

Comparatismi 4 2019

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20191588>

La post-postmodernità nei romanzi cardine di Laura Pariani

Francesca Medaglia

Abstract • Questo contributo focalizza l'attenzione sulla scrittura di Laura Pariani, una fra le autrici italiane contemporanee più sperimentali, con l'intento di evidenziarne quegli elementi che caratterizzano i romanzi della post-postmodernità. La sua cifra stilistica è una scrittura costruita da frammenti e brani stranianti, da una lingua costantemente in bilico tra altre lingue, con la quale si riferisce al tema dell'emigrazione. In particolare si prenderanno in considerazione tre romanzi dell'autrice, che sembrano rappresentare al meglio le caratteristiche di questa nuova tipologia romanzesca e che sono stati pubblicati a cinque anni di distanza l'uno dall'altro: *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – scritto a quattro mani con Nicola Lecca) e *Il piatto dell'angelo* (2013). In queste opere, che hanno sempre per protagoniste le donne, l'emigrazione viene vissuta attraverso due differenti punti di vista: per chi parte vi è sradicamento e indeterminatezza, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta vi è illusione, attesa, angoscia e lutto. Il tentativo di ricollocare la fluidità antinarrativa postmoderna entro *pattern* narrativi nuovi viene ben esemplificato da questi romanzi metamoderni, in cui sia l'autrice che le sue protagoniste sono costantemente alla ricerca di strutture identitarie più flessibili, che tengano conto delle molteplici deterritorializzazioni e dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo.

Parole chiave • Postmodernità; Laura Pariani; Migrazione; Creolizzazione; Sradicamento

Abstract • This essay aims to investigate Laura Pariani as one of the most experimental contemporary Italian authors, with the purpose of highlighting those elements that characterise the post-postmodern novels. Her writing style is constructed by fragments, with a language constantly splitted between different languages, and it is focused on the issues connected to the emigration. In particular, three novels of the author will be taken into account, because they seem to best represent the characteristics of this new novel typology: *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – co-authored by Nicola Lecca) and *Il piatto dell'angelo* (2013). Those novels highlight some topoi of migrant literature, such as the loss of roots, the desire to retreat to one's memories, the sense of loneliness and rootlessness etc. Emigration, for those who go away, represents uncertainty and displacement, loss of memory and

roots; for those who are still waiting emigration represents vain hope, grief and despair. The analysis will try to understand if the contemporary transnational flows and the deterritorialization could be taken into account by the new post-postmodern novel; in particular, this essay aims to investigate the fluidity of contemporary storytelling, which inevitably leads to the existence of flexible identity structures.

Keywords • Postmodernity; Laura Pariani; Migration; Creolization; Uprooting

Ledizioni 

La post-postmodernità nei romanzi cardine di Laura Pariani

Francesca Medaglia

Laura Pariani sembra rappresentare, con la sua capacità di sperimentare generi e modelli di scrittura differenti, una tipologia di romanzo post-postmoderno italiano, legato alla migrazione e alla frammentazione identitaria.

Laura Pariani, laureata in Filosofia della Storia presso l'Università Statale di Milano, è nata a Busto Arsizio nel 1951. Nel 1966 si è recata, insieme alla madre, in Argentina, per cercare il nonno partito dall'Italia quarant'anni prima: questa prima esperienza di viaggio e di migrazione l'ha profondamente segnata. È cresciuta a Magnago (MI) e ha vissuto a Turbigo (MI), dove ha insegnato in una scuola superiore fino al 1998. Negli anni settanta ha disegnato e scritto storie a fumetti d'ispirazione femminista. Il suo esordio narrativo avviene nel 1993 con la raccolta di racconti *Di corno o d'oro*, con cui si aggiudica il Premio Grinzane Cavour e il Premio Piero Chiara. I suoi libri successivi, nel 1995 *Il Pettine e La spada e la luna*, ottengono un unanime consenso di critica e importanti riconoscimenti. Ha collaborato alla sceneggiatura del film vincitore del Leone d'oro a Venezia nel 1998, *Così ridevano* di Gianni Amelio. Inoltre ha collaborato, nel corso del tempo, con vari giornali e riviste: «La Stampa», «Avvenire», «Il Corriere della Sera», «Il Sole 24 Ore» e «Diario», sul quale ha tenuto una rubrica dal titolo *Che storie sono queste?*. In seguito ha continuato a pubblicare molti libri, tradotti in varie lingue.¹

L'intento di questo contributo è, infatti, proprio quello di porre in evidenza, attraverso l'analisi delle principali opere dell'autrice, quali siano le caratteristiche della nuova narrativa post-postmoderna: vi è, dunque, l'intenzione di coniugare riflessione teorica e prassi analitica, in quanto esse sono intrecciate l'una all'altra all'interno dei testi presi in esame. Infatti, come si vedrà, le opere oggetto di questa analisi sono caratterizzate da una profonda complessità narrativa, dalla quale emergono le problematiche connesse all'autorialità migrante.

Proprio la descrizione dei *topoi* della letteratura migrante, che costituiscono il tessuto testuale dei romanzi di Pariani,² conduce a individuare tutte le fratture identitarie e stilistiche che caratterizzano parte dei testi dell'ipermodernità scritti a partire dagli anni Duemila:

La geografia letteraria della Pariani privilegia ciò che è ai margini dello spazio sociale e nazionale — per difetto (le micropatrie locali) o per eccesso (il transnazionale) — e ferma l'attenzione sulle aree di contatto e frizione fra le diverse dimensioni. L'esperienza migratoria, in specie, in quanto *in-between*, condizione di attraversamento e luogo sospeso, provoca la messa in discussione delle identità individuali e collettive, che devono essere rinegoziate a ogni passo.³

¹ Una biografia completa sempre aggiornata di Pariani è disponibile sul sito che lei stessa gestisce: ultimo accesso: 7 ottobre 2019, <http://www.omegna.net/pariani/start.html>.

² Per una definizione di letteratura migrante in relazione a Pariani si rimanda a Gigliola Sulis, *Le migranti nell'opera di Laura Pariani, tra radicamento locale e dimensione transnazionale. Una via italiana al postcoloniale?*, «Narrativa», voll. 33/34, 2011/2012, pp. 265-273.

³ Gigliola Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, «The Italianist», vol. 33, n. 3, 2013, pp. 405-426: 406.

Siamo nell'ambito della letteratura della migrazione come *in-between*, in quanto attraversamento che mette in relazione e separa allo stesso tempo.⁴

In questo senso, la complessità narrativa, sia a livello contenutistico che linguistico, diventa la marca caratteristica della contemporaneità letteraria post-postmoderna. Dal punto di vista teorico, da un lato si terranno presenti gli studi relativi alla poetica della migrazione e alla fluidità delle identità migranti, tra i quali in particolare quelli di F. Laplantine, A. Nouss ed É. Glissant; dall'altro si prenderanno in considerazione alcuni studi relativi al postmoderno e al post-postmoderno: in particolare, tra gli altri, quelli di R. Donnarumma, A. Gibbons, L. Hutcheon, F. Jameson e F. Vittorini.

All'interno dell'orizzonte teorico appena delineato, riguardante da un lato la migrazione e dall'altro la post-postmodernità, si tenterà di rendere conto, tramite la comparazione e la descrizione puntuale dei testi e dei temi che da questi emergono, della complessità del *pattern* narrativo di Pariani e delle nuove strutture romanzesche da essa utilizzate. Attraverso l'analisi dei testi dell'autrice, si focalizzerà l'attenzione sia sulle trame (complesse), sia sui *topoi* (della migrazione), sia sulla lingua (frammentata), sia sulle identità (rizomatiche): questi tratti, infatti, con le loro caratterizzazioni fanno rientrare i romanzi di Pariani nell'universo letterario della narrativa ipermoderna. In questo senso, all'interno dei racconti si guarderà con particolare attenzione a quelle porzioni testuali che pongono in dialogo tra di loro differenti letterature e culture.⁵ L'intento dell'approccio comparativo tra le opere della stessa autrice è quello di opporre a una comparazione 'universalizzante' «una comparazione il cui obiettivo è la differenziazione delle lingue, delle letterature e delle culture».⁶

La prima caratteristica, che consente di annoverare i romanzi di Pariani all'interno della post-postmodernità, è la presenza di una lingua frammentata e frantumata, che è funzionale alla rappresentazione di identità rizomatiche costantemente in movimento.⁷ I racconti di Pariani corrispondono a una sorta di percorso verso l'autoconsapevolezza dell'autrice, sia come donna migrante che come scrittrice, in un caso in cui l'emigrazione «prospetta rischi di sradicamento, isolamento e marginalità».⁸

La cifra stilistica di quest'autrice così particolare è una scrittura costruita, dunque, da frantumi di scrittura e brani strani, da una lingua costantemente in bilico tra altre lingue, con cui si rivolge al tema dell'emigrazione in una serie di romanzi i quali, nel corso del tempo, tendono a divenire sempre più corali. Nelle sue opere, che molto spesso hanno per protagoniste le donne,⁹ l'emigrazione viene vissuta attraverso due differenti focalizzazioni: per chi lascia la Madre-terra vi sono incertezza e sradicamento, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta vi sono attesa, vana speranza, lutto e disperazione. Proprio da ciò emergono le 'identità plurali' teorizzate da Laplantine e Nouss¹⁰ e quelle rizomatiche

⁴ Homi Bhabha, *Culture's In-Between*, in *Multicultural States. Rethinking Difference and Identity*, a cura di David Bennett, London, Routledge, 1989, pp. 29-36.

⁵ Daniel-Henri Pageaux, *Le scritture di Ermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 45.

⁶ Silvana Borutti e Ude Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 169.

⁷ A proposito del particolare uso linguistico nei vari romanzi di Pariani, cfr. Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit.

⁸ Francesca Decimo, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 9.

⁹ Per quel che concerne la scrittura femminile in Pariani, cfr. Brigitte Urbani, *Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani*, «Narrativa», vol. 30, 2008, pp. 111-123.

