

## Scrittrici di oggi

---

### *Il piatto dell'angelo* di Laura Pariani: un'autobiografia corale della migrazione di Francesca Medaglia

Laura Pariani sembra essere una fra le autrici italiane contemporanee più sperimentali. La sua cifra stilistica è una scrittura costruita da frammenti e brani stranianti, 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 hanno per protagoniste le donne – quelle che partono e quelle che restano immobili e in attesa –, l'emigrazione viene vissuta attraverso due differenti focalizzazioni: per chi parte vi è incertezza e sradicamento, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta vi è attesa, vana speranza, lutto e disperazione.

Da ciò emergono quelle “identità plurali” teorizzate da Laplantine e Nouss<sup>1</sup>, le quali sembrano caratterizzare le protagoniste delle quali Pariani narra le vicende e la lingua di cui la scrittrice si serve. Davvero, «lo scrittore contemporaneo, lo scrittore moderno non è monolingue, anche se conosce una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue»<sup>2</sup>. Tali identità plurali derivano dal processo di creolizzazione, non intesa quale “semplice” meticcio o mescolanza, che caratterizza le scritture della migrazione. A tal proposito Glissant descrive compiutamente il meccanismo della “creolizzazione” – 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»<sup>3</sup>. Come appare evidente, in questo studio dei mutamenti linguistici in ambito creolo, la compenetrazione di fattori diversi conduce ad un risultato, il quale conserva gli elementi precedenti (senza *diminutio*) proponendo, tuttavia, caratteri nuovi e imprevedibili.

Per una più efficace analisi del tema è opportuna una riflessione preliminare su *Quando Dio ballava il tango*, opera che si configura come il primo tentativo dell'autrice di costruire un racconto corale, avente come fulcro il tema della migrazione. Pubblicata nel 2002, è questa la prima opera nella quale la Pariani organizza la narrazione alternando a episodi più marcatamente individuali rac-

1. F. Laplantine, A. Nouss, *Il pensiero meticcio*, Elèuthera, Milano 2006, p. 28.

2. É. Glissant, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998, p. 27.

3. Ivi, p. 16.

conti strutturati coralmente. I sedici capitoli corrispondono ad altrettante storie: ognuno di essi è intitolato con un nome di donna e viene introdotto dalla strofa di un tango. Le storie sono legate ed intrecciate l'una all'altra da genealogie che coprono l'arco di un secolo, dagli scioperi nella Patagonia degli anni venti al tracollo economico del 2001, e raccontano la storia dell'emigrazione italiana in Argentina vista, quasi sempre, attraverso gli occhi delle donne. L'autrice non dimentica mai di rendere visibile l'affetto profondo che la lega al mondo sudamericano.

Il primo capitolo prende il nome da Venturina Majna (1892-1981), un'ultrattantenne capostipite di una variegata schiera di donne, che vive da sola in una cascina, la "Malpensata". Un giorno riceve la visita di due sconosciute: la giovane Corazón e la sua bambina, frutto dell'unione di suo marito con un'altra donna, il quale aveva abbandonato prima per necessità, poi per irrequietezza, la valle del Ticino. Venturina osserva a proposito di se stessa: «Quasi si sveglisse da un brutto sogno, tenta di prendere coscienza del luogo sconosciuto in cui si trova; il passato è un territorio ancora più inaccessibile»<sup>4</sup>. Attraverso questa specie di matriarca generazionale scopriamo e osserviamo le problematiche connotate all'emigrazione: «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»<sup>5</sup>. In ogni racconto i personaggi maschili, padri, figli o mariti che siano, 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»<sup>6</sup>; mentre le donne, sia quelle che decidono di migrare o sono costrette a farlo, sia quelle che restano, assurgono ad "allegoria della memoria", esaltando in questo senso la concezione allegorica benjaminiana: sono le custodi della famiglia e dei ricordi. Esse, ad esempio, come succede alla stessa Venturina, rimangono a fissare le fotografie dei familiari, di volta in volta appese alla parete o poste sui comò, ripensando ai momenti felici e alla perduta giovinezza. Sono donne migranti e come tali nostalgiche, le quali 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»<sup>7</sup>, come moderne Penelopi.

