CATIA NANNONI, MARCO PRANDONI,
MATILDE SOLIANI
a cura di

MINATORI DI MEMORIE/4

Esperienze femminili nella migrazione italiana in Belgio

PÀTRON EDITORE
BOLOGNA 2024

Copyright © 2024 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna
ISBN 9788855536349

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Prima edizione, luglio 2024

Edizione open access, settembre 2025 CC BY-SA 4.0

Ristampa
5 4 3 2 1 0 2028 2027 2026 2025 2024

Il volume viene pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna e della Nederlandse Taalunie.

In copertina: *Hainaut, 1959 (archivio personale di Carmelina Carracillo)*

Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron & C. Srl - Via Badini, 12
40057 Quarto Inferiore (BO)
Tel. 051.767003
E-mail: info@patroneditore.com
Sito: www.patroneditore.com

Impaginazione: Omega Graphics Snc - Bologna
Realizzazione grafica della copertina: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (BO)
Stampa: Legodigit, Lavis (TN) per conto della Pàtron editore

INDICE

Introduzione - Ricordarsi di ricordare: *Minatori di memorie*
Anna Paola Soncini Fratta . . . . . p. 5

Les héroïnes de l'ombre - *L'Italienne*
Le eroine dell'ombra - *L'Italienne*
Carmelina Carracillo
Traduzione di Arianna Castrucci e Matilde Soliani . . . . . » 9

Le mariage
Il matrimonio
Carmelina Carracillo
Traduzione di Arianna Castrucci . . . . . » 49

L'emigrazione italiana in Belgio ne *L'Italienne*.
Analisi e traduzione di un romanzo eterolingue
Arianna Castrucci . . . . . » 59

Le vedove combattive: le donne di Marcinelle si raccontano.
Intervista a Saddie Choua
Franco Paris, Matilde Soliani . . . . . » 71

INTRODUZIONE

RICORDARSI E RICORDARE: *MINATORI DI MEMORIE*

Anna Paola Soncini Fratta

In questo mondo segnato da un tempo che scorre velocissimo, l'idea di una meditazione su *Minatori di memorie* costante, collegiale, maturata negli anni, è sicuramente vincente. Questo volume propone infatti la continuazione di un percorso iniziato anni fa, percorso che nasce dalla volontà di contribuire a mantenere sempre viva la memoria delle miniere, delle persone che vi hanno vissuto e lavorato, delle generazioni a seguire che tanto portano in loro di quei momenti.

Nel tempo, l'argomento ha permesso anche di riflettere su temi importanti come i cambiamenti culturali, i problemi linguistici, le integrazioni e le evoluzioni complesse delle identità, suscitando sempre grande interesse e attenzione. Le due ospiti – su cui si è voluto incentrare quest'ulteriore momento di discussione – sentono l'importanza dell'ascoltare, del raccontare, dell'indignarsi davanti a quella che viene definita "l'irricevibilità innata" del male in un mondo ingiusto e violento. Le ingiustizie prendono forma attraverso il ricordo per immagini e parole della regista Saddie Choua, il suo racconto di viaggio verso il Belgio e la vita da emigrate che donne italiane avevano compiuto, il loro amore perduto e il ritorno in Italia. Gli uomini e le donne che migrano le permettono di denunciare le discriminazioni ponendo chi guarda i suoi film di fronte a domande esistenziali fondamentali. Il suo scopo, fondamentale per tutti, è quello di creare una storia che ci faccia dubitare di noi stessi, che ci aiuti a cambiare. La scrittrice Carmelina Carracillo sottolinea anche i risvolti positivi raccontando come la mancata rappresentazione della donna italiana in Belgio nelle commemorazioni collettive abbia costituto una forza propulsiva per la sua creatività letteraria.

Due artiste che parlano del passato vivendo pienamente il loro tempo. D'altronde è l'argomento che non invecchia mai visto che anche recentemente si è voluto pubblicare *La véritable histoire de Louise dans les mines de charbon*: un testo dedicato ai bambini che, pur mettendo in scena un passato lontano (quello del XIX secolo), sembra voler contribuire a dare le basi al pensiero di

oggi, alla comprensione di Associazioni come *Women in Mining*, il cui scopo è l'inclusione, l'abolizione dello stereotipo che il lavoro in miniera non sia un lavoro che le donne possano fare. Lo slittamento del concetto di inclusione dalle migrazioni alla tipologia di lavoro mi sembra esplicativo della forza del passato, della forza della memoria di un popolo che, forte delle sue radici, vuole guardare al futuro.

