tutti i suoi nemici, consentendo in tal modo ai due giovani di fuggire liberi e di dare vita a una nuova era del Brasile.

Nonostante il carattere fittizio della vicenda, alcuni degli elementi rappresentati sulla scena si ispirano a fatti reali, come ricorda l'Avvertenza posta all'inizio del libretto :

I nomi di Guarany e Aimorè, sono quelli di due fra le tante tribù indigene, che occupavano le varie parti del territorio brasiliano prima che i portoghesi vi approdassero per introdurre la civilizzazione europea. Secondo l'autore del romanzo, Pery era il capo dei Guarany. Questa tribù aveva indole più docile delle altre, al contrario degli Aimorè, che furono sempre i più implacabili nemici dei Bianchi. Don Antonio de Mariz, personaggio storico e non ideale, fu uno dei primi che governarono il paese in nome del re di Portogallo e rimase vittima della barbarie degli indigeni<sup>428</sup>.

## Novità del libretto

Il libretto presenta alcune novità su cui vale la pena di soffermarsi. In primo luogo, il lieto fine che corona in ultimo l'amore contrastato e tragico così tipico dell'opera ottocentesca e che spezza la catena fatale degli amori infelici. L'esito positivo della vicenda è necessario in un'opera come *Il Guarany* che persegue finalità nazionalistiche volte a esaltare la « nascita » del Brasile. In secondo luogo, il personaggio del padre appare alquanto originale nell'ambito della drammaturgia, essenzialmente verdiana, presente sulla scena operistica dell'epoca e consente di entrare, si potrebbe osare affermare, in una fase di superamento di tale drammaturgia. Infatti, contrariamente ai padri, numerosi, presenti nelle opere di Verdi, Don Antonio de Mariz si sacrifica per la salvezza (e la felicità) di sua figlia, il che consente di ribaltare la situazione tipica, e a volte edipica del melodramma ottocentesco come appare ad esempio in *Rigoletto* (1851). In terzo luogo, la scena del battesimo dell'indiano (IV, 3) è altresì un elemento originale nonché di grande effetto scenico che conferisce una certa verosimiglianza alla vicenda, nonostante il carattere sbrigativo della decisione presa da Pery, e che non trova altri esempi nell'opera italiana dell'800. Il simbolismo del battesimo ha una portata ideologica notevole poiché contribuisce a rassicurare la società occidentale (il

<sup>427</sup> CONATI, M., *op. cit.*, p. 47.

<sup>428</sup> Libretto originale del *Guarany*, p. 4, on-line <[www.librettidopera.it/guarany/guarany.html](http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html)>.

pubblico) sul perdurare dei suoi fondamenti mostrando, al contempo, la piena integrazione dell'indigeno che accetta in tal modo scientemente i suoi valori. Infine, benché nell'aria in quegli anni soprattutto in provenienza dall'opera francese, l'esotismo messo in scena da Gomes e dai suoi librettisti appare anche come una novità nel panorama operistico italiano anticipando addirittura l'*Aida* (1871) di Verdi e Ghislanzoni.

La vicenda dell'amore (inizialmente) impossibile tra un indiano guaraní e una bianca suona come un'eco della storia del Brasile imperiale dell'800, paese schiavista dominato dall'aristocrazia di origine europea, e solleva certamente numerose questioni sull'identità e la società brasiliana come, ad esempio, la distruzione dell'eredità culturale endogena operata dai colonizzatori. Attraverso la coppia formata da Cecilia e Pery, dove è interessante notare che è l'uomo, cioè l'indiano, il fondatore della « nuova » razza che simbolicamente popolerà il Brasile, è però altresì evidente una visione rousseauiana del passato con il rinvio al mito del buon selvaggio ma, anche, a quello della mitica coppia dell'Eden.

Considerato come un capolavoro della letteratura indianista romantica, il romanzo di Alencar si conclude con una scena apocalittica in cui un'esplosione distrugge il castello di Don Antonio e annienta i mercenari spagnoli, seguita da una tempesta che si trasforma in diluvio e che lascia come unici superstiti proprio Cecilia e Pery i quali si metteranno in salvo arrampicandosi su una palma e da lì scruteranno l'orizzonte del « nuovo » mondo come dei novelli Adamo ed Eva da cui nascerà la prole del futuro Brasile. Nel libretto, invece, la fine è molto più condensata ma lascia comunque indovinare lo stesso esito : « Si vede da lungi il campo degli Aimorè e sopra una collina Cecilia, che alla catastrofe del castello cade in ginocchio sorretta da Pery, che le addita il cielo »<sup>429</sup>. Le modifiche operate nel finale sono soprattutto dovute a difficoltà di carattere tecnico oltre che finanziario, e si è dunque conservata soltanto l'esplosione del castello.

Rispetto alla fonte originaria, la versione operistica radicalizza la contrapposizione di Bene e Male estendendola a più livelli : se Pery incarna il mito del buon selvaggio, l'aimorè Cacico rappresenta il lato oscuro e pericoloso della cultura indigena che culmina nella cerimonia del cannibalismo (atto 3°) ; se Don Antonio esprime l'ideale del sacrificio, Gonzales gli si contrappone con il complotto e lo spergiuro, temi tipici dell'opera ottocentesca. L'unione di Cecilia e Pery, benedetta da Don Antonio e resa possibile dalla conversione dell'indiano al cristianesimo, sintetizza idealmente la vittoria del Bene ma anche l'accettazione dell'ideologia dei dominatori, dei conquistatori : si tratta dunque di un ottimo esempio di integrazione oppure di rinuncia alla propria identità per un'identità multipla, più complessa ?

*Il Guarany* è un tentativo di mediazione tra il melodramma italiano, donde la rapidità drammaturgica, e il *Grand opéra* cui, in particolare, guardano i finali d'atto che sono d'impianto colossale e di grande effetto scenografico. La scena finale, ad esempio, in cui si assiste all'esplosione del castello ricorda da vicino quella del *Prophète* (1849) di Meyerbeer. La musica del *Guarany* occupa un posto di rilievo nell'inconscio collettivo brasiliano ed infatti gli accordi della sua *Protophonia*, composta però dopo la prima italiana e brasiliana, nel 1871, sono una sorta di secondo inno nazionale, un po' come il *Va pensiero* del *Nabucco* per gli italiani. Nonostante il successo dell'opera, gli studiosi brasiliani

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 43.

Concordano nel ritenere il *Guarany* (l'opera che decretò la fama di Gomes, e la cui popolarità giunse ad infastidire fin lo stesso autore, il quale lamentava piuttosto l'oblio in cui giacevano, ad eccezione del *Salvator Rosa*, altre sue opere, che egli riteneva migliori) un lavoro nel suo complesso inferiore agli altri che Gomes compose successivamente<sup>430</sup>.

La sera della prima rappresentazione alla Scala il successo fu enorme<sup>431</sup> ed il re d'Italia, Vittorio Emanuele II, lo nomina Cavaliere della Corona d'Italia soltanto un paio di mesi dopo. Per quanto riguarda invece lo stato d'animo del compositore, ecco quanto riportava, in modo alquanto romanzesco e melodrammatico, la *Gazzetta Musicale di Milano* in un numero del 1878, firmato da Gustavo Minelli :

La notte nella quale si diede per la prima volta *Il Guarany* alla Scala, l'opera fu assai applaudita. Il pubblico domanda con insistenza l'autore ; lo vuol salutare grande maestro. Si cerca Gomes dappertutto ; non si trova in nessun luogo. Il pubblico si impazienta e strepita. Lo si cerca di nuovo ; e finalmente alcuni amici lo scoprono sul più alto ballatoio dell'impalcatura del teatro. "Ma cosa fai costì, mentre tutti t'applaudono e ti domandano ?" – "IO ?... M'applaudono ?... Temevo fossero disapprovazioni e fischi !... Fischiato a Milano sarei disonorato in Brasile !... e poi cosa avrebbe detto il mio imperatore, il mio padre, se avessi fatto fiasco, dopo tanti sacrifici ch'egli fece per me ?!... Non avrei potuto sopravvivere ad un insuccesso !... Sono venuto qui per uccidermi se *Il Guarany* fosse stato fischiato !". Lo si fece scender a forza dal ballatoio, lo si trascinò come un vero selvaggio sul palcoscenico. Il pubblico l'accolse con un subisso i applausi ; senza potersi immaginare che in quel momento, non solo aveva giudicata un'opera, ma aveva forse salvata la vita ad un artista tanto nobile e distinto.

