



Rocío Luque
**Emigrare d'estate: Enero di Delfina
Muschietti**

Parole chiave: Emigrazione, Delfina Muschietti, Poesia

Keywords: Emigration, Delfina Muschietti, Poetry

Contenuto in: Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin

Curatore: Alessandra Ferraro

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2015

Collana: Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

ISBN: 978-88-8420-914-6

ISBN: 978-88-3283-053-8 (versione digitale)

Pagine: 29-36

DOI: 10.4424/978-88-8420-914-6-04

Per citare: Rocío Luque, «Emigrare d'estate: Enero di Delfina Muschietti», in Alessandra Ferraro (a cura di), *Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin*, Udine, Forum, 2015, pp. 29-36

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/dal-friuli-alle-americhe/emigrare-d2019estate-enero-di-delfina-muschietti>

EMIGRARE D'ESTATE: *ENERO* DI DELFINA MUSCHIETTI

Rocío Luque

Delfina Muschietti¹ è una di quelle scrittrici che restano, nel ricordo di noi lettori, legate a una particolare stagione dell'anno: l'estate. Troviamo richiami a questo periodo dell'anno sia nelle sue raccolte poetiche come *Los pasos de Zoe* (1993), *El rojo Uccello* (1996), *Enero* (1999) e *Olivos* (2000), sia nel suo romanzo in versi *Amnesia* (2010). È però in una di queste opere che l'estate assume un valore particolare, *Enero* ('gennaio', in italiano), e nello specifico, nella sezione intitolata "Movimientos", che si apre con la citazione di alcune significative parole di Pier Paolo Pasolini: «L'estate, l'unico periodo in cui vivo veramente»².

Non è né la prima né l'ultima volta che Muschietti fa riferimento all'autore friulano. In *Olivos* lo cita sempre a proposito della stagione estiva («Brucia il fresco sole»³) e a proposito della città di Roma, luogo emblematico per entrambi. Il suo nome viene evocato ventuno volte in *Amnesia*, il volume in cui ricostruisce la sua storia familiare, per parlare della sua produzione letteraria e filmica, del progetto di tradurre le sue poesie⁴ e del significato che la parola 'estate' assume nella sua opera:

El verano en Italia es el período que siempre aparece como un flash de vitalidad en los años de aquella etapa. Pero no sólo de aquella etapa, en el recorrido sensitivo de la memoria pareciera que –otra vez como Pasolini– sólo en verano se pudiera captar

¹ Poetessa, traduttrice e docente dell'Università di Buenos Aires, nata nel 1953 nella provincia argentina di Entre Ríos da una famiglia partita da Udine ed emigrata prima nel Canton Ticino e poi in Argentina.

² Delfina Muschietti, *Enero*, Buenos Aires, La Marca, 1999, p. 23. D'ora in poi, tutte le citazioni tratte da questa raccolta verranno indicate col numero di pagina fra parentesi.

³ Delfina Muschietti, *Olivos*, Buenos Aires, La voz del erizo, 2000, p. 37.

⁴ Si riferisce alle poesie de *La meglio gioventù* (1954), che tradurrà in spagnolo e pubblicherà con il titolo *La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca, 1996.

el sentido de la vida. Por eso hay que aprovechar los días finales de la estación hasta que termine agosto, y expandir al máximo esa vitalidad. Curioso cómo el sonido de la palabra agosto –que en Argentina suena al frío gris del invierno, aunque en el final aliente la promesa de la primavera–, aquí en cambio al pronunciarla se llena inmediatamente de resonancias del calor, el verde lustroso y el cielo fuertemente azul⁵.

Tenendo pertanto conto dell'inversione delle stagioni tra l'emisfero nord, in cui si trova l'Italia, e l'emisfero sud, in cui si trova l'Argentina, ci si propone quindi di analizzare le poesie della raccolta *Enero* secondo questo sistema di coordinate temporali (gennaio-agosto)⁶ per indagare la relazione tra questa stagione e l'esperienza migratoria di Delfina Muschietti.