¹⁰ François Laplantine e Alexis Nouss, *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006, p. 28.

di Glissant, le quali sembrano caratterizzare da un lato le protagoniste di cui Pariani narra le vicende e dall'altro la lingua stessa che la scrittrice usa nei suoi racconti: del resto, «lo scrittore contemporaneo, lo scrittore moderno non è monolingue, anche se conosce una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue».¹¹

La verità è che non è più possibile definire l'identità come assoluto, perché

la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come 'radice unica' e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con le altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e più avvincente di una poetica dell'essere.¹²

Tali identità plurali e rizomatiche derivano dal processo di creolizzazione che sembra caratterizzare le scritture della migrazione. A tal proposito Glissant descrive compiutamente il meccanismo della creolizzazione a livello linguistico – non intesa solo quale mezziccio o mescolanza – come un processo che «[...] esige che gli elementi eterogenei messi in relazione “si intervalorizzino”, che non ci sia degradazione o diminuzione dell'essere, sia dall'interno che dall'esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi».¹³

La parola *creolo* riguarda solitamente un'identità culturale che diventa ibrida, un tipo di produzione culturale e letteraria nato dal contatto tra indigeni, africani e popolazioni europee dopo la colonizzazione. Inizialmente, il termine è stato usato per definire un *mix* culturale tipico delle zone caraibiche. Solo più tardi ha cominciato a designare anche nuove identità culturali provenienti da diverse aree geografiche. Glissant, originario della Martinica, si concentra sull'esperienza caraibica per definire questo tipo di letterature postcoloniali. Nel presente contributo, la parola viene riportata a un contesto prettamente autoriale e non viene ovviamente impiegata nel suo pieno significato. La stessa analisi dei mutamenti linguistici in ambito creolo mostra quanto la compenetrazione di fattori diversi conduca a un risultato che conserva gli elementi precedenti (senza *diminutio*), proponendo, tuttavia, caratteri nuovi e imprevedibili.

La creolizzazione continua che investe la narrativa interessa più livelli della costruzione del testo e riesce a trasmettere, anche linguisticamente, la compresenza di diversi mondi paralleli e coesistenti. L'autore migrante «esprime la ricerca di una totalità che si fonda sull'inclusione all'infinito di universi divergenti»,¹⁴ in cui si ha un «trionfo dell'ibrido come visione e composizione, insieme vago ma scientemente composito».¹⁵ Nelle opere di Pariani la corallità acquisisce maggiore importanza anche in considerazione del fatto che, come sostiene Krysinski,

l'ibrido partecipa di questo universo sotto forma di creolizzazione: miscuglio, congiunzione, dinamica di un insieme naturale che riflette la pulsazione stessa della materia linguistica e l'incontro delle culture.¹⁶

¹¹ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 27.

¹² Ivi, p. 26.

¹³ Ivi, p. 16.

¹⁴ Wladimir Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 284.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 293.

Ed è proprio in tale senso che l'ibrido diviene «operatore della totalità»,¹⁷ poiché la creolizzazione si apre, secondo Glissant, alla «totalità-mondo»,¹⁸ inconcepibile senza la compresenza di più individualità. La 'totalità-mondo' implica la presenza di relazione e totalità, in quanto viene attraversata dall'imprevedibilità degli esiti e dal diverso: non è solo un *melting pot* attraverso cui la 'totalità-mondo' viene a realizzarsi, ma è una mescolanza culturale; e in tale «sistema di pensiero, la relazione [...] la totalità e la questione dell'identità procedono di pari passo»¹⁹. Seguendo questa linea, Pariani intende la narrativa

non tanto nella sua natura letteraria, quanto piuttosto come fatto culturale. Essa non costituisce un mondo a sé, autonomo e isolato, lontano dalle varie 'sfere' di azione della vita, ma anzi una 'sfera' che affonda le sue radici nel generale meccanismo della vita umana.²⁰

Precursori, in qualche modo, di questa ibridazione culturale e narrativa sono i romanzi fenomeno del postmoderno letterario²¹ – che non è uno stile, «ma piuttosto [...] una dominante culturale» –,²² vi è, quindi, «la cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di 'testi' pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno».²³ L'autore postmoderno porta «esplicitamente in primo piano il feticismo della merce nel momento del passaggio al tardo capitalismo».²⁴ F. Jameson, a tal proposito, sostiene che «la scomparsa del soggetto individuale [dovuta, in parte, all'avvento del postmoderno], insieme alla conseguenza che ne deriva sul piano della forma, la sparizione progressiva dello *stile* personale, genera oggi la pratica quasi universale di quello che si potrebbe chiamare *pastiche*»²⁵ e che caratterizza questa nuova tipologia, caratteristica di molti romanzi editi tra gli anni Cinquanta e Ottanta.

Di conseguenza, come sostiene F. Jameson, «la produzione culturale è ricondotta perciò dentro uno spazio mentale che non è più quello del soggetto monadico, ma piuttosto quello di uno 'spirito oggettivo' collettivo degradato».²⁶ Con la modernità e la contemporaneità si arriva, quindi, alla mercificazione culturale, sia che ci si muova all'interno dell'industria letteraria di stampo fordista, sia che si provi a guardare questa con un certo senso critico: «La cultura è una merce paradossale. È soggetta così integralmente alla legge dello scambio da non essere più nemmeno scambiata [...] si risolve così ciecamente e ottusamente nell'uso che nessuno sa più cosa farsene».²⁷

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Glissant, *op.cit.*, p. 71.

¹⁹ Kryszinski, *op.cit.*, p. 294.

²⁰ Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. XII.

²¹ Se in economia i termini fordismo e postmoderno raramente vengono accostati in quanto il monolitismo del processo produttivo del primo stride con la segmentazione e la dis-integrazione della produzione nel secondo, è interessante notare come in ambito letterario l'industria, pur acquisendo i meccanismi di esaltazione e meccanicismo propri del fordismo, agisca in un contesto autoriale disperso, ma mutevolmente integrato, tipico del postmoderno.

²² Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 10.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 24.

²⁵ *Ivi*, p. 35.

²⁶ *Ivi*, p. 51.

²⁷ Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 174.

La post-postmodernità arriva, dunque, dopo queste ‘spinte’ postmoderne: esattamente ciò davanti al quale ci troviamo con i romanzi di Pariani, che con il loro essere frammentati e corali si incardinano all’interno di queste nuove tendenze. Linda Hutcheon, in questo senso, mantiene la possibilità che le opere culturali postmoderniste riescano ad avere successo nel raggiungere una distanza critica dai problemi della nostra epoca contemporanea:

critique is as important as complicity in the response of cultural postmodernism to the philosophical and socio-economic realities of postmodernity: postmodernism here is not so much what Jameson sees as a systemic form of capitalism as the name given to cultural practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically in it.²⁸

Sembrerebbe risultare complesso anche riuscire a nominare questa nuova modernità, tanto che, come sostiene Gibbons,

There are many terms for this new supplanting cultural logic, this shift in the ruling belief system: to name a few – altermodernism, cosmopolitanism, digimodernism, metamodernism, performatism, post-digital, post-humanism, and the clunky post-postmodernism. There are convergences and divergences between these conceptualizations; they complement each other as much as they compete. Even so, consistent across these formations is a legacy of modernist and postmodernist stylistic practice and a rehabilitated ethical consciousness.²⁹

Del resto gli studiosi manifestano spesso qualche difficoltà nel definire i fenomeni della postmodernità: «postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges – be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography».³⁰ Si è tentata, dunque, una distinzione tra termini usati spesso in maniera sovrapponibile, per cercare di mettere ordine in una materia piuttosto fluida e poco delimitabile, perché in costante evoluzione:

a) postmodernità, cioè quell’epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita, sebbene sia ora a una svolta [...]; b) postmodernismo, cioè quella produzione artistico-culturale (propriamente neppure un movimento) che negli Stati Uniti ha interpretato quella svolta storica e le ha voluto dare una forma, scavalcando nelle intenzioni o di fatto il modernismo (1965-1995); c) postmoderno, cioè quell’epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla modernità [...]. Questa triplice nominazione è asimmetrica.³¹

Anche secondo Vittorini dare un nome al fenomeno risulta piuttosto complesso, tanto che soprattutto quando

parliamo della narrativa letteraria (e audio-visiva) ci esprimiamo sempre attraverso poche grandi categorie come moderno, modernismo, postmoderno, e attraverso le innumerevoli sottocategorie in cui esse vengono articolate (romanticismo, *realismo*, naturalismo, simbolismo, decadentismo, avanguardismo, *surrealismo*, *neorealismo*, neoavanguardismo, astrattismo,

²⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 27.

²⁹ Alison Gibbons, *Postmodernism is dead. What comes next?*, «TLS», 12 giugno 2017.

³⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 3.

³¹ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 26.

irrealismo, *realismo magico*, *iperrealismo*, *fotorealismo*, *minimalismo*, *slipstream*, *massimalismo*, *realismo isterico*, *avantpop*, *bizzarro fiction*, ecc.), ognuna con le sue coordinate spazio-temporali e con le sue connotazioni epistemologiche ed estetiche più o meno precise (gettonatissimo il suffissoide *real*).³²

Del resto, come afferma Lyotard, «il sapere postmoderno non è esclusivamente uno strumento di potere. Raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile. La sua stessa ragione d'essere non risiede nell'omologia degli esperti, ma nella paralogia degli inventori». ³³ In seguito a ciò, sarà negli anni Novanta del Novecento che Bruner individuerà una sorta di cambiamento nel paradigma anche letterario, dovuto al fatto che l'uomo diviene consapevole che la narrazione può divenire uno strumento non solo per la rappresentazione, ma anche per la costruzione della realtà.³⁴

In questo contributo, tenendo presente la lunga serie di tentativi definitivi di questa nuova tipologia del romanzo moderno,³⁵ si userà il termine post-postmoderno come un'etichetta elastica, che rappresenti nel senso più ampio possibile tutto quello che è avvenuto a livello narrativo dagli anni Ottanta in poi e che faccia proprie quelle istanze deterritorializzanti che la contemporaneità ha portato con sé. In questo senso, nel passaggio dal postmoderno alla post-postmodernità si assiste alla creazione di un «nuovo capitolo di una storia che muta anche vistosamente, ma conservando una qualche continuità»: ³⁶ esemplificativi di tutta questa serie di tendenze e problematicità risultano essere appunto i tre romanzi di Laura Pariani *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – scritto insieme a Nicola Lecca) e *Il piatto dell'angelo* (2013), la cui analisi comparativa costituirà il prosieguo di questo contributo.