Perché l'opera fosse rappresentata alla Scala, Gomes, che non aveva ancora un editore all'epoca, il 16 luglio 1869 aveva firmato un contratto con l'impresario Giuseppe Bonola in cui si può leggere che

l'opera era stata scelta come opera d'obbligo (scritta cioè espressamente per il Teatro alla Scala), che doveva essere rappresentata come terza nella stagione, che il maestro entro il 15 novembre aveva l'obbligo di consegnare i figurini dei costumi, i libretti stampati a sue spese, gli schizzi delle scene, che si impegnava a concertare le prove, a rinunciare ai diritti d'autore, a fornire la partitura e le parti. All'incirca quanto dovette fare Boito per presentare il rinnovato *Mefistofele* a Bologna nel 1875. Da parte sua Bonola si impegnava a pagare una penale di 5.000 lire, qualora l'opera, per qualsiasi ragione, non fosse andata in scena<sup>432</sup>.

Sembra poi che nell'intervallo tra il primo e il secondo atto Gomes abbia incautamente ceduto i diritti sull'opera per l'Italia all'editore Francesco Lucca, rivale di Ricordi, per la somma di 6037 lire, da cui « vennero detratte lire 3037 per il pagamento da parte dell'editore di tutte quelle spese a carico del compositore e che egli aveva anticipate »<sup>433</sup>. L'esito di tale operazione fruttò quindi soltanto la somma di 3000 lire al compositore, tuttavia Lucca gli commissiona la sua seconda opera : *Fosca*.

---

<sup>430</sup> CONATI, M., *op. cit.*, p. 45.

<sup>431</sup> Ci furono 12 repliche e nel ruolo del Cacico debuttò alla Scala un baritono che divenne poi assai celebre: Victor Maurel, futuro interprete dei due grandi ruoli verdiani di Jago e Falstaff.

<sup>432</sup> VETRO, G.N., *Antonio Carlos Gomes*, Collezione storica di "Malacoda", 8, *op. cit.*, p. 32.

<sup>433</sup> *Ibid.*

La prima brasiliana si svolse in presenza del compositore e dell'imperatore il 2 dicembre 1870 al Theatro Lyrico Provisorio di Rio de Janeiro, nel giorno del genetliaco del sovrano. Dal quel momento in poi l'opera sarà rappresentata in breve sulle scene dei maggiori teatri da Firenze a Genova, Londra, Bologna, Mosca e Pittsburgh.

Malgrado l'enorme successo la critica non mancò di cogliere il carattere « controllato » e accademico della musica come fece notare la *Gazzetta Musicale di Milano* all'epoca della prima :

In tutta l'opera si vede questa paurosa incertezza, questa prudente ribellione alla fantasia : e anche nei punti in cui l'ardimento deve di necessità rompere le corna alla regola, egli sacrifica l'effetto per starsene colla regola ; e frammezzo ai selvaggi fa uso così parco del selvaggio, come se temesse di contaminarsi.

Tuttavia tale paura di fare troppo « autentico » e originale va vista come una necessità per Gomes di imporsi all'estero, dapprima in Italia, per poter poi essere pienamente riconosciuto in patria : quindi egli deve comunque restare nel solco della tradizione italiana, almeno all'inizio, per alimentare la speranza di una futura carriera e non può certo permettersi di lasciarsi andare a sperimentalismi che non trovavano nessuno sbocco sulla scena italiana di quegli anni, come era accaduto alla prima versione del *Mefistofele* (1868) di Boito.

Dopo una vita e una carriera spese tra il Brasile e l'Italia Gomes fu certamente un testimone privilegiato del Brasile imperiale, dal periodo che seguì l'indipendenza (1822) fino alla proclamazione della Repubblica (1889). Pur rivendicando sempre la sua brasilianità, compose opere italiane per lingua e stile e dichiarò sempre, pubblicamente, che l'Italia era la sua seconda patria. Un itinerario artistico tutto italiano da Verdi a Meyerbeer e fino alle soglie della « giovane scuola » che lo portò tuttavia a creare la prima opera nazionale brasiliana esattamente come ciò avveniva, all'epoca, per i compositori dell'Europa centrale.

## **OPERE DI ANTONIO CARLOS GOMES :**

*A Noite do Castelo* – libretto di José Fernandes dos Reis – opera in 3 atti, dal romanzo omonimo di António Feliciano de Castilho.

4/9/1861, Theatro Lyrico Fluminense di Rio de Janeiro (dedicata a Francisco Manoel da Silva)

*Joanna de Flandres* – libretto di Salvador de Mendonça – opera in 4 atti.

15/9/1863, Theatro Lyrico Fluminense di Rio de Janeiro (dedicata all'imperatore Dom Pedro II)

*Il Guarany* – libretto d'Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville – opera-ballo in 4 atti, dal romanzo *O Guarani* di José de Alencar.

19/3/1870, Teatro alla Scala, Milano

*Fosca* – libretto di Antonio Ghislanzoni – opera in 4 atti, dal romanzo *Le Feste delle Marie*, di Luigi Capranica.

18/2/1873, Teatro alla Scala, Milano (dedicata a José Pedro Santana Gomes)



**Salvator Rosa** – libretto di Antonio Ghislanzoni – opera in 4 atti, dal romanzo *Masaniello* di E. de Méricourt.

21/3/1874, Teatro Carlo Felice, Genova

**Maria Tudor** – libretto di Arrigo Boito e Emilio Praga – opera in 4 atti, dal dramma omonimo di Victor Hugo.

27/3/1879, Teatro alla Scala, Milano

**Lo Schiavo** – libretto di Rodolfo Paravicini – opera in 4 atti, da un'idea del Visconte di Taunay.

27/9/1889, Theatro Imperial Dom Pedro II a Rio de Janeiro

**Condor** – libretto di Mario Canti – opera in 3 atti.

1891, Teatro alla Scala, Milano (dedicata a Theodoro Teixeira Gomes)

**Colombo** – libretto di Albino Falanca (pseudonimo del compositore) – poema vocale sinfonico in 4 quadri,

12/10/1892, Theatro Lyrico di Rio de Janeiro (dedicato al popolo americano).

## **Riassunto – Résumé**

### ***Il Guarany di Antonio Carlos Gomes, Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville : il mito fondatore dell'opera in Brasile***

Antonio Carlos Gomes, il maggior musicista brasiliano dell'800, è forse l'ultimo dei grandi compositori stranieri ad aver completato la propria formazione in Italia nonché ad avervi cominciato la carriera e ad aver composto la maggior parte delle sue opere in italiano. *Il Guarany* è senza dubbio la sua opera più popolare e si tratta certamente di un'opera nazionale, nonostante sia cantata in italiano, proprio per la tematica affrontata che mette in scena una sorta di coppia mitica : quella formata da un indiano autoctono, della tribù dei guarani, e da un'europea bianca. *Il Guarany* è un tentativo di mediazione tra il melodramma italiano e il *Grand opéra*. Tuttavia, attraverso il personaggio del padre che appare alquanto originale nell'ambito della drammaturgia, essenzialmente verdiana, presente sulla scena operistica dell'epoca, si potrebbe dire che Gomes e i suoi librettisti tentino di abbozzare una fase di superamento di tale drammaturgia.

### ***Le Guarany d'Antonio Carlos Gomes, Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville : le mythe fondateur de l'opéra au Brésil***

Antonio Carlos Gomes, le musicien brésilien le plus célèbre du XIX<sup>e</sup> siècle, est peut-être le dernier des grands compositeurs étrangers à avoir complété sa formation en Italie, où il a en outre commencé sa carrière, et à avoir composé la plupart de ses opéras sur des livrets en italien. *Le Guarany* est sans aucun doute son œuvre la plus populaire et il s'agit certainement d'un opéra national, bien qu'il soit chanté en italien, justement pour la thématique abordée qui met en scène une sorte de couple mythique : celui formé par un indien autochtone, un guarani, et par une européenne blanche. *Le Guarany* est une tentative de médiation entre l'opéra italien

et le Grand opéra. Toutefois, à travers le personnage du père qui semble assez original dans le cadre de la dramaturgie, essentiellement verdienne, présente sur la scène opératique de l'époque, on pourrait dire que Gomes et ses librettistes essayent de dépasser cette dramaturgie.