Pier Paolo Pasolini ha scritto di meravigliose estati⁷, come periodi di pienezza vitale, di scoperte e di abbandoni, di giornate che non finiscono mai, di periferie bruciate dal sole, di tiepide notti, di pomeriggi passati a far niente. Un'estate che è tempo vuoto e perciò tanto più pieno di senso: il volto della vita vera. Delfina Muschietti, invece, parla di estate non senza un velo di malinconia. È il periodo associato all'Italia e, concretamente, a Santa Marinella, una località balneare vicino a Roma, dove trascorse l'infanzia dal 1960 al 1962 e frequentò i suoi primi anni scolastici, imparando così a scrivere e a leggere in italiano.

Dal presente della scrittura, in Argentina, l'autrice sente il bisogno di ricreare quelle atmosfere attraverso la ripetizione di versi, in francese, come «je suis en été» (“Arde”, p. 43; “Ardenas”, p. 44). Ricorre altresì a tracce di giallo⁸, colore simbolo dell'estate («puro amarillo», “Arde”, p. 43) e simbolo del sole («el solo sol del verano», “Ida”, p. 33), soprattutto de «el sol feroz mediterráneo» (“Áreas”, p. 37) che, nella sua versione ‘oro’ (pp. 44, 51, 52) e ‘dorada’ (p. 44), è generalmente associato allo stato della felicità. Accanto a questo colore, ne appare un altro, il verde, che è collegato alla macchia di vegetazione del Mediterraneo («se despliega el sol / la ondulación de los verdes / y el espeso

⁵ Delfina Muschietti, *Amnesia*, Buenos Aires, Bajo la Luna, p. 147.

⁶ Significativo in questo senso è, per esempio, il titolo della poesia “Bajo el sol de enero en Argentina”, contenuta in Delfina Muschietti, *Los pasos de Zoe*, Caracas, Pequeña Venecia, 1993, pp. 66-70.

⁷ Si pensi alle parole con cui inizia uno dei suoi romanzi romani, *Ragazzi di vita* (1957), che si apre e si sviluppa in un'eterna estate: «Era una caldissima giornata di luglio» (Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Torino, Einaudi, 1972², p. 4).

⁸ Nella raccolta *El rojo Uccello*, le poesie appaiono divise in due sezioni, “Cadmio” e “Cromo”, due tonalità dello stesso colore: “Cadmio”, che rappresenta un giallo più brillante, ci conduce dalla poesia “Agosto” a “Novembre”, dopo la quale si apre la stagione desiderata; mentre la sezione “Cromo”, che rappresenta un giallo con la tendenza a scurirsi, ci conduce da “Enero” fino alla poesia “Julio”, cioè, verso l'inverno; (cfr. Delfina Muschietti, *El rojo Uccello*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1996).

aroma que cuelga / de las flores / una forma abierta / blanco de laurel», “Alucinadas”, p. 41) e alla memoria da recuperare («Tanto verde detenido / como una foto vieja / en el álbum familiar», “Desenlaces”, p. 5).

A far sorgere il colore, però, è la luce. Come afferma Gilles Deleuze, infatti, i colori non sono altro che una modulazione della luce, della sua intensità: «“La luce cade”. Questo non vuol dire che essa si distrugga, la luce rimane in sé, ma il raggio di luce ne esce in qualche maniera. Esso cade. E la luce risale. Questi gradi della luce possiamo chiamarli colori. I colori sarebbero delle intensità di luce»⁹. Ed ecco quindi che il giallo e il verde sono determinati dalla gradazione di luminosità: «mientras toco la luz que cae / y el amarillo se disuelve / opacamente / en el fondo verde oscuro / del cuarto / en otro lugar» (“Velados”, p. 8); «los focos de luz como en un set / recortan los verdes / (el pálido, el intenso)», (“Contraluz”, p. 51). L'espletamento dei colori rende inoltre possibile una miglior comprensione e identificazione con Pasolini:

Sentirse alojada en estas flores que asaltan por todas partes: la belleza de la bouganville color viola, o rojo oscuro lleno, los laureles blancos o rosa, los ramos de colores combinados en amarillo, violeta, rojo oscuro, como esos bajo el cartel con el nombre Corso Imperatrice, y luego el verde brillante, lustroso, destellante bajo los rayos del sol. La sensación de vida plena golpea los sentidos, y se comprende mejor a Pasolini¹⁰.