All'interno di queste tre opere, si andranno, dunque, a evidenziare, come in una sorta di 'racconto critico', quegli elementi che sembrano ricollocare la fluidità antinarrativa delle opere stesse all'interno di una tipologia romanzesca postmoderna,³⁷ nella quale nuovi *pattern* narrativi pongono al loro centro protagoniste caratterizzate dalla ricerca di strutture identitarie più flessibili, che tengano conto delle molteplici deterritorializzazioni e dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo.³⁸ Del resto, nel contesto della

world literature, prodotto della globalizzazione avanzata, la narrativa dell'ultimo trentennio si serve degli stratagemmi centripeti e ordinanti già in uso nel romanzo moderno, potenziandoli con le strategie e i trucchi centrifughi e destrutturanti del postmoderno, in modo da

³² Fabio Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron, 2015, p. 11.

³³ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 7.

³⁴ Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, 1991, p.1.

³⁵ Oltre agli imprescindibili Jameson, Gibbons e Hutcheon, in ambito italiano basti ricordare: Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 50-57; Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 120-124; Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Ed. Bibliografica, 1998, pp. 6-15; Romano Luperini, *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-178.

³⁶ Donnarumma, *op. cit.*, p. 99.

³⁷ Cfr. Gigliola Sulis, 'Forse succede sempre così quando si scrive': *self-reflection between Postmodernism and Feminism in Laura Pariani's writing*, «The Italianist», vol. 35, n. 3, 2015, pp. 453-473.

³⁸ Cfr. Claudia Nocentini, *Laura Pariani and the Value of Experience*, in *The Poetics of the Margin: Mapping Europe from the Interstices*, a cura di Rossella Riccobono, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 133-156.

compiere un moto pendolare tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del primo e il pragmatismo scettico e/o apatico del secondo, muovendosi cioè in uno spazio "metamoderno".³⁹

Per i romanzi di Pariani, come si vedrà, resta valido il principio dell'ipermodernità, in cui «l'anti-racconto e l'iper-racconto postmoderni, in definitiva, sono sempre un tentativo di oltrepassare il noto attraverso l'avvento del linguaggio: di un linguaggio critico e disgregante, certo, ma pur sempre aperto alla ricerca del possibile e del nuovo». ⁴⁰ In questo senso, si verifica ciò che già Šklovskij identificava come lo scopo della narrazione e della scrittura romanzesca, ovvero la realizzazione di uno straniamento come «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione». ⁴¹

Le opere di Pariani, attraverso il tempo, si muovono da una dimensione individuale verso una più marcatamente corale, in cui si amplifica una mescolanza tra le voci narranti e quelle narrate: tale confusione viene a essere tipica di una dimensione ultramoderna, nella quale risulta ormai impossibile un'identità monolitica, rappresentata da una focalizzazione esterna e dal narratore onnisciente. Il romanzo post-postmoderno – come è quello di Pariani –, infatti, tende a rendere «trasparente il gioco del racconto, anzi ne fa l'oggetto stesso del racconto: mette in bella vista le voci e le architetture (meta)diegetiche, assecondando una pulsione antireferenziale che finisce per farsi, essa stessa, referente del testo». ⁴²

La coralità e la molteplicità di focalizzazioni vengono a essere, dunque, una marca imprescindibile dell'ipermodernità, in quanto il romanzo metamoderno, nel suo essere complesso e giocato su livelli molteplici, assume spesso «la struttura reticolare dell'ipertesto o quella livellare del racconto digitale e veicola storie multiple, mondi possibili intricati, cosmologie aperte, voci interferenti». ⁴³ Di conseguenza, i racconti di Pariani, in quanto epicentro del meticcio e della mescolanza, giungono a oltrepassare la barriera tra denotazione e connotazione, che sorreggeva la macchina referenziale della tradizione letteraria precedente.

I. *Quando Dio ballava il tango*

Quando si pensa alle narrazioni – e in particolare a quelle di Pariani –, è necessario tenere presente che, come sostiene Brooks,

Le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate (nelle forme più diverse), a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare. Tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo, episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto. Viviamo immersi nelle narrazioni, ripensando e soppesando il senso delle nostre azioni passate, anticipando i risultati di quelle progettate per il futuro, e collocandoci nel punto d'intersezione di varie vicende non ancora completate. ⁴⁴

Il romanzo è composto da sedici capitoli, che corrispondono ad altrettante storie: ognuno di essi è intitolato con un nome di donna e viene introdotto dalla strofa di un tango.

³⁹ Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 19.

⁴⁰ Ivi, p. 43.

⁴¹ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 13.

⁴² Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., pp. 193-194.

⁴³ Ivi, p. 202.

⁴⁴ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

Le storie che Pariani narra coprono l'arco di un secolo: dagli scioperi nella Patagonia degli anni Venti al tracollo economico del 2001. La storia dell'emigrazione italiana in Argentina viene vista – come spesso accade nei romanzi dell'autrice – attraverso gli occhi delle donne.

Il primo capitolo prende il nome da Venturina Majna (1892-1981) – ultraottantenne, capostipite di una variegata schiera di donne, che vive da sola in una cascina, la Malpensata – e si apre con la seguente strofa del tango *Volver* di Alfredo Le Pera: «Ho paura di ritrovarmi/ col passato che torna/ a scontrarsi con la mia vita./ Ho paura che le notti,/ popolate di ricordi/ incatenino i miei sogni».⁴⁵

La strofa di questo tango ben si lega – e in parte riassume – il fulcro semantico di questo capitolo incipitario. Infatti, si racconta che un giorno la protagonista riceve la visita della nipote Corazón e della sua bambina, che non ha mai conosciuto e che sono il frutto di suo marito, il quale le ha avute oltremare da un'altra donna dopo avere abbandonato, prima per necessità, poi per irrequietezza, la valle del Ticino. La stessa Corazón fa fatica a seguire i discorsi dell'anziana Venturina e a ritrovare se stessa in quelle che l'anziana le spiega essere le sue vere radici: «Quasi si svegliasse da un brutto sogno, tenta di prendere coscienza del luogo sconosciuto in cui si trova; il passato è un territorio ancora più inaccessibile».⁴⁶

Già con questo primo racconto breve l'autrice proietta il lettore, senza alcuna mediazione, all'interno di quell'universo tematico che le è proprio e che è sotteso a tutta questa serie di narrazioni: un romanzo atipico nella sua struttura, che si compone di una serie di racconti a incastro. Il racconto viene, dunque, destrutturato in senso 'ipermoderno', non essendo più totalmente definibile come romanzo, secondo i canoni precedenti agli anni Ottanta del Novecento.

Attraverso il personaggio di Venturina – una sorta di omnicomprensiva matriarca generazionale – scopriamo prima e affrontiamo successivamente, al pari dei personaggi coinvolti, le problematiche tipiche dell'emigrazione, come ad esempio quella dello sradicamento e del mutamento del sé:

Chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito. Anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima; ché è solo questo a mantenersi costante, nient'altro...⁴⁷

In ogni racconto, i personaggi maschili appaiono svagati, traditori e infantili, sempre pronti a farsi possedere dall'istinto della fuga: «'il futuro': una balla giustificatoria per l'abbandono, la fuga, magari pure il tradimento».⁴⁸ Le donne, invece – sia quelle che migrano, che quelle che restano – rimangono sempre allegoria della memoria: sono le custodi della famiglia e dei ricordi. Sono donne migranti, e in quanto tali nostalgiche, che ricercano la loro identità in una continua e dialogica opposizione di genere: «Loro liberi di andarsene per il mondo, ché son solamente le montagne che restano al loro posto. Le montagne e noi donne; sempre qui ad aspettare, a non chiedere, a non pretendere, a non seccare».⁴⁹ Pariani rappresenta, quindi, le sue protagoniste come delle moderne Penelope, sempre in attesa e nella speranza di qualcuno che torni.

Nostalgia e isolamento divengono le due caratteristiche preminenti della migrazione femminile: «Eh, la nostalgia è 'na bestia grama è [...]. È un dolore...».⁵⁰ La vita per le donne migranti o che attendono il ritorno di qualcuno viene vissuta in costante attesa di

⁴⁵ Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2002, p. 13.

⁴⁶ Ivi, p. 14.

⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁴⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., pp. 18-19.

qualcosa, in uno sdoppiamento continuo che comporta un'anima divisa in due: «Doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – e doppia lingua; il più delle volte anche doppia famiglia. Come se si vivesse contemporaneamente in due mondi paralleli». ⁵¹ La lingua di Pariani è dunque una lingua ibrida, che si dissolve nella migrazione: in questo romanzo, in particolare, la lingua è ambigua nella sua polifonicità: ⁵²

L'orchestrazione linguistica della Pariani si inquadra bene nel discorso elaborato da Bachtin sull'impossibile neutralità della parola letteraria e sul concetto di plurilinguismo, ossia sull'opposizione tra la lingua unitaria, risultato di un processo di unificazione e centralizzazione politica e culturale, e le forze centrifughe che la frammentano nei socioletti e negli idioletti. ⁵³

Questo modo di parlare e di sentire è proprio delle protagoniste dei racconti, che diventano nel corso dell'opera anche lo specchio della narratrice stessa, offrendole la possibilità di rendere trasparente e percepibile il suo pensiero, indicibile nella realtà vissuta, ma affrontabile in un mondo di finzione e menzogna, come quello letterario, che rilegge il reale attraverso l'affioramento della dimensione inconscia:

Due pianeti paralleli, l'Italia e l'Argentina, in cui per un po' si può anche pensare di riuscire a barcamenarsi: bilanciandosi in quella regione intermedia che si chiama equivoco, ambigüedad. Ma guai se le orbite dei due mondi si incrociassero: sarebbe la catastrofe. ⁵⁴

Secondo Sulis, a proposito proprio di questo brano, «La parola del personaggio è però, bachtinianamente, bivoca, ossia condensa in sé anche il punto di vista opposto dell'autrice, per la quale proprio le condizioni di equivoco e 'ambigüedad' identificano il margine di dolore e spaesamento da cui vivificare, con la complessità delle storie individuali, le gabbie identitarie». ⁵⁵

In questo modo la scrittura diventa terapeutica e propedeutica per la ricerca dell'identità non solo di chi legge, ma anche e soprattutto di chi scrive, in un monologo interiore che affiora involontariamente tra le righe, nella ricerca dell'auto-percezione. Autrice, personaggi e racconti diventano ambigui nello svolgimento della loro identità-sospesa, che nel corso della ricerca non fa altro che amplificarsi fino a divenire identità che si creolizza, a tal punto da coinvolgere e trascinare anche il lettore a esperire la migrazione e la non appartenenza monolitica a una linea identitaria immobile e stereotipata, portandolo all'interno di quel processo creolizzante che fornisce gli strumenti di apertura verso l'altro.