## Il Carlo Felice di Genova, Cristoforo Colombo e due libretti ottocenteschi : il buon navigatore narrato da Felice Romani e Luigi Illica

Costantino C. M. MAEDER

*Université catholique de Louvain*

Nel 1828, per l'inaugurazione del Carlo Felice a Genova, Felice Romani (1788-1865) scrive un libretto su Cristoforo Colombo musicato poi da Francesco Morlacchi<sup>434</sup>. L'opera riscuote un discreto successo : il libretto piace e sarà ripreso anche da almeno altri sette compositori, ad esempio da Luigi Ricci che lo mette in musica per il Teatro Ducale di Parma il 17 giugno 1829<sup>435</sup>. Queste riprese multiple, inusuali per l'Ottocento, mostrano l'impatto del libretto di Romani, uno dei pochi librettisti di quell'epoca a godere di un tale riconoscimento. Sessantaquattro anni dopo, il giovane Luigi Illica (1857-1919) partecipa a un concorso indetto dal Comune di Genova per le feste colombiane del 1892 e per l'inaugurazione del Carlo Felice ristrutturato per quell'evento : anch'egli presenta un libretto sul navigatore genovese<sup>436</sup>. Per la musica è previsto Giuseppe Verdi ma questi rifiuta e propone, quale sostituto, Alberto Franchetti che accetta la sfida.

Le differenze fra i due libretti non potrebbero essere maggiori e riguardano la poetica, l'estetica, il contesto culturale, la trama, l'etica, in pratica tutto. Eppure, nonostante la prima impressione, una lettura attenta permette di riscontrare stretti legami fra i due testi. Non di rado, riprendere un tema, un soggetto, un personaggio trattato in libretti precedenti, soprattutto verso la fine dell'Ottocento, equivale a una presa di posizione meta-poetica spesso mossa da un impulso polemico e avversativo. Il confronto assurge così a strategia interpretativa e conoscitiva fondamentale per capire le ragioni della ripresa, in questo caso del dialogo che Illica intrattiene con Romani. Il libretto, del resto, non si definisce solo in funzione di quello del ventinove : molti elementi testuali rinviano al nuovo linguaggio lirico introdotto da Arrigo Boito, ad esempio nel *Mefistofele*, nella *Gioconda* o nell'*Otello*, ossia le

<sup>434</sup> ROMANI, F., *Colombo*, Melodramma Serio in due atti da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice la primavera del 1828 alla presenza delle LL. MM., Genova, Litografia e tipografia Ponthenier, 1828. Le citazioni estratte da questo volume saranno d'ora in poi indicate nel testo, tra parentesi, con la sigla *CoR*, seguita dal numero della pagina.

<sup>435</sup> ROCCATAGLIATI, A., « Romani, Felice », <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23733>>, *Grove Music On-line*, 26/3/2010.

<sup>436</sup> ILLICA, L., *Cristoforo Colombo*, dramma lirico in quattro atti e un epilogo, musica di Alberto Franchetti, libretto, Milan-Rome-Naples-Palermo-Paris-London, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi e C. Editori-Stampatori, 1892. Il libretto, in un'edizione critica a cura di Elena Pierazzo, si trova ora nel Catalogo della Biblioteca Digitale del Libretto d'Opera : <<http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/home>>. Il repertorio digitale nasce da due iniziative (*L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità e Ipotesi operistiche ; modelli teatrali e letterari per la librettistica italiana, 1830-1920*) coordinate da Guido Paduano, Virgilio Bernardoni, Michele Girardi, Giorgio Pestelli, Gabriella Biagi Ravenni, Fabrizio Della Seta, Alessandro Grilli, Alberto Rizzuti, Gabriella Biagi Ravenni, Marco Grondona. Per le altre citazioni dal libretto : <<http://193.204.255.27/operaliber/.php?page=operaLiber/booklets/view&id=colombo4.xml&act=1&bookletTitle=Cristoforo+Colombo>> che riprende anche l'impaginazione dell'originale. L'edizione del testo è stata curata da Elena Pierazzo e da Federica Girolamo. Per la musica ci siamo basati sulla riduzione per pianoforte a cura di Carlo Carignani, Milan-Rome-Naples-Palermo-Paris-London, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi e C. Editori-Stampatori, 1893.

tre opere coeve più autorevoli e prestigiose a fianco di *Cavalleria rusticana* su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Un terzo punto interessante concerne il modo di rappresentare i selvaggi, così vengono chiamati nel primo libretto, e gli indigeni nel secondo<sup>437</sup>.

Un fruitore odierno, date le circostanze, si aspetterebbe un dramma glorioso, trionfante, commemorativo, atto a festeggiare la riapertura dello stabile e soprattutto a celebrare i quattrocento anni dell'arrivo degli europei nelle Americhe e Cristoforo Colombo, figlio illustre della città. Chi darà una prima occhiata al libretto e alle *dramatis personæ* constaterà che il testo richiede una messinscena spettacolare e costosa : molti cantanti diversi, numerose comparse, indiani, soldati, esponenti dei più svariati ceti sociali che calcano la scena e rispecchiano a livello figurativo la feracità della scenografia. Così ci si troverà in alto mare sulla Santa Maria, al Convento di Santo Stefano a Salamanca, in un villaggio indiano in una località amena dei Caraibi. Ciò innesca attese che riguardano i campi semantici attuati nel testo, come « ubertà », « esotismo », « diversità », « natura rigogliosa », un insieme di ciò che per noi è tradizionalmente lirico e melodrammatico. Le scenografie tramandate di Ugo Gheduzzi confermano queste attese, così come le figurine di Adolf Hohenstein.

Teniamo però conto del contesto di enunciazione, visto che siamo a Genova nel 1892 : ci si chiederà allora se questa nostra attesa « moderna » sia davvero valida se, cioè, lo scopo principale dell'opera fosse la magnificazione e l'esaltazione di Colombo e della sua pretesa scoperta del nuovo continente, nonostante il finale tragico d'obbligo. Da Genova partono in quegli anni centinaia di migliaia di italiani (e non solo) per Ellis Island, New York, per Buenos Aires, per l'America latina in genere. Se Colombo era uno scopritore, un esploratore, un visionario, ora chi lascia l'Italia lo fa per necessità, a causa della miseria, per essere accolti dall'America, ricca, benestante : non più come conquistatori, eccezion fatta per alcune zone remote dell'America latina, dove avventurieri amano farsi fotografare con schiavi indios.

Il *Colombo* di Illica è probabilmente uno dei libretti più interessanti del poeta che solo qualche anno dopo monopolizzerà la scrittura operistica con la sua produzione. Illica fu odiato dai futuristi proprio perché considerato autore della « solita forma », al soldo dell'editoria sempre più dittatoriale e dominante che in pochi anni aveva estirpato quasi tutta la concorrenza, insieme a essa la vitalità dell'opera italiana<sup>438</sup>. Il libretto di Luigi Illica esibisce molti elementi innovativi introdotti nella librettistica italiana da Arrigo Boito con il *Mefistofele*, elementi ancora rivoluzionari all'epoca di Illica : si pensi all'impianto epico ed episodico o all'uso lessicale particolare che ricorre non tanto alla tradizione librettistica dell'Ottocento, ma al vocabolario medievale e rinascimentale. Illica instaura un duplice sistema di riferimento, un gioco di specchi con il passato e con il moderno, a livello drammatico e librettistico<sup>439</sup>, con il *Colombo* di Felice Romani e la produzione librettistica di Arrigo Boito.

<sup>437</sup> La figura di Cristoforo Colombo è stata particolarmente amata dai librettisti ma nessuna opera sul navigatore figura oggi nel repertorio. Per un elenco di libretti e di opere cf. HECK, T. F., « *Toward a Bibliography of Operas on Columbus : A Quincentennial Checklist* », *Notes* (Quarterly Journal of the Music Library Association), seconda serie, vol. 49, n°2 (dicembre 1992), p. 474-497.