Nostalgia e isolamento vengono ad essere, quindi, le caratteristiche preminentí della migrazione femminile, in uno sdoppiamento continuo<sup>8</sup>: «Eh, la nulnostalgia è 'na bestia grama [...] È un dolore»<sup>9</sup> e «Doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – e doppia lingua; il più delle volte anche doppia famiglia.

4. L. Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Rizzoli, Milano 2002, p. 14.

5. Ivi, p. 15.

6. Ivi, p. 17.

7. *Ibid.*

8. Cfr. F. Medaglia, *Elementi di "poetica creola" in una poesia di Pedro Corsino Azevedo*, in "Palaver", 1, 2012, 1, pp. 99-117.

9. Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., pp. 18-9.

Come se si vivesse contemporaneamente in due mondi paralleli»<sup>10</sup>. Questo modo di sentire è proprio delle protagoniste dei racconti che diventano, però, anche lo specchio della narratrice stessa, offrendole la possibilità di rendere trasparente e percepibile il suo pensiero, indicibile nella realtà vissuta, 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 barchenarsi: bilanciandosi in quella regione intermedia che si chiama equivoco, ambigüedad. Ma guai se le orbite dei due mondi si incrociassero: sarebbe la catastrofe<sup>11</sup>.

In tal modo la scrittura diventa terapeutica e propedeutica alla ricerca dell'identità non solo di chi legge, ma anche e soprattutto di chi scrive, in un monologo interiore il quale affiora involontariamente tra le righe, nella ricerca dell'autopercezione. Autrice, personaggi e racconti diventano ambigui nello svolgimento della loro "identità-sospesa", e questa caratteristica nel corso della ricerca si amplifica fino a divenire identità che si creolizza: a tal punto essa coinvolge e trascina anche il lettore a esperire la migrazione e la non appartenenza monolithica ad una linea identitaria immobile e stereotipata, portandolo all'interno di quel processo creolizzante – inteso nel senso imprevedibile del lemma secondo la teorizzazione glissantiana<sup>12</sup> – che gli fornisce gli strumenti di apertura verso l'altro da sé.

Se l'apertura del romanzo è affidata alla matriarca generazionale identificata nel personaggio e nella figura di Venturina, la chiusura vede come protagonista dell'ultima storia la già citata "nipote" di questa, Corazón (1952), la cui storia si lega al tema dei ricordi e della memoria in relazione con il passato e i morti, i quali rimangono in vita attraverso la pietà del ricordo dei loro discendenti come anelli di una catena, che attraversa il tempo e attraverso esso si dipana grazie soprattutto alla sollecitudine dell'elemento femminile: la coralità viene sottolineata dalle figure di apertura e chiusura dell'opera, le quali appartengono alla stessa famiglia, così che la narrazione proceda secondo un percorso circolare.

L'ultimo racconto vede Corazón in un Sudamerica 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 "Mirica". Corazón, preparando un documentario filmato sugli italo-argentini, si trova immersa in una complessa rete familiare, alla quale accede tramite le fotografie e le interviste, custodi della memoria come le donne della sua famiglia, che le appare come «un'ampia e inestricabile orchestrazione capace di comprendere tutti i tanghi possibili – e a Dio

10. Ivi, p. 23.

11. *Ibid.*

12. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 17.

venne voglia di ballare una figura complicata»<sup>13</sup>: il racconto, che ha per oggetto la valorizzazione del passato e delle proprie radici, sottolinea un’immagine corale della migrazione per come viene vissuta e percepita in Sudamerica, in particolare dai giovani.

I racconti di solitudine e amarezze, alternandosi all’interno dell’opera, rendono protagonista un Dio, il quale, 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 al cui interno la scrittrice colloca gli altri racconti che compongono il romanzo: esso oscilla fra individualismo e coralità, connessi tra loro da una 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. Con questa modalità 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, o l’entusiasmo per il Mondiale di calcio del 1978, che copre l’urlo dei torturati e il rumore delle repressioni politizie.

Sedici donne, quindi, tutte diverse tra loro, legate da vincoli di parentela. Nello svolgersi del racconto corale, esse si passano la fiaccola della testimonianza, rendendo percepibile al lettore da un lato la vastità ed eterogeneità geografica dell’Argentina, dall’altro i repentini rivolgimenti sociali, politici ed economici che l’hanno più volte attraversata.