Se l'apertura del romanzo è affidata alla figura della matriarca identificata nel personaggio di Venturina, la chiusura del volume ha come protagonista dell'ultima storia la già citata nipote di questa, Corazón (1952), in una sorta di cerchio nostalgico che trova, infine, la sua conclusione. L'ultimo episodio, più ancora di quelli che lo precedono, si lega al tema dei ricordi e della memoria in relazione al passato e ai morti, che rimangono in vita

⁵¹ Ivi, p. 23.

⁵² Per un'ampia trattazione sulla lingua di *Quando Dio ballava il tango*, cfr. Florence Courriol, *La pratique du plurilinguisme chez Laura Pariani pour raconter dans l'ultra-contemporanéité l'émigration italienne en Amérique latine. L'exemple de Quando Dio ballava il tango*, «Textes et contextes», vol. 12, n. 1, 2017.

⁵³ Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit., p. 408.

⁵⁴ Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 23.

⁵⁵ Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit., p. 406.

attraverso la pietà del ricordo dei loro discendenti come anelli di una catena, che si dipana nel tempo grazie soprattutto alla sollecitudine dell'elemento femminile. Ciò viene sottolineato anche dalla strofa di tango posto come *incipit* del racconto e intitolato *Balada para mi muerte* di Horacio Ferrer: «Morirò a Buenos Aires,/ sarà sul far del mattino/ che è l'ora in cui muoiono/ quelli che sanno morire./ Aleggerà sul mio silenzio/ la muffa profumata di quel verso che mai/ ti ho potuto recitare».⁵⁶

Il Sudamerica in cui Corazón vive è un luogo profondamente travagliato dalla crisi economica, dove viene capovolto il vecchio stereotipo della ricerca dell'America come luogo in cui migliorare il proprio futuro. In quel momento, l'Italia diventa sinonimo di possibilità aperte e miglioramento, acquistando, per i figli degli emigranti, i contorni della mitica 'terra delle possibilità'. Corazón, preparando una sorta di documentario filmato sugli italo-argentini, si trova immersa in una complessa rete familiare, alla quale accede tramite le fotografie e le interviste. Queste sono custodi della memoria, come lo sono le donne della sua stessa famiglia, che le appare – forse per la prima volta chiaramente – come «un'ampia e inestricabile orchestrazione capace di comprendere tutti i tanghi possibili – e a Dio venne voglia di ballare una figura complicata».⁵⁷

È proprio questa frase, posta nel capitolo conclusivo, che spiega la scelta del titolo dell'opera: Dio balla il tango, un ballo complesso fatto di figure eterogenee e mai completamente afferrabili, come lo sono del resto le storie delle donne migranti che l'autrice rende protagoniste della sua scrittura e della sua analisi. Queste storie, soprattutto di solitudine e amarezze, rendono protagonista un Dio che, più che ballare il tango, diventa il burattinaio che detta, secondo misteriosi spartiti, i diversi ritmi e le figure dei volteggi della vita di ciascuna protagonista. È questa la cornice all'interno della quale Pariani colloca gli altri racconti che compongono questo libro corale, connessi tra loro da questa minuziosa e raffinata regia, in cui emergono continuamente l'apprezzamento della letteratura come finzione utile per un nuovo modo di leggere il reale e la veridicità del sentito particolare e soggettivo che si metamorfizza in universale, attraversando, in maniera mai casuale, una serie di eventi simbolici: la morte di Evita, che diventa l'ambigua affermazione di una femminilità trionfante; l'entusiasmo per il Mondiale di calcio del 1978, che copre l'urlo dei torturati e il rumore delle repressioni poliziesche.

Le protagoniste del romanzo sono sedici donne tutte diverse tra loro, legate da vincoli di parentela, che nello svolgersi del racconto corale si passano la fiaccola della testimonianza, rendendo percepibile la grande varietà geografica dell'Argentina e la brusca repentinità dei sommovimenti sociali, politici, economici che l'hanno attraversata. Al popolo indio appartengono Eloisa Ramona Huenchur e Socorro López, alle quali Pariani affida il gravoso compito di narrare, attraverso il ricordo, la terribile storia delle violenze subite. Alle prime emigrate della favolosa 'Merica', Catterina Cerutti e Maria Roveda, affida, invece, il racconto degli aspetti più duri, dei quartieri destinati agli italiani, con *conventillos* cadenti tra mucchi di immondizia e un'unica latrina per ottanta persone, e lo svelamento della difficoltà di dover affrontare un mondo di cui non si conosce nulla: «partiti col sogno di affrancarsi nel cuore e poi rassegnati a fare i servi, finendo per metterci radici nel fango di questa città».⁵⁸ A queste molteplici difficoltà si aggiunge per queste due donne anche il peso della vita dolorosa delle loro figlie, che le hanno viste troppe volte chinare la testa di fronte alla violenza degli uomini e che, per nulla al mondo, vogliono assomigliare a loro:

⁵⁶ Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 185.

⁵⁷ Ivi, p. 301.

⁵⁸ Ivi, p. 78.

Era la sensazione che gli uomini, rispettatissimi comunque, fossero totalmente estranei alla sensibilità delle donne... Ne sa qualcosa la Catta che ha sacrificato la giovinezza vicino a un marito duro. Ch  il difficile non   stato mettersi a quindici anni a tirar-su i figli di un'altra, anche se cinque bambini in un colpo solo son tanti: lavar patelli, pulirgli il culo, fasciarli, ninnarli, metterli a dormire, masticargli la pappa troppo dura... Il peggio   stato il sopportare un giorno dopo l'altro il disprezzo e le offese di Luis [...]. Una cosa insopportabile, soprattutto la notte, nel letto; quel suo gettarsi sulla Catterina, vestito, con solo i pantaloni aperti; le alzava la gonna sulla testa e la prendeva senza dire una parola. Soffocata di vergogna, senza poter rifiutare, serrando i pugni sugli orecchi per non sentire i suoi versi da bestia...⁵⁹

La profonda affinit  che lega i destini di queste donne diventa, quindi, la cifra del racconto della solitudine e del disinganno, del deserto affettivo al quale sono costrette ad adeguarsi. La narrazione della loro resistenza e del loro silenzioso opporsi viene esemplificata da una sorta di talismano, differente per ognuna: per Catterina Cerutti   il tesoro della memoria, per Amabilina Baronti   la consolazione dei film d'amore, per Teresa Roveda   la lettura di Beckett e Kafka e per le restanti, tra cui Mafalda Cerutti e Martinita Colombo,   la musica del tango.

Nel libro l'io narrante partecipa alle vicende dei suoi personaggi, sempre posto all'interno del racconto stesso, attraverso una lingua che rende giustizia ai suoni, ai colori e alle sfumature di queste sedici donne e del paesaggio da loro abitato, attraversato dal ritmo incessante del tango. La lingua utilizzata da Pariani   un italiano profondamente contaminato, in cui convivono parole prese in prestito dal dialetto del nord Italia, vive o sfocate che siano, ed espressioni argentine. Questa creolizzazione continua, che colpisce pi  livelli della costruzione del testo, riesce a trasmettere, anche linguisticamente, la compresenza di pi  mondi paralleli e coesistenti. Quella di Pariani   una lingua ibrida e fortemente espressiva, in cui trovano piena cittadinanza gli idiomi delle mille tipologie di donne che albergano nel suo orizzonte narrativo:   una lingua che appartiene all'orizzonte dell'ambiguit  e della metamorfosi.

Emerge, quindi, una scrittura che si trasforma e si contamina e che, nella sua durezza e nella sua trasparenza, si creolizza senza tregua, divenendo il riflesso e la manifestazione dello spaesamento e dell'ibrido che la caratterizza. Sembra essere assente, quindi, una tensione nel controllo della scrittura, che, allontanando l'ansia della significazione, lascia affiorare una narrazione ambigua sia per la lingua utilizzata che per la scrittura e le tematiche.

L'autrice si serve di storie talvolta realistiche, pi  spesso debordanti nel fantastico, che si affidano al frammento e all'indeterminato, apparendo antirealistiche e situandosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria al luogo di partenza si confonde con il passare del tempo. Il pensiero, sempre rigorosamente relativo, diventa lo specchio del forte rifiuto della scrittrice di muoversi all'interno di una prospettiva universale, facendo diventare la narrazione l'unico strumento possibile per indagare il reale. Questo spiega l'apertura ai canoni pi  disparati, che giustifica l'impossibilit  di parlare canonicamente, per Pariani, di romanzo: infatti, la contaminazione dei codici espressivi e dei registri narrativi ci porta a una mescolanza di tutti i generi, che rende questi racconti delle contro-narrazioni tipiche della post-postmodernit .

In questa serie di sedici racconti i due piani principali, quello onirico e quello del reale, vengono continuamente alternati e messi in contatto tra loro, tanto che arrivano a mescolarsi a tal punto da essere avvertiti come inscindibili, in un'ambiguit  costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identit  sospesa. Ed   questo il tipo di identit  di cui   alla ricerca la narratrice: un'identit  poli-rizomatica, che sia in grado

⁵⁹ Ivi, pp. 74-75.

di mutare e di evolversi ogniqualvolta entri in contatto con l'altro e con l'altrove, in un continuo accrescimento dialettico. La ricerca di una nuova classificazione identitaria, che sembra essere lacerante e problematica, dona alla scrittura di Pariani quelle caratteristiche tipologiche che la contraddistinguono, dovute all'ambiguità di una scrittura continuamente in bilico tra culture e lingue differenti e divergenti: tale frattura rende il racconto tipologicamente post-postmoderno.

2. *Ghiacciofuoco*

Il romanzo di Laura Pariani e Nicola Lecca, *Ghiacciofuoco*, edito nel 2007, consente di indagare molteplici questioni critico-letterarie, tra le quali anche quella relativa alla scrittura a quattro mani.