<sup>438</sup> Così afferma Balilla Pratella nel *Manifesto dei musicisti futuristi* dell'11 gennaio 1911 : « Gli editori pagano poeti perché sciupino tempo ed intelligenza a fabbricare e ad ammannire secondo le ricette di quel grottesco pasticciere che si chiama Luigi Illica quella fetida torta a cui si dà il nome di libretto d'opera ».

<sup>439</sup> Con « drammatico » mi riferisco all'aspetto teatrale, con « librettistico » alla drammaturgia musicale implicita nelle forme particolari che prende il testo drammatico di tipo « libretto ».

## Felice Romani e il suo *Colombo*

È prassi comune omettere nell'analisi dei libretti tutto ciò che si chiama *paratesto*, anche perché molti *Argomenti*, *Avvertimenti* o le *Dramatis personæ* non presentano che informazioni banali e prevedibili. Tuttavia, nel caso del *Colombo* di Romani, il *Præmio* è fondamentale perché esplicita alcune scelte librettistiche e palesa costanti poetici e culturali dell'epoca (*CoR* III-IX). In primo luogo, il poeta segnala che il libretto non gode più della stessa reputazione di alcuni anni prima e questo sebbene Romani avrà per molti anni una fama superiore rispetto ai compositori, come si può evincere dai frontespizi : una specie di *captatio benevolentiae* e di *excusatio non petita* che costituiva un topos dell'epoca. In secondo luogo, inizia a spiegare le proprie scelte e quindi il compito del libretto consisterebbe nel presentare l'eroe nel suo aspetto più degno, nella situazione più gloriosa e nel contempo più nota al pubblico, altrimenti si avrebbero le seguenti conseguenze :

L'Autore drammatico ha d'uopo d'un nodo che ravvicini tutti i personaggi, e di un'azione in cui campeggi l'amore, passione più d'ogni altra prediletta dalla musica [unità d'azione, azione principale di carattere amoroso]. E il mio primo Atto sarebbe passato in mare, il secondo a S. Salvatore, divisi sarebbero stati i personaggi, e due per così dire le azioni. Doveva io forse rappresentare l'eroe di ritorno in Castiglia, onorato dai Sovrani, cui fa dono d'un mondo ? Tutta l'azione si sarebbe ridotta in una splendida scena, il rimanente sarebbe stato languido, freddo e senza passione. Doveva io scegliere il momento in cui l'invidia e l'ingratitude trionfano del merito e della fede, e il premio di Colombo sono oltraggi e catene ? Troppo nera sarebbe stata la tela che avrei tessuta, e troppo odiosi personaggi avrei dovuto porre in iscena. Oltre di ciò mi si parava d'innanzi l'istessa difficoltà di luogo, di tempo, d'interesse musicale. (*CoR* IV)

Romani esige implicitamente una sorta di unità di tempo, luogo e spazio, rivelando un approccio in fin dei conti barocco e neoclassicista. Egli ha dapprima bisogno, naturalmente, di una storia d'amore. Posto questo, a mo' di un Metastasio, di uno Zeno e di tanti altri poeti precedenti, comincia a legittimare le proprie scelte. Ma se in precedenza l'intento consisteva nel convalidare i cambiamenti in funzione storica, cioè nell'eliminare le inverosimiglianze delle fonti, qui Romani deve giustificare l'introduzione di elementi fittizi, quali la comunicazione senza intoppi tra Spagnoli, Colombo e i selvaggi<sup>440</sup>. Si canta ovviamente in italiano, ma i conquistatori, sul posto da più di un anno, hanno senz'altro imparato la lingua dei selvaggi, i quali, invece, non sono in grado certamente di imparare un'altra lingua. Questa visione implicita si rivela in modo ancora più evidente in un altro punto importante del *Præmio* : per poter presentare « selvaggi » in scena, Romani deve anche accordar a questa « sottospecie » umana una certa competenza minima per rendere « credibile » il dramma. Costoro sono naturalmente « superstiziosi », « feroci » e « crudeli », secondo il sapere convenzionale dell'epoca, il che è del tutto incomprensibile se si conoscono gli antefatti della trama di Romani. Il librettista stesso, infatti, menziona : « Io fingo, che presso il Cacico di Maïma, nelle cui terre è naufragato Colombo, siasi ricoverato Zamoro, un de' Cacichi d'Aïti, il quale venga a raccontare a que' di Giamaica le crudeltà esercitate dagli Europei nella natale sua terra, e che col racconto di tanti infortunj tragga gli ospiti suoi a congiurare contro Colombo per trucidarlo con tutti i Castigliani » (*CoR* VI). Soprattutto Romani si sente in obbligo di introdurre un minimo di tinte locali. Non si rifà al mito del « buon selvaggio », non

<sup>440</sup> Qui si nota probabilmente una frecciatina rivolta contro René-Charles Guilbert de Pixérécourt e il suo *Christophe Colomb* (1815) in cui gli indiani parlano un'improbabile lingua indigena. La critica coeva si era espressa varie volte in modo negativo su questo stratagemma pseudorealistico.

corrotto dalla società, altro topos di stampo settecentesco ; al contrario preferirebbe negare ai « selvaggi » una dimensione umana che introduce solo a malincuore, per ragioni drammatiche : senza vero « antagonista » non ci sarebbe dramma ma solo eccidio.

Tranne Zilia [giovane americana, figlia di Jarico, Cacico di Maïma, innamorata di Fernando], purificata, per così dire dall'amore, *i selvaggi son quali esser devono : feroci, e senza alcun freno fuorchè quello della propria superstizione*. Nulladimeno io diedi loro un certo qual senso d'onore, e vivissima la carità della patria ; affetti ch'io credo ingeniti nel cuore dell'uomo. Degli usi e dei riti loro, ne giudichi il lettore. Privi, come noi siamo, di monumenti e di tradizioni intorno ai costumi ed ai culti delle prime terre scoperte dagli spagnuoli, era a me lecito immaginarli come conveniva all'azione : tuttavia poco o nulla si scostano da quelli che trovati furono in regioni visitate più tardi. (*CoR VIII-IX*)

È però inutile essere troppo critici. Romani deve convincere il pubblico e a quanto pare si tratta di un pubblico che richiede un prœmio eccezionalmente lungo probabilmente perché il poeta prevede una certa incredulità da parte di esso. Se, da persona colta, il librettista conosce i vari Rousseau e il mito del buon selvaggio, non è forse così per un pubblico medio che non potrebbe capacitarsi di osservare selvaggi rivaleggiare con europei così come esige un libretto di quest'epoca. Fatto sta che nel libretto questo prœmio c'è, che Romani assume fino in fondo quello che enuncia e che i contenuti rispecchiano probabilmente il sapere convenzionale dell'epoca. La lunghezza del prœmio può essere spiegata da un altro elemento, poco evidente a una prima lettura. Non è stato possibile, in effetti, trovare una fonte diretta per la trama nonostante librettisti come Romani, Gazzaniga e più tardi Piave creassero libretti basandosi su drammi, su episodi di romanzi, o su romanzi interi, delegando facilmente una parte della responsabilità dei contenuti all'autore del testo adattato. Ma in questo caso non si vedono consonanze, anche minime, con i drammi su Colombo di Pixérécourt (1815) o di altri autori. Anche la lettura di biografie coeve non offre episodi che possono essere collegati con l'intreccio del dramma<sup>441</sup>. Romani termina il *Præmio* così : « Se indegno del più grande fra i Genovesi è il serto ch'io gli ho tessuto con un Melodramma, è forse più colpa del genere, che mia. Allo scopritor dell'America vuolsi un'Epopèa. Avvi chi l'ha meditata, ma Fortuna gl'impedisce di compierla » (*CoR IX*). Un'epopea ci voleva dunque, e non un libretto, necessariamente legato in quel periodo all'unità d'azione e alla successione di esposizione, intreccio e scioglimento.