Al popolo indio appartengono Eloisa Ramona Huenchur e Socorro López, alle quali la Pariani affida il gravoso compito di narrare, attraverso il ricordo, la terribile storia di violenze subite. Alle prime emigrate nella favolosa “America”, Catterina Cerutti e Maria Roveda, assegna il racconto degli aspetti più duri, dei quartieri fatti apposta per gli 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»<sup>14</sup> e della vita dolorosa anche delle loro figlie, le quali troppe volte sono state costrette a chinare la testa di fronte alla violenza degli uomini e, per nulla al mondo, vogliono assomigliare alle madri:

era la sensazione che gli uomini, rispettatissimi comunque, fossero totalmente estranei alla sensibilità delle donne... Ne sa qualcosa la Catte che ha sacrificato la giovinezza vicino a un marito duro. [...] 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<sup>15</sup>.

13. Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 301.

14. Ivi, p. 78.

15. Ivi, pp. 74-5.

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

Nel romanzo l'io narrante partecipa alle vicende dei suoi personaggi attraverso una lingua che rende giustizia ai suoni, ai colori e alle sfumature delle sedici donne e del paesaggio da loro abitato, attraversato dal ritmo incessante del tango. La lingua utilizzata dalla Pariani è un italiano profondamente contaminato, in cui convivono parole prese in prestito dal dialetto del Nord Italia, vive o sfatuate che siano, ed espressioni argentine. La creolizzazione continua 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»<sup>16</sup>, in cui si ha un «trionfo dell'ibrido come visione e composizione, insieme vago ma scientemente composito»<sup>17</sup>. Nelle opere della Pariani la coralità prende man mano sempre più piede 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<sup>18</sup>.

Ed è proprio in tale senso che l'ibrido diviene «operatore della totalità»<sup>19</sup>, poiché la creolizzazione si apre, secondo Glissant, alla «totalità-mondo»<sup>20</sup>, 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, ed in tale «sistema di pensiero, la relazione [...] la totalità e la questione dell'identità procedono di pari passo»<sup>21</sup>. In questa linea la letteratura sembra essere intesa dalla Pariani

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<sup>22</sup>.

16. W. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Armando, Roma 2003, p. 284.

17. *Ibid.*

18. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, cit., p. 293.

19. *Ibid.*

20. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 71.

21. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, cit., p. 294.

22. J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975, p. XII.

Nel *Piatto dell'angelo*, edito nel 2013, Pariani torna a parlare di emigrazione attraverso una narrazione che nel corso del romanzo diviene sempre più corale. Si comprende come all'interno di un unico testo si possa arrivare ad ottenere una focalizzazione multipla e, per dirla in maniera bachtiniana, anche *dialogica* tra l'autrice e i suoi personaggi.

Fin dall'inizio, l'autrice introduce la questione dell'emigrazione facendo spiegare il titolo dato al romanzo da uno dei suoi personaggi:

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<sup>23</sup>.

Già dal titolo si comprende che l'opera 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<sup>24</sup>.

“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

23. L. Pariani, *Il piatto dell'angelo*, Giunti, Firenze 2013, p. 10.

24. Ivi, p. 17.

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<sup>25</sup>.

Le due differenti tipologie di emigrazione corrispondono ai diversi periodi storici attraversati dalle società europee. Nel primo periodo l'uomo europeo, in questo caso italiano, emigra in America meridionale per cercare 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 sopperiscono, da una parte, alla carenza delle 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 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, le Filippine e alcuni paesi dell'Europa orientale.

Esiste una differenza fondamentale tra le due tipologie di emigrazione e riguarda l'assetto familiare di coloro che restano. 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, volente o nolente, 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»<sup>26</sup>. Se è la donna, invece, ad allontanarsi dal paese natale e dal proprio nucleo familiare, la situazione si presenterà in modo lievemente 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 anche nelle storie raccontate dalla 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 rifugierà in relazioni sessuali degradanti e di

25. Ivi, p. 23.

26. Ivi, p. 41.

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 ad 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 romanzo, 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. L'emigrazione, per chi parte, è sempre incertezza e sradicamento, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta è attesa, vana speranza, lutto e disperazione: «il termine emigrazione ha sempre un altro nome, più preciso, più duro: si chiama abbandono, separazione, lacerazione»<sup>27</sup>.