Le molteplici forme di cooperazione tra scrittori sono un fenomeno complesso, la cui definizione rigorosa esonderebbe dallo spazio disponibile in questo articolo.⁶⁰ Nonostante ciò è opportuno fornire alcune coordinate volte a inquadrare il tema. René Wellek e Austin Warren evidenziano l'importanza della questione autoriale in relazione alla collaborazione di due scrittori:

The book is a real instance of a collaboration in which the author is the shared agreement between two writers. In terminology, tone, and emphasis there remain doubtless, some slight inconsistencies between the writers; but they venture to think that there may be compensation for these in the sense of two different minds reaching so substantial an agreement.⁶¹

I due studiosi si servono di tale definizione a proposito della loro *Theory of Literature*; io ho ritenuto opportuno trasportare la loro affermazione in ambito letterario, in quanto da essa emerge innanzitutto la volontà comune e la pianificazione consapevole della cooperazione tra i due autori. In secondo luogo sembra emergere dalla citazione sopra riportata l'idea che la fusione tra le 'due diverse intelligenze' porti a un prodotto più completo di quanto sarebbe stato possibile ottenere dai singoli autori.

Sulla base di queste brevi annotazioni, quindi, è possibile fornire una definizione operativa della scrittura a quattro mani, come una pratica che comporta la cooperazione programmata e consapevole di due o più autori e che conduce a una compenetrazione innovativa, accrescitiva e, soprattutto, imprevedibile dei contributi autoriali a livello contenutistico, linguistico e formale.

Riguardo alla questione della rintracciabilità autoriale, quando a scrivere sono due autori di genere diverso legati da un rapporto di amicizia, solitamente questi decidono programmaticamente e 'amichevolemente' di dividere i capitoli scritti dall'uno e dall'altra; come avviene, per esempio, anche in *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* (1919) di F. T. Marinetti e E. Robert e *Fuoco grande* (1959) di C. Pavese e B. Garufi. Infatti, anche in *Ghiacciofuoco* rintracciare le diverse mani che lo compongono risulta piuttosto facile, dato che gli stessi autori hanno deciso di lasciare tecnicamente divise le loro scritture: ciò non ha impedito, però, il verificarsi del processo creolizzante, che, fondendoli in un unico *self*, ha reso possibile una narrazione fluente e compatta, senza soluzione di continuità, grazie a un continuo mutamento di prospettiva. Se si leggono le opere singole di entrambi gli scrittori, composte prima del romanzo in questione, si comprende facilmente che il confronto

⁶⁰ Rimando, per questo, al volume: Francesca Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2014, *passim*.

⁶¹ René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Brace and Company, 1942, p. VI.

con l'altro, la 'Relazione glissantiana', ha portato alla costituzione di una nuova 'figura-autore', che ha fagocitato, nel confronto, le scritture di entrambi gli autori: la lingua che permea il testo non è totalmente quella di Laura Pariani, né quella di Nicola Lecca, ma è una 'sovralingua' che le contiene entrambe.

Anche per questo motivo *Ghiacciofuoco* rientra di certo nelle scritture post-postmoderne, in quanto conduce verso una moltiplicazione dei possibili, che viene amplificata proprio dalla prassi scrittoria a quattro mani: chi scrive sono un uomo e una donna, in paesi lontani e opposti, entrambi scrittori ed entrambi migranti. Si comprende, dunque, che lo spaesamento tipico del migrante in questo caso si amplifica, e il medesimo effetto si palesa anche per il tasso di ambiguità e di creolizzazione narrativa e linguistica, che riesce a farsi struttura portante del testo.

Questo racconto multiplo, giocato su più livelli, viene animato da nuovi stilemi narrativi, in cui le molteplici focalizzazioni vengono contaminate profondamente dalla continua dialettica dei narratori: da tutto questo nascono le figure di donna, sette o quattordici che si voglia considerarle, che percorrono il racconto.

Il libro si articola in sette capitoli, ognuno dei quali contiene una lettera di Nicola Lecca e una di Laura Pariani, che descrivono e raccontano un tipo specifico di donna: la narrazione si articola, quindi, sui moduli della narrativa dialogica, dando vita a un romanzo post-postmoderno, che si propone come frammentario seppur nella sua unità complessiva.

Nel romanzo lo sguardo di Pariani si rivolge ai piccoli mondi perduti in spazi sconfinati, nella nebbia che avvolge le corti della piana di Busto Arsizio o nel vento che batte gli altopiani dell'America Latina, e alle voci dei *puaretti*, che affiorano prepotentemente da questi mondi perduti e nostalgici. L'autrice si fa portavoce delle sofferenze e dei problemi degli emigranti e della loro perenne sensazione di spaesamento.

Dall'altro lato dell'emisfero, più precisamente da Reykjavík, Nicola Lecca scrive una e-mail a Laura Pariani, mentre il sole, in pieno inverno, non sorge da mesi e il termometro segna i sedici gradi sotto lo zero. È estate, invece, in una Buenos Aires piena di colori, ma affaticata dall'umidità e dal caldo, quando, poco dopo, Pariani la riceve. I due autori ci forniscono subito gli strumenti per cogliere le opposizioni che li identificano: lui, uomo, si trova in un luogo freddo e invernale e una lunga notte impedisce da mesi al sole di sorgere; lei, donna, si trova in un luogo caldo ed estivo, in cui il sole splende alto nel cielo, senza permettere una tregua dalle alte temperature. E queste opposizioni, temporali, spaziali e di genere vengono continuamente sottolineate da un uso sapiente dei colori, da parte di entrambi gli scrittori, che puntella ogni racconto: se Lecca usa i colori freddi, come il blu, il nero, il grigio e più raramente l'azzurro, Pariani si immerge in una gamma coloristica più calda, utilizzando il rosso, l'arancio, il giallo e l'oro. Questo uso coloristico diventa sintomatico della scelta spaziale dei due autori: Lecca ha deciso di vivere nel Nord del mondo, dove regnano il silenzio asettico dei paesaggi, la calma polare del buio perenne e la timidezza e la riservatezza delle persone; Pariani ha preferito immergersi nel caos delle città andine, nei colori accesi dei mercati sudamericani e nella passionalità delle persone e del tango argentino. Ai capi opposti della linea della migrazione, che attraversa il mondo, dividendolo in un'opposizione buio-luce, due scrittori danno vita a sette figure di donna, a sette storie che racconteranno due volte: la madre, la moglie, l'analista, la vecchia, la maestra, la prostituta e la viaggiatrice.

Ognuna di queste figure viene raccontata dai due autori nei modi che sono loro peculiari. Ad esempio: per la figura della madre Pariani racconta la storia di Quiquita, una giovane madre che rifiuta il suo piccolo figlio perché lo sente come un peso, in quanto, essendo stata abbandonata dal suo compagno, Manuel, quando era rimasta incinta, è costretta a prostituirsi per poterlo mantenere: inoltre il piccolo somiglia fisicamente al padre e questo

non permette a Quiquita di poterlo dimenticare. L'altra figura di madre, Silla, raccontata da Lecca, vive a Reykjavík e pratica la promiscuità sessuale al punto da non sapere chi è il padre della creatura che porta in grembo, ma rifiuta l'aborto e bisbigliando «con una certa solennità annuncia: se è femmina la tengo».⁶²

Due madri vengono tratteggiate dalle penne degli scrittori: la prima vende il suo corpo per mantenere il figlio che odia, perché le ricorda l'uomo che l'ha abbandonata; l'altra è una ragazza, dalle abitudini quantomeno promiscue, che, anch'essa abbandonata, decide di tenere il figlio solo se sarà femmina, a causa del disprezzo per l'inettitudine maschile. Sono donne fragili e forti nello stesso tempo, che si nascondono nel territorio della memoria e si inaridiscono a causa della troppa passione; gli uomini, d'altro canto, vengono tratteggiate come figure meschine e infantili, incapaci di assumersi qualsivoglia responsabilità.

Il secondo racconto di Pariani, *La Moglie*, ha come protagoniste due donne, Juliana e Berta, che si alternano in una sorta di dialogo con se stesse e con la memoria. Sono le due donne di uno stesso uomo, Firmino: Berta è la moglie abbandonata nel 1947, quando Firmino decide di andare in America, e Juliana è la donna che Firmino ha conosciuto nel 1948 a Mendoza. Solo alla morte di Firmino, che avviene nel 1990 a seguito di un tumore al fegato, le due donne vengono a conoscenza della doppia vita del loro uomo e Pariani ci svela le loro reazioni, che sono uguali come sono uguali i nomi dei loro tre figli.

Lecca, invece, racconta la storia di una giovane donna di diciannove anni, che è emigrata da Kaliningrad, in Russia, a Visby, nell'isola di Gotland, dove si è sposata con un uomo, Tobbe. La storia della giovane affiora attraverso le lettere che scrive alla madre, la quale è rimasta nella città natale, raccontandole della sua infelicità di emigrante priva dei suoi affetti e dello spaesamento che prova in quel nuovo mondo che non le appartiene. Due donne, una madre e una figlia, che hanno compiuto due scelte diametralmente opposte, ma entrambe coraggiose: rimanere e partire, col cuore diviso in due.⁶³

Questi doppi racconti servono a esemplificare il sistema di scrittura usato dai due autori: un sistema di racconti 'a specchio' che strania la scrittura messa in campo, ponendo in risalto le fratture stilistiche che emergono dal contrasto tra le diverse tipologie di narrazioni scelte e operate dai due autori. Stesso schema ripetuto per le figure rimanenti: l'analista, la vecchia, la maestra, la prostituta e la viaggiatrice.

Lecca riesce, attraverso queste figure, a trattare il tema della migrazione anche da un altro lato; non più la prospettiva straniata del migrante, ma l'insofferenza di chi risiede nel paese ospitante, e così facendo offre un nuovo elemento di riflessione sulla migrazione: infatti chi entra in un nuovo mondo non solo perde le sue radici, ma non riesce a crearsene di nuove, soprattutto se il pensiero diffuso è quello esemplificato dal personaggio della ricca e annoiata Marit, protagonista della terza storia: *L'Analista*.

Questo racconto ha per protagonista una giovane donna, Edy, laureata in psichiatria. Lecca dice che a Oslo non esistono i poveri, ma solo i milionari e i benestanti, e che Edy, che appartiene alla classe benestante, abita nel quartiere meno ricco della città ma svolge il suo lavoro di analista in uno studio che ha deciso di aprire nel quartiere più esclusivo della città, Holmenkollen. Il numero dei suoi clienti aumenta di giorno in giorno, non tanto perché Edy «sia particolarmente brava nel curare le distorsioni della mente, ma, piuttosto, perché lo studio è diventato ormai un luogo alla moda, frequentato dalle mogli annoiate dei potenti della città».⁶⁴ E proprio di una di queste signore, Marit Montgomery, la sua prima cliente, ci parla Edy, dicendoci che è l'unica delle sue pazienti che non l'annoia

⁶² Laura Pariani e Nicola Lecca, *Ghiacciofuoco*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 30.