Il libretto stesso è poco elaborato e interessante ai nostri occhi, caratterizzato da una trama tipica del primo Ottocento. A mo' d'esempio basta leggere l'esposizione, del tutto convenzionale. Il testo apre con un coro : i selvaggi inorriditi da ciò che è successo a Cuba e a Haiti sono pronti a combattere eroicamente (« morrem da vili ?... Ah no ».). Si alleano con Zamoro, uno dei superstiti. Ma quest'ultimo, nel « tempo di mezzo », cambia soggetto e professa il proprio amore per Zilia, la figlia di Jarico, cacico di Maïma, così come già successo in *Tancredi* e nella maggioranza delle opere dell'epoca, dove gli alter ego funzionali non sono dei selvaggi feroci e crudeli, ma principi, re e altri europei altrettanto incapaci di distinguere la patria, i doveri, la politica dalle pulsazioni più passionali ed egoistiche. A differenza di quello che si nota in altri libretti dall'apparenza convenzionale, si pensi ai libretti di Piave, mancano le necessarie infrazioni alle regole che permettono nuove letture, una

<sup>441</sup> Cf. BOSSI, L., *Vita di Cristoforo Colombo scritta e corredata di nuove osservazioni di note storico-critiche e di un'appendice di documenti rari o inediti dal cavaliere Luigi Bossi*, Milan, Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818. Nelle fonti si trovano alcuni eventi, come ad esempio la previsione di un'eclissi lunare che Colombo sfrutterà ai propri fini, ma sono eventi che servono da connettori di veridicità e di storicità, mentre l'intreccio è del tutto nuovo.



strategia sfruttata da poeti come Rinuccini, Busenello, Metastasio, Da Ponte, Calzabigi, Piave o Boito.

## Illica, bastian contrario

Il *Colombo* di Illica è più intrigante. Sembra proprio che Illica abbia letto il libretto di Romani, fatto probabile visto che il primo *Colombo* era stato creato proprio per l'apertura del Carlo Felice e dunque certamente noto al momento della riapertura e delle feste colombiane, per poi fare proprio tutto quello che nel *Præmio* è stato « proibito » o considerato « impossibile ». Illica sceglie una scrittura « romanzesca » o « epica » (come la avrebbero definita in Germania). Presenta i momenti più importanti della vita di Colombo, anche quelli più amari. Mentre Romani insinua che non si può presentare una scena intera sul mare<sup>442</sup>, Illica dedica un atto intero ai navigatori persi nell'Atlantico<sup>443</sup>. Anche la storia d'amore è secondaria ; si notano subito cenni a Boito, sebbene questi non amasse molto il libretto di Illica, come si può desumere da una lettera indirizzata a Verdi. Dal punto di vista musicale Franchetti crea un dramma « moderno » che per gli uni è « senza melodia », per gli altri invece un ottimo esempio del *durchorchestriert*, del divenire musicale, della capacità di combinare la tradizione italiana con quella tedesca<sup>444</sup>.

Passiamo ora al libretto : secondo Jürgen Maehder si tratta di una pietra miliare nella librettistica, soprattutto per l'uso di vasti spazi in scena, per la disposizione delle masse, tutti elementi che la musica di Franchetti sarebbe stata in grado di sfruttare per creare « scene di grande respiro per il coro, insieme complessi e numerosi interludi sinfonici, orchestrali. Più ancora che nelle opere dei suoi contemporanei, il discorso musicale si dipana senza interruzione, rivelando il debito nei confronti della tecnica wagneriana del commento orchestrale »<sup>445</sup>. Non solo : vediamo anche a livello di libretto come il coro si frantumi nelle singole voci, aumentando così la sonorità e il numero di personaggi che cantano, contribuendo a un nuovo tipo di realismo musicale. Mercedes Viale-Ferrero segnala che « Colombo era [...] un'opera di contestuale ambientazione storica e esotica : dunque secondo i concetti estetici allora vigenti, condivisi da artisti, critici e pubblico, avrebbe dovuto presentare, una accurata ricostruzione dei luoghi al tempo in cui era realmente avvenuta la vicenda, ma anche evocare la visione di un mondo nuovo e il *dépaysement* conseguente alla sua scoperta »<sup>446</sup>. La studiosa, nel suo saggio, mette a fuoco due elementi importanti per il seguito del nostro discorso :

- la scelta contraddittoria di Colombo per una festa celebrativa
- l'importanza degli spazi e della luce nei bozzetti e nella scenografia.

Scrive, infatti : « *Cristoforo Colombo* nasceva – inevitabilmente – come opera celebrativa, qualifica abbastanza desueta e controcorrente da quando *Otello* aveva mostrato la

<sup>442</sup> Si tratta probabilmente di un'altra frecciata contro Pixierécourt.

<sup>443</sup> Va detto che in altri libretti e drammi precedenti scene in alto mare erano frequenti, ad esempio nel *Christophe Colomb* di Guilbert de Pixierécourt del 1815.

<sup>444</sup> Cf. GATTI, G.M., BAKER, T., « Gabriele D'Annunzio and the Italian Opera-Composers », *The Musical Quarterly*, vol. 10, n°2 (aprile 1924), p. 270-71.

<sup>445</sup> MAEHDER, J., « Cristoforo Colombo », <<http://www.osfordmusiconline.com.www.sipr.ucl.ac.be:888/subscriber/article/grove/music/O007291>>, *op. cit.*, 7/4/2010.

<sup>446</sup> VIALE FERRERO, M., *La visione scenica di « Cristoforo Colombo »*, <[http://www.albertofranchetti.it/Opere.Columbo/Colombi\\_Viale\\_Ferrero.htm](http://www.albertofranchetti.it/Opere.Columbo/Colombi_Viale_Ferrero.htm)>, 30/5/2010.

disgregazione della figura convenzionale dell' "eroe" e la crisi dei valori morali su cui si fondava il melodramma tradizionale »<sup>447</sup>. Infatti, anche Cristoforo Colombo è una figura della crisi, nella scia di un Faust o di un Otello, anche se la scenografia sembra nascondere questo fatto grazie all'ubertà e all'esotismo :

La seconda scena, "L'oceano dalla Santa Maria", presenta in pianta un'analogia distribuzione dello spazio : azione in primo piano, fondale panoramico di trattazione pittorica. Ma qui l'attenzione è focalizzata sullo splendido giuoco di luci tra cielo e mare che attira l'occhio dello spettatore verso lo sfondo, al di là delle grandi vele simili ad enormi bandiere sventolanti. Nulla a che vedere con le rappresentazioni tradizionali di soggetti consimili come la scena dell'*Africaine* di Meyerbeer che proponeva "lo spaccato del bastimento" con "il primo ponte e l'interno del secondo" e in cui il mare era un elemento accessorio, mentre in Gheduzzi è una presenza essenziale, di preminente rilevanza<sup>448</sup>.

Un'altra constatazione ribadita con insistenza quando si parla di quest'opera ha a che fare con la narrazione ingegnosa e romanzesca, come si può leggere anche nell'articolo di Angelo Foletto pubblicato su *La Repubblica* dell'11 agosto 1992.

La fonte del libretto sarebbe Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, appena pubblicato in quegli anni. Insieme con *Brevísima relación de la destrucción de las Indias, colegida por el obispo don fray Bartolomé de Las Casas*, questo resoconto rivela che la conquista era essenzialmente distruzione e crudeltà. Il libretto conferma comunque un influsso indiretto : la regina Anacoana viene citata in Bartolomé de las Casas (chiamata Anacaoana), i cui testi furono tradotti ben presto in italiano<sup>449</sup>.

## **A proposito di isotopie e valori**

Il testo si struttura in modo del tutto diverso rispetto a quello di Romani : è di carattere romanzesco e presenta due parti (*la scoperta* e *la conquista*), ognuna suddivisa in due atti, seguite da un epilogo.

### ***La scoperta***

1. Il primo atto della prima parte narra la decisione negativa del concilio a Salamanca, Colombo che viene deriso dalla popolazione e la svolta decisiva grazie all'intervento della regina Isabella.
2. In alto mare. La ciurma della Santa Maria s'inquieta. Colombo comincia a disperarsi per esultare infine : si vede del fuoco, hanno scoperto l'America.