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, 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<sup>28</sup>, invece, è cresciuta odiando quella figura sconosciuta attorno alla quale ruotava la vita di sua madre e, involontariamente, la sua<sup>29</sup>. Sul 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<sup>30</sup>.

La voce narrante, si scopre nel corso del romanzo, altro non è che quella di Laura Pariani:

Quel viaggio in America ci ha divise, madre: la solitudine in cui mi sono sentita sprofondare mi ha accompagnato tutta la vita. E ho dovuto diventare più vecchia di quanto tu sia mai stata, per poter raccontare, anche se con resti di riluttanza e di dolore, il

27. Ivi, p. 54.

28. Cfr. ivi, p. 86: «Epperciò ti dava un gran fastidio che nei giorni di festa si apparecchiasse la tavola col piatto dell'angelo, come se fosse davvero possibile che la porta si aprisse per l'arrivo a sorpresa del Cesare».

29. Cfr. ivi, p. 53: «Intanto la bambina – che eri tu madre – attaccata al seno della Giovanna, beveva il latte nero dell'angoscia»; «sentivi montare dentro te una grande collera contro il Cesare che non tornava» (ivi, p. 54) e «*Ieri* anche tu, madre, hai covato rabbia contro l'assente» (ivi, p. 100).

30. Ivi, p. 137.

momento in cui mi sono allontanata da te. *Ieri è oggi*, lontano è vicino, epperciò adesso mi chino su di te per un abbraccio. Oggi che la tua voce di tanto in tanto è la mia<sup>31</sup>.

La voce dell'autrice e quella della madre si sommano e si confondono: entrambe donne migranti, entrambe parlano di dolore e di lacerazione, entrambe segnate dall'esperienza vissuta insieme, che ha ferito profondamente le loro vite.

*Ieri* tu, madre, sei cresciuta avendo sotto gli occhi l'attesa sospirosa della Giovanna. Ma poi anche lei tacque: perché, quando della persona lontana hai da raccontare solo pochi aneddoti, tutti uguali, quando cominci a renderti conto che non c'è altro che puoi dire, alla fine scegli il silenzio. Come poi hai fatto anche tu, madre. Ché io ricordo il tuo negarti alle mie richieste di spiegazione sull'assenza di Cesare [...] Chissà se ti sei mai resa conto, madre, che tu e la Giovanna mi consegnavate come eredità l'indicibilità del vostro lutto<sup>32</sup>.

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 famigliare. Ed è così non solo per Laura Pariani e per le donne della sua famiglia, ma per tutti coloro che affrontano la migrazione. Questa esperienza, sempre particolare, riesce sempre a divenire universale: è di tutti e per tutti. L'elemento corale, dunque, si amplifica attraverso la narrazione della vicenda particolare ed individuale della narratrice, che però assurge ad universale, attraverso il dolore ed il ricordo: il racconto diventa specchio per le caratteristiche più generali del sentire migrante, per come questo viene avvertito dalle donne a cui Pariani ha sempre dato voce nei romanzi precedenti, ed in particolare sia in *Quando Dio ballava il tango*, sia in *Ghiacciofuoco*, scritto nel 2007 insieme a Nicola Lecca.

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<sup>33</sup>.

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

Oggi che sono diventata così vecchia che, se tu tornassi indietro dal mondo di là, sarei la tua sorella maggiore. Oggi che ho scritto queste pagine per giocare il tempo, come se preparassi un piatto dell'angelo per te, madre<sup>34</sup>.

e anche:

31. Ivi, p. 139.

32. Ivi, p. 94.

33. Ivi, p. 134.

34. Ivi, p. 139.

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 argenteate 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 passeri 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<sup>35</sup>.

Il romanzo diviene un viaggio dell'autrice dentro se stessa e nelle proprie paure, 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 in maniera così palese ed evidente, 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 e che ha reso le protagoniste delle sue opere precedenti.

Laura Pariani, nel corso de *Il piatto dell'angelo*, alterna, infatti, la propria storia di migrante alla 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 ad 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:

Carmen Rosa, la figlia di Lita, non ha quasi più voglia di parlare della madre assente. Per lei Lita è ormai troppo lontana, dissolta nell'oblio. Ha imparato a vivere senza di lei. C'è stato un tempo, all'inizio, quattro anni fa, appena dopo la sua partenza, in cui non c'era momento in cui non parlasse di lei. Da un po' ha smesso perfino di nominarla. Ché si arriva a un punto in cui si è così ansiosi e stanchi e addolorati, che si smette di parlare di ciò che ci fa male<sup>36</sup>.