L'autore di Ragazzi di vita, però, è anche un manierista della luce. Non a caso, prima del ‘cinema di poesia’, pare esserci in Pasolini una vera e propria ‘poesia del cinema’ in cui lo sguardo del poeta, sui particolari delle diapositive delle opere d'arte, dona movimento all'ombra-luce delle figure¹¹. La sua attenzione per il corpo, che nell'estate e nella sua pienezza di sensazioni trova la sua stagione più vera, si traduce in fotogrammi creati con opposizioni di chiaroscuro.

Muschietti invece ci presenta una serie di disintegrazioni corporee attraverso processi di sdoppiamento, come possiamo osservare nei seguenti versi: «sobre sí crece / el gesto suelto / de mí», “Acosos”, p. 7; «no soy yo / la sombra del cuerpo de ella / en el cielo / desplegada todo poder [...] // no soy yo / en el rastro de un olor primero», “Desvelos”, p. 10; «(Sólo consigo / se cierra para sí / para ella) // Extendida / sobre el cuerpo del sueño, / de los labios hacia adentro», “Interiores”, p. 11; «esa doble sombra de mujer», “Estiletos”, p. 14; «infi-

⁹ Gilles Deleuze, *Cinema*, Milano, Mimesis, 2010, p. 28.

¹⁰ Delfina Muschietti, *Amnesia*, cit., p. 149-150.

¹¹ Fernando Bandini, “Il sogno di una cosa chiamata poesia”, in Pier Paolo Pasolini. *Tutte le poesie*, Walter Siti (ed.), Milano, Mondadori, 2003, p. xxviii (pp. xlviii).

nito de llanura / que pierdo cada vez / que toco / en el dobléz de mí», “Áreas”, p. 36; «la otra cara de su cara», “Áreas”, p. 37.

In *Enero*, sono presenti anche corpi che si staccano da se stessi («Sólo dormir para olvidar / la página en blanco / el cuerpo disparado / tenso como flecha / hacia el borde de su brazo», “Bordes”, p. 13; «Salirse de sí / por la yema de los dedos / por la presión fugaz», “Láser”, p. 25; «el sabor de irse / lentamente / de uno mismo», “Ida”, p. 33; «Más allá de las fronteras de su cuerpo», “Harar”, p. 46) o che si frantumano («vuelve / en la yema de los dedos / deshilvánada», “Desoladas”, p. 3; «Ya no vigilar la intermitencia de un cuerpo», Acosos, p. 7; «Restos de mí sobre la mesa», “Bordes”, p. 13; «y cuando se disuelve / en el espacio / se delinea / lentamente y respira / vuelto uno / en la luz oblicua / de la tarde», “Láser”, p. 25).

La luce in Muschietti si configura piuttosto come il mezzo per costruire la memoria. La memoria poetica, difatti, sa che l’immortalità si raggiunge sottraendo l’eroe a Oblío (Léthe) e consegnandolo a Verità (A-létheia), che trionferà sulle ‘tenebre notturne’, facendo luce su tutte le cose (Bacchilide, XIII)¹². L’io poetico, la cui soggettività e memoria nasconde una amnesia infantile¹³, è intrapolato tra i due confini della vita: la luce forte e luminosa e l’oscurità totale. Percorrendo i testi che compongono *Enero*, passiamo da una frontiera all’altra del colore, dal giorno alla notte, dall’estate all’inverno, dalle derive ai confini.