### ***La conquista***

3. Alzato il sipario si vede un *locus amoenus*. Un villaggio di indiani situato sulle rive di un lago, idoli, ecc. Ma l'idillio viene turbato. Soldati spagnoli inseguono un vecchio indiano e lo

---

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> Ad esempio : *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie occidentali: conforme al suo vero originale spagnuolo già stampato in Siviglia / di Bartolomeo dalle Case, o Casaus ; tradotta in italiano dall. Excell. Sig. Giacomo Castellani già sotto nome di Francesco Bersabita, Venise, Ginammi, 1643.*

massacrano. Alla ricerca dell'oro ogni mezzo è giustificato e gli indigeni non vengono più considerati umani : gli indiani sono vittime. La loro regina Anacoana, invece di ribellarsi, è innamorata di uno spagnolo, uno di quelli che avevano schernito Colombo all'inizio e che usa sia il lessico sia i concetti di Jago e Mefistofele. Capiamo però subito che Anacoana finge. Consapevole della inferiorità delle proprie tribù tenta di vendicarsi con l'unico mezzo che le resta, l'inganno. Brevemente fa capolino una vera storia d'amore tra uno spagnolo « buono » e la figlia della regina.

4. Arriva Colombo che vorrebbe punire i colpevoli. Da eroe positivo di metastasiana memoria è magnanimo e vuole esercitare clemenza (la clemenza e la bontà di Colombo sono un luogo comune nelle varie biografie coeve sul navigatore, ad esempio nella biografia del 1818 di Luigi Bossi, testé citata). Ma gli intrighi dei criminali (spagnoli, naturalmente) hanno avuto esito positivo: alcuni notabili arrivati su una caravella proveniente dalla Spagna lo destituiscono. I delitti potranno essere perpetrati senza conseguenze. I selvaggi non hanno potuto vendicarsi od ottenere giustizia : il loro martirio continuerà. L'eroe si conferma come tragico, inetto, senza potere.

## *Epilogo*

5. Colombo si trova di nuovo in Spagna. Vorrebbe trovare Isabella che lo aveva protetto, ma la regina nel frattempo è morta. Colombo immagina un nuovo mondo, come all'inizio, e muore, prostrato, non dissimile in questo dal Faust nel *Mefistofele*.

Si rimane colpiti dall'inversione subdola di isotopie ed assiologizzazioni, di attese e sorprese. Il brano seguente, si tratta delle didascalie iniziali, sottolinea con insistenza alcuni elementi fondamentali nel seguito. Qui Illica crea ciò che in linguistica si chiamerebbe *dato* per poi introdurre il *nuovo*. Per ottenere l'effetto di dato, in termini griceiani viola con insistenza marcata le massime di conversazione, soprattutto quella di quantità :

- dà un contributo tanto informativo quanto è richiesto
- non dà un contributo più informativo di quanto è richiesto<sup>450</sup>.

In questa prima parte abbondano ripetizioni a ogni livello. Posto che Illica voglia comunicare e collabori dunque con il pubblico, queste ripetizioni sono espressione della volontà del poeta di indirizzare l'attenzione su una base di concetti, contenuti e valori che il seguito del testo potrà negare o confermare. Senza tale ripetizione insistita, il pubblico potrebbe selezionare o preferire altre chiavi interpretative. Che nella realtà comunicativa la strategia di Illica non abbia necessariamente successo, è un altro discorso. I dati da noi raccolti dimostrano invece il tentativo di manipolazione da parte del poeta.

Parte prima – La scoperta (Anno 1487) : Atto primo

Vasto cortile nel Convento di Santo Stefano a Salamanca.

È separato dalla piazza da cancellate pesanti, vere saracinesche. A sinistra nel primo piano della scena una gradinata di mattoni di uno stile **moresco**, mette ad una **piccola** terrazza sulla quale viene a sboccare la Porta

<sup>450</sup> Un'ottima introduzione a uno dei maggiori esponenti della pragmatica linguistica e delle scienze cognitive offre COSENZA, G., *La pragmatica di Paul Grice. Intenzioni, significato, comunicazione*, Milan, Bompiani, 2002.

Maggiore della sala scelta dal Concilio che deve esaminare le teorie di Colombo, confutarle, approvarle o respingerle. – Pure a sinistra, nel secondo piano della scena, nel fondo angolare, sotto un **piccolo** porticato sostenuto da due **colonnette** di mattoni dai **bizzarri** capitelli, la porta del **Convento di Santo Stefano** (vi appartengono frati dell'**Ordine Domenicano**). La porta è **bassa, tozza**, sormontata da **croce**. A destra i giardini che circondano il palazzo dei **Re di Castiglia** e di Leone : nascosto in mezzo a piante l'**Oratorio reale**. La piazza di Salamanca è nell'estremo fondo al di là della cancellata ; è vasta e l'occhio dello spettatore vi può vedere i portici laterali e le basi della **Cattedrale di Salamanca**. Le **tinte oscure** vi **predominano**, cosicché la scena dà un senso di **tristezza**. Le mura hanno e rendono potentemente il colore **cupo** del **medio evo**.

### Scena I

La piazza è gremita di popolo che si affolla dietro le cancellate chiuse ed a stento difese dagli alabardieri del Santo Uffizio che le guardano. La porta della sala del Concilio è pure guardata da alcuni alabardieri sulla terrazza. – Nella scena, a' piedi della scala, stanno aggruppati molti cavalieri. Uno **sfolgorio vivace** di **armi** e di **gioielli**, un ondeggiare di piume, una **varietà gaia** di tessuti e di **colori**, e un **bizzarro** contrasto di costumi e di foggie, una **lotta di gusti cristiani e moreschi**. – Un cavaliere si stacca su quel fondo **splendido**, pel suo strano disprezzo del vestiario, di **color cupo** e **disadorno**, pel suo **viso olivastro**, per sinistro sogguardare, per la sua barba incolta e per un certo atteggiamento beffardo e spavaldo ; costui è Messer Roldano Ximenes, l'**uomo del cardinale** Talavera, confessore della Regina e gran baccalare di cose dotte e sante alla Corte di Re Ferdinando. – Sta Messer Roldano, con fare di persona annoiata, appoggiato ad uno dei pilastri della gradinata ascoltando i discorsi che a lui rivolgono i circostanti cavalieri. – All'alzarsi della tela i ragionari dei cavalieri sono già vicinissimi, dal fondo acuto e lungo è il bisbiglio della folla impaziente<sup>451</sup>.

La prima didascalia insiste sull'assenza di colori, grazie a espressioni come « oscuro » o « cupo ». Il riferimento al bizzarro si tradurrà nella didascalia seguente nell'accozzaglia di stili ed etnie nonché nella ripetizione del lessema stesso. Altre due isotopie affiorano : quella religiosa e quella regale. L'oscurità, le tinte oscure vengono associate esplicitamente al pesante e al triste (« tozzo », « tristezza »), nonché all'esiguo : « piccolo », « colonnette ». La seconda didascalia inserisce prime opposizioni : al cupo si oppone lo sfolgorio vivace di armi e di gioielli, la gaiezza, la totalità anche sociale e religiosa. Il personaggio mefistofelico e jaghiano Roldano Ximenes, l'uomo del cardinale Talavera, dal vestiario cupo e disadorno introduce una nuova isotopia : l'opposizione tra popolo (l'eterna druda secondo Roldano, p. 13) da un lato, il clero e i nobili dall'altro.