⁶³ Cfr. Roberto Francavilla e Maria Rosa Turano, *Isole di poesia*, Lecce, Argo, 1999, pp. 53-54.

⁶⁴ Pariani e Lecca, *op cit.*, p. 84.

profondamente, e che anzi è contenta di stare ad ascoltarla da due anni ogni venerdì pomeriggio alle quindici. Marit non soffre di nessuna particolare patologia in realtà, «ha solo il desiderio di essere ascoltata da qualcuno che la guardi dritto negli occhi»:⁶⁵ infatti «stringe la mano a Edy e se ne va senza aspettare alcun consiglio, né una diagnosi».⁶⁶ Edy ascolta, mentre Marit parla, lasciandosi trasportare dai suoi pensieri in un flusso di coscienza continuo; pensa ai suoi soldi, alla Norvegia e all'immigrazione, continuando a parlare senza un filo logico dando luce a discorsi in disordine:

Altro che Europa unita! Via! Via tutta quella gente pronta a entrare qui senza nemmeno mostrare il passaporto. Adesso anche i bulgari e, fra poco, pure i turchi: vedrà! Per fortuna i nostri confini reggono. Siamo rimasti in pochi: noi e gli svizzeri. Tutti gli altri paesi si stanno perdendo. Non mi fraintenda: non vorrei sembrare razzista o quelle cose lì.⁶⁷

Ad aggiungere all'opera ulteriori tematiche è il racconto di Pariani, *La Prostituta*, grazie al quale l'autrice, attraverso la finzione letteraria, denuncia un problema reale. Questa narrazione è la storia, viva e accorata, di una giovane donna, Letizia, e di due sue amiche, la Bambi e la Pelusa. Tutte e tre sono emigrate in Messico a Ciudad Juárez, nello stato di Chihuahua, con la speranza di poter un giorno attraversare la frontiera con gli Stati Uniti. Nel frattempo Letizia vive come molte giovani donne, a cui è toccata la stessa sorte: sono costrette a ballare nei locali notturni e a vendere il loro corpo per poter mandare un po' di soldi ai loro parenti rimasti nella Terra Madre. Letizia ha una bambina a casa, Marisel, che ha affidato ai suoi genitori e alla quale è molto legata: l'unico motivo per cui sopporta quella vita è quello di poterle offrire un futuro migliore del suo. Tutta la vicenda, narrata, di volta in volta, dalle tre ragazze, si focalizza sulle numerose sparizioni di giovani donne che avvengono in quella cittadina:

dicono che molte delle ragazze sequestrate finiscano nei video *snuff*: le torturano, le stuprano, le mutilano fino alla morte. Ci sono negli Usa migliaia di videoamatori a cui piacciono filmati di questo tipo.⁶⁸

È la notte di Halloween quando le tre giovani escono dal loro misero appartamento, dopo essersi truccate a lungo e vestite, per andare nel locale dove lavorano, con la speranza che un *gringo* americano si innamori di loro, le sposi e le salvi da quella vita infame. Mentre stanno a chiacchierare davanti al locale, si ferma un enorme macchina; il vetro del finestrino scorre giù e si sente una voce, che propone una cifra davvero alta; le tre ragazze si giocano a sorte la possibilità di andare con quel cliente e la vincitrice è Letizia, che rivolge il suo pensiero alla figlia e ai bei regali di Natale che quel cliente le darà la possibilità di farle, ma, mentre la giovane si avvicina alla macchina, appare dal finestrino la maschera di un teschio, che dicendole «Non stai guardando me, estás mirando tu muerte, chica»⁶⁹ le spara al cuore, uccidendola. La morte della giovane esemplifica quella di tante altre in un luogo in cui «la vita di una donna [...] non vale niente [...]». Sì, ammazzare donne è il divertimento più diffuso in questa città de mierda»⁷⁰ e attraverso questa storia Pariani assume una forte posizione critica su quello che ogni giorno purtroppo accade in Messico.

⁶⁵ Ivi, pp. 89-90.

⁶⁶ Ivi, p. 90.

⁶⁷ Ivi, p. 93.

⁶⁸ Ivi, p. 167.

⁶⁹ Ivi, p. 169.

⁷⁰ Ivi, p. 167.

Attraverso la letteratura e la costruzione di un mondo, basato sulla finzione, Pariani porta alla luce uno dei problemi più gravi relativi alle giovani donne in quella parte del continente americano: «sono più di cinquecento le donne assassinate a Ciudad Juárez negli ultimi anni»⁷¹ e di questo fatto nessuno si occupa, polizia compresa:

Qualcuno vide e chiamò il numero d'emergenza della polizia, ma nessuna pattuglia volle muoversi; richiamarono più volte, in tanti, ma quando le guardie arrivarono era già passata un'ora e mezza.⁷²

Il racconto conclusivo di Pariani, *La Viaggiatrice*, si svolge su tre corriere: la prima percorre la linea Bolivia-Argentina, la seconda Argentina-Brasile e la terza La Rioja-Fatima, in Argentina. Nella prima l'io narrante descrive i controlli alla frontiera e in particolare una donna, che, come molte, è terrorizzata dalla polizia di frontiera che molto spesso è violenta. Grazie al narratore la donna si apre e racconta la sua storia, quella di una donna che si sta recando, con la figlia di otto anni, a Buenos Aires, dove abita il fratello, sperando di poter trovare un'occupazione migliore. Nel secondo viaggio Pariani racconta la realtà dei *contrabandistas*, e lo fa attraverso il dialogo dell'io narrante con una cameriera di un bar presso il terminal delle corriere, la quale dice che lì tutti sono *contrabandistas*; in seguito, dopo essere salita sulla corriera, si siede vicino a una vecchia signora, che, per vivere, è costretta, anche lei come molti, a fare la contrabbandiera. Per merito dell'io narrante la vecchia non viene scoperta dalla polizia locale e, dopo averlo caldamente ringraziato, si dilegua. Nell'ultimo viaggio racconta un incontro con Doña Circunstancia, una guaritrice, figura molto rispettata in quei luoghi, la quale rivela che ogni volta che deve dare una risposta a qualcuno, prima di parlare, deve:

pensare quale risposta darei io, sulla base di quel poco che conosco. Poi mi tocca andare là dove dimorano i miei antepasados e chiedere loro la risposta che darebbero. Da lì infine devo andare dove stanno coloro che ancora non sono nati, per domandare anche a loro cosa ne pensano. E solo a questo punto posso tirar fuori una risposta riassumendo queste tre.⁷³

Nell'ultimo capitolo Pariani si dedica alla descrizione dei tratti tipici, positivi e negativi, della cultura di cui da migrante è entrata a far parte, e si avverte che è proprio la sua esperienza personale a essere raccontata dall'io narrante: mentre le pagine di questo suo libro stanno terminando, l'autrice si toglie la maschera dell'invenzione e appare, forse per la prima volta, nuda davanti a noi e alla sua scrittura e pienamente immersa nella realtà di cui parla.

Questo resoconto di alcune storie di *Ghiacciofuoco* serve a far comprendere quanto questo romanzo sia, per il tipo di costruzione cui pertiene, fortemente ipermoderno, nel senso che si allontana da una narrazione di tipo ego-monolitico, frammentandosi e decostruendosi, volgendosi verso una tipologia letteraria in cui «più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive [...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale».⁷⁴

⁷¹ Ivi, p. 163.

⁷² Ivi, p. 167.

⁷³ Ivi, p. 197.

⁷⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 121.

3. Il piatto dell'angelo

Nell'ultima opera oggetto di questo contributo, la scrittura di Pariani diventa ancora più post-postmoderna in quanto, pur parlando sempre dell'emigrazione, lo fa con un 'atteggiamento narrativo' che nel corso del romanzo viene a essere sempre più corale. Si comprende come all'interno di un unico testo si possa arrivare a ottenere una focalizzazione multipla e, per dirla in maniera bachtiniana, anche *dialogica* tra l'autrice e i suoi personaggi.

L'autrice introduce il tema migratorio facendo spiegare dai suoi personaggi il perché del titolo dell'opera:

Ecco, siamo in due, io e la nonna, ma è apparecchiato per tre minestre. Il piatto dell'angelo, dice la vecchia Giovanna, intendendo con queste parole alludere alla tradizione per cui nei giorni di festa si aggiunge un posto a tavola per chi è lontano, ma potrebbe arrivare inaspettato [...] il nonno Cesare, partito per l'America nel 1926, mai tornato, ma perennemente atteso. Ché, anche se può sembrare paradossale, in casa nessuno più di un assente richiede maggior devozione.⁷⁵

L'opera, dunque, vuole fare di una coralità – come sempre tutta al femminile – il suo fulcro: mentre in *Quando Dio ballava il tango* nonna Venturina e la nipote Corazón con i loro rispettivi racconti aprivano e chiudevano il romanzo, qui un'altra nonna e un'altra nipote lo aprono insieme, congiuntamente, con un ricordo comune; già tale elemento potrebbe essere segno di un passo ulteriore verso una coralità più marcata.