La luce, connessa all’estate, consente di far chiarezza su quanto dimenticato («los ojos suspendidos / [...] al sueño de luz que enciende el cielo», “Derivas”, p. 26; «[...] la claridad que llega / estriada / por la ventana altísima / de la infancia», “Áreas”, p. 35). L’oscurità, invece, connessa all’inverno, si espande o si comprime in base al suo opposto («en el cielo / contra la luz que se hace rosada / la oscuridad crece suavemente / desde el horizonte», “Nacimientos”, p. 50; «propaga el aliento cálido / el sabor del verano / en la penumbra de los cuartos», “Alucinadas”, p. 41).

Per recuperare la condizione perduta e ricreare la dimensione estiva, Muschietti ha bisogno dei suoni dell’infanzia, quasi come se l’udito, a differenza del senso tradizionalmente privilegiato dalla memoria, l’olfatto¹⁴, fosse un po-

¹² Cfr. Umberto Galimberti, *Gli equivoci dell’anima*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 30.

¹³ Alla base di questa rimozione c’è un delitto che la poetessa riesce a recuperare e a risolvere solo con la scrittura di *Amnesia*, ma che qui intuiamo grazie a versi come «la historia doméstica / el revés de la familia» (“Secretos”, p. 16) e «contra el secreto desvelado / apenas a oscuras / ¿hay secreto?» (*Ibidem*).

¹⁴ La fortuna letteraria dell’olfatto e degli odori è stata celebrata da scrittori come Wilde, D’Annunzio o Proust, autore, quest’ultimo, che fa parte delle letture di Muschietti e che ha dato il nome al fenomeno, noto come ‘sindrome di Proust’. Anche se ineffabile, l’odore è quel particolare immenso che in un istante ci guida al cuore delle cose, nell’intimità delle altre persone e nei recessi, spesso inconfessati del nostro vissuto (Gaston Bachelard, *Poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1993, p. 153).

tente mezzo di rimembranza¹⁵. Ecco quindi che, dinnanzi a un presente fatto di silenzi («si miro para atrás el vacío / del sonido de enero¹⁶ / calmo el silencio / de la luz invisible / en el arco del cielo», “Calmos”, p. 6; «en el interior de la boca / el silencio se hunde / como un animal submarino / lengua / parte las aguas / una aleta que brilla / ciega / en el coral del aire», “Interiores”, p. 11), la poetessa argentina recupera rumori da elementi naturali quali gli alberi («El silencio / sobre el cielo escribe / su pálido fuego / si vibra la luz / suena cae / son reservas / sobre el rumor de los tilos», “Pálidos”, p. 4; «murmura todo el verde / el rumor / de paraísos y sauces / tan lejanos», “Áreas”, p. 35); e gli insetti («[...] los ojos prendidos / al rumor infantil de los insectos / en la costa», “Derivas”, p. 26; «vibra un insecto / allí cruzando el aire / con su sonido: en el borde / el solo silencio / se mete en el mar», “Atardecer en Punta Rubia”, p. 40; «la voz de los insectos / se lustra sobre el verde», “Nacimientos”, p. 50).

Muschietti raccoglie anche i suoni della luce e dell'aria, come si può apprezzare nei seguenti versi: «como un universo río / corriendo hacia el eco / de la luz que espera / quieta / sobre el horizonte», “Distantes”, p. 21; «si me extendo / atenta al rumor del aire / en estos muertos / de noviembre», “Impactos”, p. 39.

La luce non diventa soltanto essa stessa mezzo di propagazione di suoni, ma è anche l'elemento attraverso cui migra l'enorme quantità di uccelli che popola la sua produzione¹⁷. I volatili, grazie alla loro posizione privilegiata, rilevano una sorta di fotogrammetria aerea¹⁸ e consentono alla scrittrice di identificare le posizioni spaziali del suo presente e della sua memoria («fija la mirada / en aquello que se había ido ya», “Pasaje”, p. 32), e di eliminare quella distanza rappresentata dall'acqua («mar / distancia líquida», “Desoladas”, p. 3) che, nel caso specifico, è l'Oceano Atlantico.