Queste isotopie vengono confermate nel seguito ma, soprattutto, l'isotopia del cupo trova un concorrente che completa poi alla fine del primo atto la creazione del *dato* : l'isotopia dell'oro che assimila anche lo scintillio, la luce, il fulgore. In una *mise en abyme* rivelatrice questa isotopia si oppone al cupo, isotopia che in un certo senso è situata nell'utopico : tre romei cantano la leggenda di San Brandano che scopre l'isola dei beati dopo un viaggio impervio. Le isotopie del *racconto nel racconto* dei tre romei sono le stesse : i tre cantano dolci terre dei sogni e dei canti. La natura, gli uccelli, i fiori e i ruscelli sono d'oro sfolgorante. Cantano di bianche arcate, di angioi avvolti in nubi d'ambra e d'oro. All'oscurità del *prima*, cioè del reale e del luogo di partenza presentato in questo primo atto, si oppongono il bianco, l'albore, i lidi d'oro del *poi* fantastico. Spiagge di fiammeggianti gemme, fulgide divine luci, prati di smeraldo, fiori di color rubino, tutto ciò si trova nell'isola dei beati. Dopo questa *mise en abyme* che ricorda il viaggio di Colombo e la sua scoperta, Roldano, lo Jago / Mefistofele di turno, dice di voler avvelenare l'incanto : mescola il « gocciolo d'assenzio del vero » nel vino inebriante della leggenda. Narra cosa succederà ai navigatori : il mare canta tetri canti, attira nelle sue spire i battelli e i marinai. Ride come Jago e Mefistofele « alle fole ed alle fiabe e ai

<sup>451</sup> ILLICA, L., *Cristoforo Colombo, op. cit.*, p. 11. Nella riduzione per pianoforte, (*op. cit.*, p. 1) la didascalia è stata accorciata di più o meno la metà. Il grassetto è nostro.

canti dei vaneggianti ». Di nuovo l'autore opta per l'isotopia del cupo, associata a un discorso *reale*. Gli astanti sono superstiziosi e dalla gioia ed esultanza passano in poco tempo alla paura e si beffano dunque di Colombo e delle sue idee.

Si sono, insomma, riconosciuti due sistemi isotopici importanti per il nostro discorso, valorizzati in modo contrastante :

- il cupo, l'oscuro, il buio è legato all'oscurantismo, alla noia, alla religione, alla superstizione, alla paura, al medievale, al passato
- Colombo invece è associato al bianco, al luminoso, alla scienza, alla speranza, al futuro, al fuoco.

Senonché il racconto dei tre romei, una *mise en abyme*, e l'intervento di Roldano presentano una prima inversione dei valori. Il « luminoso » nel caso dei romei è abbinato al sacro (e dunque religioso) e al prezioso e raro (rubino, ori), soprattutto in senso metaforico, dato che serve a descrivere una vita migliore, il sacro, il futuro. Roldano, invece, che ride come Jago e Mefistofele, oppone alla speranza, all'ideale, non l'oscurantismo religioso, ma il vero, pessimista e ateo. Non solo : nel suo passaggio si ripete spesso « or », anche in parole come *terror*. Si preannuncia un cambio drastico di assiologizzazione.

Colombo passa anche lui attraverso questa tensione. Dopo essere stato attaccato dalla folla che gli rimprovera di voler solo ottenere riconoscimenti sociali e far soldi, afferma che « lugubre » (isotopia del cupo) è il suo cammino. E, come i nobili, afferma che

[...] la vil turba  
aizzata han contro me ! Dell'odio umano  
questa è la lotta eterna contro all'uomo !  
[...]  
Ah è vile la speranza umana !  
Non ho più la fede !... Più non credo !  
Dubito di Dio !... Tutto si sfascia  
a me d'intorno !... Oh la infinita tenebra<sup>452</sup> !

Si sente una voce di donna (dolcissima, la voce s'intende) che prega all'interno dell'oratorio : è la Regina Isabella. Colombo è stupito che ci sia ancora qualcuno che canti, preghi e creda. È il canto — come quello dei romei in precedenza — che fa rinascere la speranza. La preghiera di Isabella contiene di nuovo tutte le marche della positività del primo Colombo e dei Romei, il cielo promette amore, i cori esultano, si dimentica il mondo (oblio) :

Prego ! e profonda  
pace m'inonda ;  
splende ogni cosa  
divin fulgori !

Sui bianchi gradi  
il sol discende  
l'altare splende  
porpora ed or.

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 24.

Si ritrovano, quindi, il bianco, l'oro, il sole, il fulgore e il prezioso (porpora ed oro) abbinati all'oblio e alla positività ; ma nuovamente, come nel caso dei Romei, tale positività non è legata alla realtà, ma al fittizio, all'immaginario. Colombo però è distrutto, il veleno di Roldano, la frustrazione e la chiesa che si è rivolta contro di lui lo hanno reso consapevole :

Finì l'incanto, o Santa e pia Sovrana,  
de' presagi gloriosi !  
Là dove si schiudeva un orizzonte  
di luce sta la notte ;  
là dove l'eco ripeteva un canto  
di vita echeggia l'inno della morte !

Colombo continua nel suo discorso : dove si schiudeva un orizzonte di luce sta la notte. L'altrove, il bianco, l'orizzonte è l'Ideal (altra parola boitiana, scapigliata). Come Boito sottolinea che sopra il capo gli pare (non lo presenta come « fatto ») posare un infinito cielo, sotto ai piedi un infinito mare. Anche Isabella, assorta nella soavissima visione vede : « Or d'una nave candida, / seguo il solco d'argento !... ». Le onde vengono appianate, le tenebre profonde del mar sono illuminate. Colombo si lascia di nuovo irretire dalla finzione e si riappropria delle isotopie e delle attribuzioni di valori rifiutate e rinnegate poc' anzi :

Ecco... è la spiaggia fulgida  
che m'ha additato Iddio :  
Sorgi o trionfo mio  
per l'infinito ciel !  
»Già unisco in un amplesso  
»due popoli fecondi !...  
»Ascolta !... Ascolta, il bacio  
»che avvince insiem due mondi !

Questa visione ricalca da vicino il passaggio finale del *Mefistofele* di Arrigo Boito, quando l'eroe, in un ultimo atto crea la visione di un popolo fecondo :

Giunto sul passo estremo  
Della più estrema età,  
In un sogno supremo  
si bea l'anima già :  
Re d'un placido mondo.  
D'una spiaggia infinita,  
A un popolo fecondo  
Voglio donar la vita.  
Sotto una savia legge  
Vo' che surgano a mille  
A mille e genti e greggie  
E case e campi e ville.  
Voglio che questo sogno  
Sia la santa poesia,  
E l'ultimo bisogno  
Dell'esistenza mia.



Alcune espressioni e parole chiave (*popolo fecondo, spiaggia – piaggia* – nello stesso passaggio del *Mefistofele* si trovano ancora altri concetti e parole che rinviano al brano di Illica) ritornano in entrambi i passaggi, a confermare che l'idea di un nuovo mondo è solo un'utopia. È un passaggio che funge da prolessi, dato che il rinvio al Faust di Boito preannuncia lo scacco di Colombo. Anche Faust non riuscirà a creare un mondo nuovo, utopico, migliore, però almeno nell'immaginazione, nel momento della morte, Faust [s']immagina un tale mondo, vede il suo popolo, e lo vede anche il pubblico, come esplicitano le didascalie<sup>453</sup>. A Colombo non sarà nemmeno permesso questo lieto fine fittizio : alla fine, morendo, sa che questo sogno non si avvererà più.

La regina Isabella gli consegna i soldi necessari per le navi : cioè il diadema, un oggetto che rinvia all'isotopia del prezioso e a quella del bianco e del luccicante. Qui termina il primo atto. Nel seguito del testo queste isotopie ricompaiono, ma col tempo si nota un'inversione progressiva dell'assiologizzazione : il prezioso-sacro-idealista, il metaforico abbinato al fulgore, al candido, all'oro e connotato positivamente, si trasforma nel suo contrario, e il prezioso-raro-ideale diventa un semplice discorso economico e brutalmente veterocapitalista. Il bianco, il lucente, l'oro ora sono segno di morte, di terreno, di pessimismo realistico, di maledizione. All'inizio del terzo atto vediamo soldati spagnoli rincorrere un anziano perché cercano oro. « Or » rimane anche in seguito uno dei suoni più ricorrenti sia in rima sia all'interno del libretto. Parole ambigue come pallore, all'inizio abbinati al bianco e al positivo, ora rinviano direttamente alla morte.

Anche gli indiani all'inizio sembrano rifarsi al complesso isotopico primario cui avevano aderito i Romei, Colombo e Isabella :

Alto – volanti aquile bianche fendono  
 le grigie nubi e al ciel portano l'anima.  
 Hanno il tuo corpo i gemiti e le nenie  
 il desolato suol dà sangue e lacrime.  
 UOMINI  
 Te fra azzurre – fulgenti fascie d'iridi  
 d'oro-crinio Iddio del ciel t'accoglie.  
 DONNE  
 Nera – possente inerte è la zagaglia  
 l'arco lungo – piumato pende floscio.  
 Crudel per te di vita fu il dì ultimo  
 ma or odi eterno l'inno delle Glorie !