Anche in quest'opera il tema della migrazione viene focalizzato da sguardi multipli, che si alternano nei capitoli rispettivamente intitolati *ieri* e *oggi*, apparentemente opposti eppure complementari. *Ieri* rappresenta le tante famiglie italiane che nel corso del primo Novecento hanno visto partire i propri uomini per l'America alla ricerca di un futuro migliore e del benessere e spesso hanno atteso vanamente il loro ritorno:

Ieri emigravano dall'Italia diretti in Merica. Centinaia di migliaia di milioni. Ci fu chi, come il Togn, se ne andò per evitare la lunga leva militare. Altri, come il Peppino, perché stufi delle guerre: prima dell'Abissinia, poi la Libia, e Rodi, e i crucchi, domani chissà contro chi [...]. Ci fu chi, come il Vittore, ebbe dei guai coi riga-rossa per una bega di coltelli [...] Chi come il Cesare, se ne scappò di notte, perché ricercato dai fascisti a causa della sua fede anarchica.⁷⁶

Oggi, invece, dà voce all'emigrazione femminile: nel XXI secolo sono le donne, in questo caso dell'America del Sud, a cercare la propria fortuna in Italia, come badanti e collaboratrici domestiche, lasciando a casa le proprie famiglie ad aspettarle:

Oggi partono le donne, perché per loro c'è maggior possibilità di impiego, come badanti o cameriere o donne delle pulizie: tutti lavori al femminile. Che parti a fare, Felipe, se l'unico mestiere che conosci è coltivare fave e castrare agnelli? Nelle piazze di Roma il granturco non sussurra nel vento, né pascolano greggi. Che parti a fare, José, se sai soltanto pescare nel Paraná? Dove mai potresti esercitare la pesca a Milano che non ha neppure uno straccio di fiume piccolo così e sui canali di un tempo hanno steso l'asfalto? Meglio che tu rimanga in America a curare i figli, mentre tua moglie va in Italia a fare la grana. Poi, quando lei tornerà ricca, todo se va a arreglar.⁷⁷

⁷⁵ Laura Pariani, *Il piatto dell'angelo*, Firenze, Giunti, 2013, p. 10.

⁷⁶ Ivi, p. 17.

⁷⁷ Ivi, p. 23.

Le due differenti tipologie di emigrazione corrispondono ai diversi periodi storici attraversati dalle società europee;⁷⁸ esiste una differenza fondamentale tra le tipologie migratorie e riguarda l'assetto familiare di coloro che restano. Nel mondo di Pariani, quando è l'uomo a lasciare il proprio nucleo per cercare fortuna altrove, la donna rimane in patria a prendersi cura della famiglia. Solitamente, quindi, la donna rifiuterà o, più spesso, non avrà la possibilità di risposarsi e riverserà tutto il suo affetto e la sua attenzione sulla crescita dei figli avuti dall'uomo lontano: essi verranno allevati nel suo ricordo e nel suo mito, in perenne e vana attesa del suo ritorno. L'uomo, intanto, potrà rifarsi una vita e una famiglia dall'altra parte dell'Oceano, dimenticandosi di chi ha lasciato a casa. L'altrove, quello che diventerà la seconda patria dell'emigrante, viene visto come un mostro che fagocita giovani vite: «Ieri ogni famiglia italiana dava alla Merica il suo tributo di giovani».⁷⁹ Se è la donna, invece, ad allontanarsi dal paese natale e dal proprio nucleo familiare, la situazione si presenterà in modo diverso: il padre-marito cercherà spesso relazioni fugaci di tipo sessuale, senza cercare una relazione stabile, e trascurerà l'educazione dei figli, che verranno lasciati a se stessi. La prole, quindi, – come si vedrà nelle storie raccontate da Pariani in quest'opera – a poco a poco si distaccherà dalla figura materna, fino ad arrivare a sentirsi abbandonata e tradita. Intanto la donna si rifugerà in relazioni sessuali degradanti e di breve durata solo per sentirsi parte del nuovo mondo, oppure si chiuderà in casa del datore di lavoro, per evitare di avere contatti con un mondo esterno che non riconosce come suo. In entrambi i casi sono i figli e il loro benessere a essere al centro dei suoi pensieri, uniche motivazioni che la spingono a rimanere e a non fare ritorno nella Madre Terra.

Seppur lontane nel tempo e in parte nei modi, si vedrà nel corso del racconto, grazie alla messa in evidenza di alcuni *topoi* della letteratura migrante – quali la perdita di radici, il ritorno alla memoria, il senso di solitudine e sradicamento ecc. – come queste due tipologie di emigrazione abbiano, in realtà, molto in comune.

Il romanzo inizia con il racconto di una donna cresciuta in una famiglia che ha patito i dolori dell'emigrazione: quella in America nel 1926 del nonno Cesare, protagonista-assente della narrazione, che non ha mai smesso di condizionare il nucleo familiare. La nonna, Giovanna, ha vissuto una vita fatta di illusioni e di vane attese; la madre, allevata nel mito di un ipotetico ritorno paterno, invece, è cresciuta odiando quella figura sconosciuta attorno alla quale ruotava la vita di sua madre e, involontariamente, la sua: «Intanto la bambina – che eri tu madre – attaccata al seno della Giovanna, beveva il latte nero dell'angoscia»⁸⁰; «[...] sentivi montare dentro te una grande collera contro il Cesare che

⁷⁸ Nel primo periodo l'uomo europeo, in questo caso italiano, emigra in America meridionale per cercare e offrire lavoro. All'inizio del Novecento il territorio dell'America del Sud era, infatti, ancora scarsamente popolato e l'emigrante europeo aveva la possibilità di trovarvi condizioni di impiego vantaggiose. Al contrario, la seconda tipologia di migrazione coinvolge le donne dell'America latina, che vengono in Europa offrendo il proprio lavoro come badanti e collaboratrici domestiche: il mercato del lavoro del paese ospitante non presenta in generale condizioni espansive e di crescita economica, come avveniva nel caso della prima tipologia migratoria. In particolare, le migranti sopersiscono, da una parte, alla carenza della previdenza sociale italiana e, dall'altra, al progressivo sgretolamento della famiglia allargata nella sua funzione di cura degli anziani. Questa specifica occupazione interessa varie zone del mondo secondo principi particolari. È innegabile, infatti, che sono maggiormente coinvolte le donne: esse presentano una certa affinità culturale con la popolazione ospitante. Non è un caso, infatti, che tale categoria di migranti appartenga prevalentemente a Paesi in via di sviluppo di religione cattolica, oltre ai paesi dell'America latina, alle Filippine e ad alcuni paesi dell'Europa orientale.

⁷⁹ Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 41.

⁸⁰ Ivi, p. 53.

non tornava»⁸¹ e «*Ieri* anche tu, madre, hai covato rabbia contro l'assente».⁸² Al termine del racconto, la voce narrante ci informa del fatto che la donna è poi andata fino in America per riportare un marito a sua madre, vedova bianca da troppi anni:

Ieri tu, madre, hai osato fare quello che le abbandonate della tua epoca non osavano fare: sei andata a stanare chi era partito e non aveva rispettato le promesse. Esigevi che lasciasse la casa e la vita che aveva costruito, la donna straniera che l'aveva accompagnato per quarant'anni. Hai preteso che tornasse in Italia dalla moglie legittima, rimasta vedova bianca per un tempo altrettanto lungo. Sostenevi che il Cesare ti doveva questo sacrificio, a mo' di riparazione. Avevi vissuto preparandoti a questo. Per tutta la vita ti eri sentita offesa covando un desiderio di rivincita.⁸³

La voce narrante, si scopre nel proseguo del romanzo, finisce per coincidere – per la prima volta esplicitamente rispetto alle altre opere – con quella dell'autrice.⁸⁴ La sua voce e quella di sua madre si sommano e si confondono.⁸⁵ Il silenzio dell'una diventa quello dell'altra, così come il dolore e il senso di straniamento: di generazione in generazione l'emigrazione colpisce tutto il nucleo familiare. Questa esperienza, sempre particolare e fortemente soggettiva, riesce a divenire universale in quest'opera: è di tutti e per tutti. L'elemento corale, dunque, si amplifica attraverso la narrazione della vicenda particolare e individuale della narratrice, che però assume a universale, attraverso il dolore e il ricordo. L'autrice rende esplicite le motivazioni che l'hanno portata alla scrittura:

all'indomani di quelle ore inquiete ho cominciato a scrivere per la prima volta un diario. Per non nascondere nulla a me stessa. Per non essere obbligata a parlare con te. Rifugiandomi nella scrittura con la passione di chi ha paura di avere a che fare con segreti che pesano. Poi tu hai trovato il quaderno e l'hai distrutto: anzi, mi hai imposto di riscrivere un resoconto addomesticato di quel viaggio.⁸⁶

Pariani scrive quest'opera per sua madre, per ricordarla, per perdonarla e capirla e, soprattutto, per capirsi:

Madre, quando mi fermo davanti alla casa dove sei nata, la prima ingrata sensazione è quella di essere una persona senza passato, nata già più che sessantenne su questo sedile d'auto; quasi mi stessi inventando una storia di famiglia in realtà mai avvenuta. Infatti, della vecchia corte – la fontana a pompa da cui il getto d'acqua fuoriusciva a spruzzi irregolari, la striscia di terra dove gigli e cavoli crescevano insieme tra le bave argentate delle lumache, il gelso scheletrico, la biancheria stesa sul corrimano, l'odore familiare delle bestie nelle stalle – non rimane nulla: tanto cemento recente ha cancellato la mia e la tua infanzia. Eppure so che stava qui... Un sussulto della memoria: di quando a scuola mi contavano che il tempo è come un fiume. Balle. Il tempo è come il cielo – questo «cielo di Lombardia, così bello quando è bello, così splendido, così in pace» – dimodoché i ricordi non sono pesci che nuotano contro corrente, ma passerì che s'innalzano in volo cercando libertà. Con tali occhi della memoria entro nella cucina della casa che qui esisteva un tempo. Tutto come allora, indenne da ogni trasformazione.⁸⁷

⁸¹ Ivi, p. 54.

⁸² Ivi, p. 100.

⁸³ Ivi, p. 137.

⁸⁴ Ivi, p. 139.

⁸⁵ Ivi, p. 94.

⁸⁶ Ivi, p. 134.

⁸⁷ Ivi, p. 9.

Il romanzo diviene un viaggio dell'autrice dentro se stessa, alla ricerca di quelle che sono le perdute radici: il racconto delle sue vicende diventa un'autobiografia corale della migrazione in quanto, se da un lato, forse per la prima volta, la scrittrice narra la sua personale vicenda di migrante, dall'altro non cessa di collegarla a quella vissuta da altre donne, le stesse a cui ha sempre prestato la voce.