È interessante altresì notare come gli unici fiori citati nella sua produzione, oltre a quelli delle bougainvillee, siano quelli dell'“uccello del paradiso” (nome comune della strelitzia), pianta con fiori molto grandi, colorati di arancio e di azzurro, che ricordano, per la forma, un uccello in volo. Questo fiore-volatile,

¹⁵ Anche l'estate di Pasolini è un'estate piena di voci, canti, urla e rumori, come si può osservare in *Una vita violenta*, un altro dei suoi romanzi romani (Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959).

¹⁶ L'estate argentina diventa il 'luogo temporale' ideale per la ricreazione dell'estate italiana.

¹⁷ Si osservino, ad esempio, i seguenti versi: «una pluma de faisán / escribía sobre mi cuerpo» (“Estiletas”, p. 14); «un suave pájaro / de plumas negras // trae / el sabor del cielo / un hilo de oro / bordado en la penumbra mora / del patio y en la pálida / extensión del campo la sombra» (“Áreas”, p. 34).

¹⁸ Non a caso la fotogrammetria è la tecnica utilizzata per il rilevamento topografico del territorio attraverso l'acquisizione e l'analisi di una coppia di fotogrammi stereometrici.

radicato in entrambi i mondi e nella sua memoria, è un punto d'inflessione, di luci e sensazioni che allude al paradiso perduto o al tempo edenico della sua esistenza: «Nado / en la expansión suspendida / la flor del paraíso / brazadas en el cielo / sin orillas de noviembre» (“Lisos”, p. 22).

Muschietti diventa così un elemento integrante degli stormi di uccelli che compiono dei movimenti migratori in base alla durata del giorno o fotoperiodismo: quando la luce si riduce, si assiste alla migrazione invernale o di partenza; quando la luce aumenta, si assiste alla migrazione estiva o di ritorno. Ed è proprio quest'ultima quella che consente all'autrice di tornare al suo stato di natura, nel senso rousseauiano del termine, nel quale risolve lo sdoppiamento e la frantumazione cui si è già accennato, dovuti all'esperienza migratoria. Non bisogna dimenticare, difatti, che Muschietti, oltre ad essere una poetessa, è anche figlia dell'emigrazione e, in quanto tale, è condannata ad essere straniera in qualsiasi luogo: «Adentro nítidas las figuras / amarillas, extranjerías» (“Pasaje”, p. 32); «Un extranjero / contra la luz de la ciudad / melancólica / se luce / apagándose / ya» (“Harar”, p. 47).

La disintegrazione corporea, nell'opera della scrittrice, trova riscontro anche nella frammentarietà del suo linguaggio¹⁹. Questo è dovuto non soltanto alla natura stessa del suo versificare, caratterizzato dall'assenza di punteggiatura e di connettivi, e dai salti sintattici, ma anche ad elementi tipici della sua voce poetica.

In Muschietti, in effetti, è frequente l'uso di una tipologia di prefissazione negativa, ossia del prefisso ‘del-’²⁰ in forme più o meno lessicalizzate (*desapego*, p. 3; *deshilvanada*, p. 3; *despliegue*, p. 12; *desapego*, p. 19; *desasida*, p. 24; *desprendida*, p. 24; *desaparece*, p. 49) e del prefisso ‘in-’ (*intocado*, *indiscriminada*, p. 9).

Si trovano anche avverbi e congiunzioni con lo stesso valore: «“no haber hablado / nada con nadie”» (“Violentos”, p. 9); «no haber hablado nada / con nadie / jamás» (“Interiores”, p. 11); «Nada es posible» (“Bordes”, p. 13); «la pregunta / que nunca se contesta» (p. 16); «sin saber lo que ya sabe» (“Áreas”, p. 36), «cielo sin límites» (“Áreas”, p. 36).