Ma, nel seguito, la sostituzione di *ideale* e *sacro* con *vero* e *morte* cambia tutto. Anancoana infatti sa che il luccichio è solo apparenza, è dunque menzognero :

»Ancor rivivo l'alba  
 »funesta ! Ancor veggo i navigli **candidi**  
 »sorgere dal mare, l'ali **bianche** al vento,  
 »e odo il **portento** degli strani idiomi !  
 »Ecco !... Roldan ne scende come un **nume**  
 »d'armi **raggiante** ! Caonabo si prostra !

<sup>453</sup> Cf. i capitoli sul *Mefistofele* in MAEDER, C., *Il real fu dolore e l'ideal sogno : Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Florence, F. Cesati, 2002.

»Io pure ! – E adoro questo iddio bugiardo !  
»Parvero dii i cercatori d'oro !  
»Per l'oro io piango sposo... patria... tutto !  
»Ma da quel dì che morto fra le braccia  
»e insanguinato contemplai Caonabo...  
»ah, da quel dì la mia vendetta vidi<sup>454</sup> !

Nel quarto atto, quando la tragedia finale si consuma (per rimanere in gergo melodrammatico), Anacoana dice :

Qui un popolo si spegne ; qui una patria  
s'immola al suo destin !  
*(additando l'ara nell'interno del tempio)*  
Qui lance, e scudi ed archi !... Le zagaglie  
dian gli ultimi baglior !...  
Tu pur... tu pur, l'ultimo raggio folgora  
o mio diadema d'or !  
*(mentre i cacichi sfilano muti gettando sulla catasta di aromi le armi, Anacoana si strappa il diadema e lo getta  
ultimo. Alla grandezza eroica subentra in Anacoana un profondo senso di mestizia)*  
O mio corpo, che i baci un dì cogliesti  
d'un Re forte e gentil  
e ch'io donai agli abbracci funesti  
d'un uomo crudele e vil,  
puro dal fuoco ora fa tu ritorno  
al tuo divin amor !  
*(dà fuoco al tempio)*  
*(colle braccia al cielo in atto di suprema invocazione)*  
O sole, irradia ! Piovi raggi, o giorno  
sul popolo che muor !  
INDIANI  
*(coll'impeto entusiasta del più gran fanatismo)*  
O sole, irradia ! Piovi raggi, o giorno  
sul popolo che muor !

« Spegner la luce » è il concetto che percorre questo passaggio. Dare al fuoco che consuma tutto, gettare lance, scudi ed archi affinché « dian gli ultimi bagliori », rinunciare al diadema d'oro mostra che le illusioni, il futuro è finito. Il sole offre solo illusioni finali (« O sole irradia ! »), la storia, vera questa volta, dimostra che per gli indiani non c'era più speranza. Alla fine, tornati in Spagna, Guevara, l'intimo di Colombo, tenta di rasserenarlo :

Lieto presagio !... Ve' l'aurora  
fa scintillar di gai riflessi l'alte  
finestre arcuate ed il funebre loco  
par palpitare ei pure nella luce  
che del Creato è vita ! Sorge il sole !

Ormai non si rinvia più a un futuro reale, a qualcosa da costruire, al movimento che si oppone alla stasi, ma si tratta solo di immaginazione che rinvia dunque al falso e al menzognero : la Regina Isabella è morta, Colombo non potrà più riscattarsi.

<sup>454</sup> Le virgolette all'inizio di ogni verso segnalano che Franchetti, il compositore, non ha usato questi versi. Il grassetto è nostro.

Roldano, alter ego di Jago, Mefistofele, ha avuto ragione : il vero è cupo, scuro. Si pensa al denaro, il vero è pessimismo e rispecchia la cattiveria intrinseca dell'uomo. Per riflesso anche la chiesa e l'oscurantismo sono *veri*, dunque non racconti ormai desueti, perché servono a sfruttare il mondo, a far leva su pregiudizi. Fola non è il cielo dello Jago boitiano, ma la scienza « positivista », che ci fa credere che si possa cambiare qualcosa, che il mondo migliori : il fatto che i *conquistadores* criminali vincano in nome dell'oro, dell'economia, della chiesa istituzionalizzata ha tolto l'ultima illusione a chi crede in una società migliore. L'America non è più il luogo del futuro, l'orizzonte di stampo hollywoodiano che sta per la speranza. Ma come invece si nota in gran parte della produzione italiana otto e novecentesca, l'orizzonte è ambiguo, si crede solo di poter raggiungerlo ; in realtà rimane sempre inaccessibile. E come in Pavese l'America è solo un miraggio, così lo è anche per gli emigranti che ora devono lasciar l'Italia, non più come conquistatori, per un mondo migliore, ma perché inseguono i soldi, per necessità, perché sognano l'orizzonte « economico », che certamente non li renderà migliori<sup>455</sup>.

Sarà un caso, ma solo alla fine si è confrontati con un brano musicale melodico, quasi « chiuso », e che rinvia un po' alla tradizione : alla fine, quando non ha più senso, come elemento malinconico, che ricorda un tempo migliore, in cui si poteva ancora credere in un nuovo mondo.

## Riassunto – Résumé

### *Il Carlo Felice di Genova, Cristoforo Colombo e due libretti ottocenteschi : il buon navigatore narrato da Felice Romani e Luigi Illica*

Nel 1828, per l'inaugurazione del Carlo Felice a Genova, Felice Romani scrive un libretto su Cristoforo Colombo musicato da Francesco Morlacchi ; il libretto sarà poi ripreso da almeno altri sette compositori. Queste riprese multiple, inusuali per l'Ottocento, mostrano l'impatto del libretto di Romani, uno dei pochi librettisti di quell'epoca a godere di un tale riconoscimento. Sessantaquattro anni dopo, il giovane Luigi Illica partecipa a un concorso indetto dal Comune di Genova per le feste colombiane del 1892 e per l'inaugurazione del Carlo Felice ristrutturato per quell'evento : anch'egli presenta un libretto sul navigatore genovese. Per la musica è previsto Giuseppe Verdi ma questi rifiuta e propone, quale sostituto, Alberto Franchetti che accetta la sfida.

Le differenze fra i due libretti non potrebbero essere maggiori e riguardano la poetica, l'estetica, il contesto culturale, la trama, l'etica, in pratica tutto. Eppure, nonostante la prima impressione, una lettura attenta permette di riscontrare stretti legami fra i due testi.

### *Le Carlo Felice de Gênes, Christophe Colomb et deux livrets du XIX<sup>e</sup> siècle : le bon navigateur raconté par Felice Romani et Luigi Illica*

---

<sup>455</sup> Cf. a proposito dell'orizzonte il mio « Feria d'agosto, Pavese e l'orizzonte. Spazio, conoscenza e affinità strutturali con Petrarca e Leopardi », *Incontri*, 10 (1995), fasc. 3-4, p.109-22.

En 1828, pour l'inauguration du Carlo Felice de Gênes, Felice Romani écrit un livret sur Christophe Colomb mis en musique par Francesco Morlacchi ; par la suite, ce livret sera utilisé par au moins sept autres compositeurs. Ces reprises multiples, inhabituelles pour le XIX<sup>e</sup> siècle, montrent l'impact du livret de Romani, l'un des rares librettistes de l'époque à jouir d'une telle reconnaissance. Soixante-quatre ans plus tard, le jeune Luigi Illica participe à un concours organisé par la Mairie de Gênes pour les fêtes colombiennes de 1892 et pour l'inauguration du Carlo Felice qui a été restructuré pour cette occasion. Lui aussi propose un livret sur le navigateur génois. Pour la musique c'est Giuseppe Verdi qui est pressenti, mais celui-ci refuse en mettant en avant le nom d'Alberto Franchetti qui accepte le défi. Les différences entre les deux livrets sont énormes et concernent aussi bien la poétique que l'esthétique, le contexte culturel, l'intrigue, l'éthique. Et pourtant, malgré cette première impression, une lecture attentive permet de mettre en relief des liens étroits entre les deux textes.