Laura Pariani, nel corso de *Il piatto dell'angelo*, alterna, infatti, la propria storia di migrante alle vicende di un'altra donna, Marina, che ripercorre le tracce di Lita, la badante della madre di suo marito Piero, venuta in Italia per cercare fortuna dalla Bolivia. Marina e Piero si sono recati a La Paz in vacanza insieme a una coppia di loro amici e ne approfittano per andare da soli un giorno a far visita alla famiglia di Lita. Quando arrivano nel paesino fuori mano in cui Lita abitava con le figlie e la madre, trovano una situazione abbastanza diversa rispetto a quella che la giovane aveva prospettato loro. In casa ci sono la madre di Lita, gravemente malata, che nel corso del racconto morirà, e suo fratello Nicolás, andato ad abitare lì per non lasciare da sole le due nipoti dopo la partenza della loro madre: Alicia, la più piccola, e Carmen Rosa, adolescente che ha appena avuto una figlia, Daiàna, da un giovane che ora sta svolgendo il servizio militare. Nel corso della visita, Marina si rende conto che Lita ormai sa ben poco della condizione in cui vivono i parenti.⁸⁸ L'emigrazione diventa, quindi, oblio e dimenticanza. Carmen Rosa non comunica più con la madre, perché si è sentita abbandonata e tradita da lei, poiché aveva promesso che lei e la sorella minore l'avrebbero raggiunta in Italia e, invece, non le ha ancora chiamate. Carmen Rosa non le ha nemmeno raccontato che ha avuto una figlia e che questa è diventata la sua unica ragione di vita: «La rabbia dell'abbandono sembra intossicarla [...] Per Carmen Rosa la lontananza di Lita è diventata un nodo profondo, nero, incatramato, che raschia le viscere».⁸⁹ Marina e Piero affrontano in maniera decisamente diversa tale incontro. Per Piero è solo una formalità noiosa da sbrigare prima di tornare ai divertimenti della vacanza, per Marina, invece, è l'occasione per compiere un percorso di crescita nel confronto con il diverso e per capire meglio anche la giovane Lita.⁹⁰

Nell'alternarsi dei due filoni principali – quello squisitamente autobiografico e quello riguardante Marina e la sua crescita – si dipana il racconto di molte altre storie, facendo diventare quest'opera un romanzo a più voci: un romanzo post-postmoderno dalla polifonia amplificata.

Alcune tra le storie raccontate sono già presenti nell'universo di Pariani; in particolare quella di Firmino,⁹¹ che appariva in una versione più estesa nel secondo racconto, *La Moglie*, contenuto nel romanzo *Ghiacciofuoco*. In *Il piatto dell'angelo* il richiamo a questa storia è decisamente breve, ma comunque efficace:

Ieri il Firmino, che aveva lasciato in Italia moglie e tre bambini, si riformò una famiglia a Mendoza e mise al mondo altri tre figli argentini a cui diede il nome di quelli lasciati oltreoceano. Ogni tanto scoppiava in lacrime senza apparente motivo. A chi gli chiedeva perché, rispondeva che soffriva di nostalgia per i suoi tre hermanitos lasciati in Italia. Ma non la contava giusta: ché non di fratellini si trattava, ma dei tre figli italiani abbandonati. Il senso di colpa evidentemente lo schiacciava... Uno dei suoi figli mericani *oggi* mi racconta la storia del Firmino iniziando con queste parole: Mio padre era un uomo molto triste.⁹²

⁸⁸ Ivi, p. 94.

⁸⁹ Ivi, p. 82.

⁹⁰ Ivi, p. 28.

⁹¹ Ivi, p. 124.

⁹² *Ibidem*.

In questo romanzo sembrano confluire molti dei racconti e delle suggestioni che aleggiano nelle altre opere di Pariani. È come se l'opera in cui l'autrice parla per la prima volta in prima persona fosse la *summa* dei lavori precedenti e, in parte, la continuazione naturale di *Quando Dio ballava il tango*, almeno dal punto di vista strutturale: racconti riguardanti diverse donne che si alternano nei capitoli e la presenza di una nonna/madre e di una nipote/figlia, che racchiudono tutte le storie e ne divengono il filo conduttore.

L'autrice, in questo caso, opta per il romanzo autobiografico, rendendolo però allo stesso tempo corale: l'autorialità moltiplicata sfugge a ogni pretesa classificatoria e pertanto emerge come lo sradicamento e le difficoltà proprie del migrante siano *topoi* talmente universali da riguardare l'intera collettività.⁹³

Questo racconto può essere narrato solo in una lingua ibrida e fortemente espressiva, in cui possano rimanere l'uno accanto all'altro gli idiomi delle mille tipologie di donne che albergano nell'orizzonte narrativo. È una lingua che appartiene all'orizzonte dell'ambiguità e della metamorfosi, divenendo così lingua madre di tutte le migranti. L'autrice offre alle donne di cui racconta la storia una lingua-dialetto che recupera i suoni dei dialetti lombardi dei contadini e della sua infanzia e si mescola a una lingua ispanica del Sud America attraverso cantilene e filastrocche: «Dèjala al agua correr, dèjala al verde brotar, dèjala al triste que llore, llorando se ha'iconsolat...»⁹⁴ e «Hacen-rin, Hacen-ran, los maderos de san juan, piden pan, no les dan, piden queso, les dan hueso, y les cortan el pescuezo...».⁹⁵ La narrazione si realizza in una lingua «[...] con un accento che non potrà mai essere perfetto»,⁹⁶ un italiano, più che altro in alcuni punti un dialetto lombardo, macchiato di argentino, una lingua dunque che deriva dall'essere parte della migrazione:

altrimenti sacan los bastones [...] ; La puttàsca della porcamadò, sibila [...] ; [...] partire anca mi [...] ; [...] oh Signùr di puaritt, che quell di àlter al gh'ha i curnitt [...] ; [...] due hijos de puta [...] ; [...] innanz-indré dall'Italia alla Merica [...] ; La abuelita sufre porque mamá todavía no volvió, dice come se fosse un'ovvietà [...] ; Voi, cara moglie e figlia, sarete sempre nel mio corazón [...] ; Las chicas somos especiales, dice sorridendo [...] Si hicieramos como Alicia en el país de las maravillas, sospira Alicia con l'innocenza della fantasia... Nascondersi in una tasca. Ché di sicuro nelle tasche los policías no van a mirar.⁹⁷

È questa l'unica lingua in grado di descrivere i dolori, le ansie e le lacerazioni delle donne da lei descritte, compresa se stessa:

Come vivere, infatti, una vita nuova, quando ciascuno aveva abbandonato le uniche cose che contano nella vita: un paese, la famiglia, la comunità degli amici, le feste, la lingua materna?⁹⁸

Pariani, con questi tre romanzi-racconti in particolare, non può non essere ascritta nel novero di quegli scrittori post-postmoderni che, dovendo farsi carico degli effetti dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo, sono portati a una scrittura frammentata, caratterizzata da una lingua ibrida, che consenta la rappresentazione e la ricerca di strutture identitarie più flessibili.

I romanzi di Pariani, come si è potuto constatare, si servono di nuovi *pattern* narrativi, che li rendono strutturalmente atipici: essi sono composti, infatti, da una serie di racconti

⁹³ Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 123.

⁹⁴ Ivi, p. 23.

⁹⁵ Ivi, p. 61.

⁹⁶ Ivi, p. 125.

⁹⁷ Ivi, pp. 15, 16, 19, 21, 22, 40, 47, 69, 73, 130.

⁹⁸ Ivi, p. 41.

collegati tra loro attraverso una costruzione a incastro, connessa da temi e motivi della letteratura della migrazione e dalla compresenza di focalizzazioni multiple e fluide:

what initially appeared to be a collection of stories united by a common theme, in the end could be read as an extreme case of deconstruction of the novel form, in line with a postmodern sensibility which has lost faith in linear, all-encompassing narration. Since her literary debut in the early 1990s, the short story seems to be the most congenial narrative form for Pariani, and the distinction between the (fragmented) novel and the interweaving of short stories is so feeble as to become useless.⁹⁹

Il romanzo viene, dunque, destrutturato in senso post-postmoderno, divenendo il luogo in cui è possibile operare la ricerca di identità a forte caratterizzazione rizomatica. Ciò viene a essere esemplificato dal linguaggio utilizzato dalle differenti protagoniste dei vari racconti, che, costruite come forme allegoriche, alternano, in un gioco di rispecchiamenti senza soluzione di continuità, i loro punti di vista, attraverso un linguaggio punteggiato da altre lingue, quale reminiscenza di un'appartenenza a un altrove differente.

Pariani utilizza dimensioni narrative differenti tra loro per dare voce ai racconti delle sue protagoniste: a storie fondamentalmente realistiche si alternano racconti profondamente antirealistici, tendenti anche all'onirico e al fantastico, in cui la trama si affida al frammento e al non finito, ponendosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria alle radici si complica col trascorrere del tempo e dimenticanza e ricordo non solo si alternano, ma risultano compresenti.

Vi è, da parte di Pariani, un esplicito e marcato rifiuto a muoversi all'interno di una prospettiva monolitica e stabilita: nella sua prospettiva, la narrazione diventa la modalità per dislocare e indagare la fluidità del reale che la circonda. Il suo è un pensiero 'meticcio', come meticcio è la sua narrativa, che conduce, di conseguenza, all'apertura del canone: i suoi romanzi contaminano codici espressivi e registri narrativi, portando a una mescolanza di tutti i generi, che rende questi racconti delle contro-narrazioni tipiche della post-postmodernità.

La moltiplicazione dei possibili, che viene amplificata dall'avvicinarsi delle differenti focalizzazioni all'interno dei racconti, conduce a uno spaesamento tipico della letteratura migrante: i romanzi di Pariani sono racconti fluidi e corali, animati da nuovi stilemi narrativi, in cui le molteplici focalizzazioni vengono contaminate profondamente dalla continua dialettica dei narratori. In questo senso, la scrittura di Pariani, decostruendosi costantemente nell'edificazione stessa del testo, si allontana da una narrazione di tipo monolitico, rivolgendosi verso una tipologia letteraria post-postmoderna fortemente frammentata, che sembra essere l'unica in grado di consentirne la realizzazione.

Il dato che caratterizza l'universo narrativo di Pariani è un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identità poli-rizomatica, che, entrando in contatto con l'altro da sé e con l'altrove, muta in un continuo scambio dialettico. La ricerca, quanto mai straziante e difficoltosa, di un'identità flessibile e molteplice dona alla scrittura di Pariani quella fascinazione e quel mistero che la contraddistinguono, determinati dall'ambiguità di essere continuamente in bilico tra due mondi paralleli e apparentemente inconciliabili e, per questo, tipologicamente post-postmoderni.

⁹⁹ Cfr. Sulis, *Forse succede sempre così quando si scrive': self-reflection between Postmodernism and Feminism in Laura Pariani's writing*, cit., p. 458.