Questi elementi di categoria morfosintattica si configurano come elementi

¹⁹ Per un'analisi del linguaggio dell'autrice, si veda anche: Rocío Luque, “El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti”, *RiMe*, 6 (2011), pp. 287-295; e Id., “Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta: *Amnesia* de Delfina Muschietti”, *Oltreoceano*, 6 (2012), pp. 131-143.

²⁰ Nella raccolta *Enero* questo prefisso compare anche in una posizione significativa come quella dei titoli delle singole poesie: “Desoladas” (p. 3), “Desenlaces” (p. 5), “Desvelos” (p. 10), “Desencuentros” (p. 15), “Desconocidos” (p. 17).

di significazione lessico-semantic²¹ poiché, nonostante rinviino alla dissoluzione, si iscrivono in un atto di enunciazione. Muschietti, rifacendosi a una sorta di concezione del linguaggio 'per natura', rappresenta la sua condizione oggettuale attraverso forme linguistiche apofantiche, cioè relative al suo stato frammentato, ed arriva così ad affermare il proprio linguaggio.

La scrittrice impiega quindi anche lemmi e sintagmi in altre lingue [*look* (p. 9), *it's a mistake* (p. 10), *rien de rien* (p. 39), *room* (p. 41), *Ici rien de rien* (p. 44), *ball* (p. 46), *mother* (p. 43), *set* (p. 51)], inserendosi così in quella linea di scrittori bilingui o plurilingui, nel senso moderno, che per fatti sociali o storici si sono rifugiati nelle lingue²². La sua concezione, per di più, della traduzione come viaggio tra le lingue²³ non fa che rafforzare l'idea del linguaggio come lingua d'emigrazione.

Muschietti, con le poesie di *Enero*, ci conduce attraverso uno stato di dislocazione temporale, tipico di chi appartiene a due mondi, ben rappresentato dall'andirivieni tra la stagione estiva e quella invernale e tra l'estate italiana e quella argentina. I giochi di chiaroscuro, le distribuzioni cromatiche verde-oro, le prospettive di silenzi e rumori, e gli sdoppiamenti corporei e linguistici, giocano un ruolo fondamentale nella costruzione della dimensione del tempo in cui l'io poetico cerca la propria identità.

In questa ricerca, la natura, coi suoi referenti e i suoi cicli, ricopre un ruolo fondamentale. Il vocabolo 'natura', che sboccia dal verbo latino *nascor*, è legato, difatti, a quell'evento radicale che è la nascita. Come osserva il filosofo della scienza Jean-Michel Maldamé:

In una nascita ci sono due aspetti: il primo è l'inizio della vita, il secondo è che la nascita manifesta un'identità permanente. La nozione di 'natura' passa, allora, dalla designazione di un momento della vita iscritto nel tempo [la data di nascita, lo stato anagrafico e civile] a ciò che caratterizza il vivente come tale nella sua identità che trascende il tempo²⁴.

In questo senso, Muschietti sente il bisogno di oltrepassare il presente («¿hasta dónde llega / la espiral / del aire detenido / [...] muerta salvo / por la otra sensación / de quedar atrapada?», "Sínuosos", p. 12) e di recuperare la sua

²¹ Cfr. Vidal Lamiquiz, *Lengua española. Métodos y estructuras lingüísticas*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 132.

²² George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 17.

²³ In *Amnesia* si legge: «el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar» (p. 115).

²⁴ Cfr. Gianfranco Ravasi, "Il difficile viaggio nella natura umana", *Domenica. Il Sole 24 ore* (26 aprile 2015), p. 35.

dimensione passata, costituita dalle sue origini italiane e rappresentata dalla stagione estiva («en lo más oculto de mí / el soplo cálido del verano», “Áreas”, p. 34), per poter superare la dualità dell’essere migrante e acquisire la sua piena identità o il suo pieno solstizio.