35. Ivi, p. 9.

36. Ivi, p. 94.

L'emigrazione diventa, quindi, oblio, dimenticanza: è perdita delle radici. 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»<sup>37</sup>. 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, attraverso il suo iter interiore, anche la giovane Lita:

Come sono cambiata, pensa Marina. Ha l'impressione di vedersi freddamente dal di fuori. Forse invecchiare è semplicemente questo: guardarsi indietro, vedere sfilare tutte le persone che nelle varie epoche della vita sei stata, chiederti se vale la pena cercare di tenerle insieme<sup>38</sup>.

Le due reazioni, così differenti, di Marina e di suo marito divengono rappresentazione di una più universale chiusura o, al contrario, maturazione ed approfondimento, che scaturiscono da un incontro con l'altro da sé.

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: voci di speranza e illusioni, di dolore e rabbia tra un presente e un passato più vicini di quanto si possa pensare. Protagoniste, a volte involontarie, dei racconti sono sempre le donne, allegorie della memoria: ci sono quelle che attendono il ritorno del proprio uomo partito per l'America, come Giovanna, la nonna della Pariani; quelle che combattono per il ritorno di una persona cara, come la madre della narratrice; chi sacrifica se stessa per il benessere economico della propria famiglia, come Lita e le connazionali con cui si incontra la domenica nel centro di Milano; le donne tradite, che condividono il medesimo uomo a migliaia di chilometri di distanza, come Juliana e Berta.

Il testo, quindi, entra a far parte di una prospettiva in cui il concetto di genere si trova debitore di «una concezione più ampia secondo la quale lo stesso pensiero deriva dal linguaggio (nel quale sono poste le differenze in base al genere ‘maschile’ e ‘femminile’) e ne è condizionato»<sup>39</sup>: è scrittura delle donne e non letteratura femminile. E nell'opera la scrittura della Pariani, narrata con una focalizzazione tutta femminile, non cessa di essere anche scrittura della migrazione. Diventano, allora, protagoniste le donne, che in un modo o nell'altro subiscono la migrazione: sono sempre le donne, le quali rimangono ad attendere gli uomini

37. Ivi, p. 82.

38. Ivi, p. 28.

39. C. Montepaone, *Tra antico e moderno: il laboratorio “Antigone”*, in “Atene e Roma”, n.s., II, 2006, 2-3, p. 112.

emigrati, ma anche quelle che lasciano l'Italia al loro seguito e, infine, quelle che sacrificano il corpo e la femminilità per mantenere i propri cari.

Come spesso accade nelle opere della scrittrice<sup>40</sup>, infatti, sono ancora le donne le vere protagoniste del romanzo, e in particolare lo è sua madre:

*Ieri, oggi* io me ne sono andata di casa presto, tu sei morta presto, madre: non abbiamo avuto molto tempo per capirci. Ho scritto questa frase e l'ho cancellata più volte. Ora la lascio stare, perché mi pare restituisca la verità sui tempi di questa storia<sup>41</sup>.

Alcune tra le storie raccontate sono già presenti nell'universo della Pariani; in particolare quella di Firmino<sup>42</sup>, che appariva in una versione più estesa nel secondo racconto, *La Moglie*, contenuto nel romanzo *Ghiacciofuoco* (scritto a quattro mani con Nicola Lecca). In *Ghiacciofuoco* l'autrice narra le vicende di Juliana e Berta, entrambe compagne di 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 esse vengono a conoscenza della sua doppia vita, e le loro reazioni sono uguali come uguali sono i nomi dei loro tre figli. Nel romanzo 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 mericanì *oggi* mi racconta la storia del Firmino iniziando con queste parole: Mio padre era un uomo molto triste<sup>43</sup>.

Nel *Piatto dell'angelo* sembrano confluire molti dei racconti e delle suggestioni che aleggiano nelle altre opere della Pariani. È come se questo romanzo, in cui l'autrice dice "io", 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. Il dato più interessante dell'opera è quello riguardante la scelta che la scrittrice compie di parlare apertamente di sé, di mettere sulla pagina bianca la propria personale e lacerante esperienza della migrazione in un romanzo che lei stessa volutamente costruisce come corale. Tale scelta, così particolare, di comporre un romanzo autobiografico, intercalandolo a più voci,

40. Basti citare, tra gli altri: *Quando Dio ballava il tango* (Rizzoli, Milano 2002) e *Ghiacciofuoco* (Marsilio, Venezia 2007).

41. Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 115.

42. Ivi, p. 124.

43. *Ibid.*

potrebbe voler sottolineare quanto lo sradicamento e le difficoltà proprie del migrante siano *topoi* talmente universali da riguardare sempre la collettività tutta:

*Ieri il tuo, madre, non era semplice dolore, ma un risentimento che traboccava investendo il mondo intero. Davi ogni colpa al Cesare, tuo padre mancato. Dipendeva da lui se eri infelice. Eppure anche il Cesare – come tutti gli uomini che ierì lasciarono le famiglie dall'altra parte dell'oceano, senza possibilità di ritornare in patria – soffrì. Però non esiste una parola che indichi la condizione del Cesare. Tu, madre, hai perso un genitore, quindi ti sei definita orfana. Ma il Cesare ha perso te, anche se non ci sono parole per dire la sua condizione luttuosa: perfino nel vocabolario manca la parola per indicare un genitore che perde i propri figli. Il dolore del Cesare, non può essere detto. C'è un vuoto*<sup>44</sup>.

Lo spaesamento e la sofferenza, tratti distintivi del migrante, divengono asse portante per tutte le storie narrate; quando l'emigrazione entra a far parte di una famiglia, è una presenza che condiziona le vite di tutti i suoi componenti, siano essi adulti o bambini: «c'è la sofferenza profonda di chi parte e quella di chi resta»<sup>45</sup>. Ciò è valido anche per l'autrice e per la sua famiglia:

Devo scrivere di te, madre? Ti sei sempre lamentata di aver avuto in eredità da tuo padre solo un misero orologio da taschino, con la cassa in argentone su cui era raffigurata una coppia di cavalli imbizzarriti. Io però da te, quando te ne sei andata per sempre, ho ricevuto come lascito solo questa vecchia storia ingarbugliata di dolori e rancori<sup>46</sup>.

In tal modo il romanzo per la Pariani si trasforma in un percorso terapeutico attraverso le sue lacerazioni di donna migrante, lacerazioni che hanno origine nella storia stessa della sua famiglia:

*Oggi io racconto la notte dei miei personaggi, pensando al sogno iniziale del piatto dell'angelo. Ai sogni che ogni notte faccio: di me bambina che sogno, di te, madre, che sogni. E chissà, forse qualcuno mi sta sognando, ci sta sognando tutti... Con la montagna di dubbi che a volte mi assale: si possono raccontare le radici?*<sup>47</sup>

Questa storia può essere narrata solo in una lingua ibrida e fortemente espresiva, in cui trovino piena cittadinanza 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 me-

44. Ivi, p. 123.

45. Ivi, p. 124. Lo stesso concetto è presente nella poesia *Terra Longe* di Pedro Corsino de Azevedo; cfr. Medaglia, *Elementi di "poetica creola" in una poesia di Pedro Corsino Azevedo*, cit., pp. 99-117.

46. Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 11.

47. Ivi, pp. 102-3.

scola ad una lingua ispanica del Sud America attraverso cantilene e filastrocche: «Dèjala al agua correr, déjalo al verde brotar, déjalo al triste que llore, llorando se ha'iconsolar»<sup>48</sup> 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»<sup>49</sup>. Una lingua semplice e diretta, in grado di recuperare la memoria dei tempi che furono, attraverso immagini e allegorie della migrazione. La narrazione si realizza in una lingua «con un accento che non potrà mai essere perfetto»<sup>50</sup>, un italiano, più che altro in alcuni punti un dialetto lombardo, punteggiato di argentino, una lingua dunque che deriva dal suo duplice pensiero di essere parte della migrazione:

altrimenti sacan los bastones [...]; La puttàsca della porcamadò, sibila [...]; [...] partire anca mì [...]; [...] oh Signùr di puaritt, che quell di àler 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 [...] e 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<sup>51</sup>.

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?<sup>52</sup>

48. Ivi, p. 23.

49. Ivi, p. 61.

50. Ivi, p. 125.

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

52. Ivi, p. 41.