La memoria di un popolo… Negli ultimi decenni la memoria è diventata un elemento cardine della società, che ne ha affrontato i vuoti, le contraddizioni, le paure. Se è vero, come dice Luis Sepúlveda (con quel motto che è diventato l'emblema di queste giornate) che un popolo senza memoria è un popolo senza futuro, è anche vero che la memoria di un popolo non è semplice da coltivare. Le donne hanno un ruolo determinante in questo perché hanno una grande capacità di unire passato e presente, di mantenere le tradizioni e di guardare avanti. Spesso questo ruolo non è valorizzato, forse nemmeno compreso. Così *Minatori di memorie* apre ad uno sguardo finora non sempre valorizzato: quello delle donne. Nel 2006 la Commissione europea aveva sottolineato come la migrazione femminile fosse un flusso "possente e silenzioso". Credo che oggi le donne abbiano acquisito una voce forte e determinata ad affrontare tutti i problemi. E Saddie Choua e Carmelina Carracillo lo dimostrano ampiamente.

Entrambe hanno dato un quadro tanto sapiente quanto esauriente del ruolo femminile, un quadro che ha offerto a chi era presente l'emozione di un ricordo, la profondità di una condivisione anche solo verbale. Questi atti ne portano il segno, ne completano l'emozione. Sono, per esempio, le "eroine nell'ombra" che hanno portato alla creazione del personaggio dell'"italiana" della Carracillo, un personaggio radicato negli anni Cinquanta del secolo scorso di cui la scrittrice offre un'analisi intersezionale. Ma c'è anche uno sguardo più largo, volto allo scorrere delle generazioni per comprendere l'evoluzione che le immigrate hanno fatto, improntata all'inizio su una ricerca di autonomia, poi su di un tentativo di allontanarsi dalle tradizioni, per arrivare infine, con la terza generazione, a un'accettazione serena di una identità complessa, ma estremamente ricca.

Non è semplice, la scrittura della vita. Come farla diventare materia della vita dell'altro? Numerosi gli scrittori che hanno offerto il loro pensiero. Adolphe Nysenholc parla della difficoltà del *Vivere l'altro* (*Vivre l'autre*), e racconta come sfuggano al lettore le sfumature più profonde di un vissuto traumatico; Jorge Semprún sottolinea ne *La scrittura o la vita* (*L'Écriture ou la Vie*) la difficoltà di far capire agli altri un vissuto per certi versi inimmaginabile. Anche la migrazione ha un vissuto inimmaginabile, di difficile comprensione nella sua essenza profonda. Tuttavia, le nostre ospiti cercano sempre il contatto con l'altro, cercano di entrare nell'anima altrui per cominciare un dialogo che non sia solo sui fatti, ma anche sulla profondità del sentire, dell'anima. Lottano

contro stereotipi, contro conflitti di religione o di cultura e lo fanno partendo da esperienze multiculturali, che sono di per sé già una grande, grandissima ricchezza. Ripercorrono dolori e rabbie per condividere, ma anche per insegnare a guardare fiduciosi al futuro.

Sono riflessioni che, partendo dal mondo culturale belga, trovano ampio spazio nelle pagine scritte di questo volume, perché il mondo dell'immigrazione offre sempre un quadro importante per guardare ad aspetti che toccano il presente di tutti. Forse, come dice Carmelina Carracillo, quel che c'è da dire, altri l'hanno detto prima di noi, altri lo diranno dopo di noi, ma ciò non cambia l'essenza del racconto, perché l'animo umano fatica ad accettare certe situazioni; e quel che bisogna dire, bisogna dirlo milioni di volte, dovunque, a tutte le epoche, oggi, domani, sempre.

Quindi grazie a Marco Prandoni, a Catia Nannoni, e anche a Arianna Castrucci e Matilde Soliani per averci aiutato e spronato a riflettere sempre più. E grazie alle nostre ospiti per il loro lavoro e per la loro ricchezza umana e sociale che hanno accettato di condividere con noi e di cui questi atti sono testimonianza.

LES HÉROÏNES DE L'OMBRE
L'ITALIENNE

LE EROINE DELL'OMBRA
L'ITALIENNE

Carmelina Carracillo
Traduzione di Arianna Castrucci e Matilde Soliani

LES HÉROÏNES DE L'OMBRE
*L'ITALIENNE**

1. Pourquoi un ouvrage littéraire sur l'immigration italienne?

La réponse à cette question me semble concerner, en premier, le mécanisme d'écriture qui, depuis longtemps, s'est développé en moi quasi à mon insu.

1.1. Écrire pourquoi, pour qui?

1.1.1. Une affaire d'enfance

Avant d'écrire en français, c'est dans ma langue maternelle, molisane, que j'ai dit et joué, que je me suis raconté des histoires. Celles-ci, je les confie aussi à des personnages incarnés dans des choses, puis, aux copines de classe, belges francophones et italiennes. Pour obtenir, de leur part, une meilleure écoute et une adhésion à la représentation de l'histoire, je m'efforce d'en inventer une «bonne» et de la dire en «bon» français.

Cela a-t-il à voir avec ceci? Dans l'acte d'écrire, c'est l'enfant en moi qui commence à raconter. Dans l'acte de voir ou lire une œuvre, c'est d'abord l'enfant en moi qui s'émerveille ou qui s'ennuie. Je crois que la personne qui narre et celle qui écoute et lit s'accordent entre elles sur une même convention: «faire comme si» (c'était vrai). C'est un jeu que les enfants apprécient particulièrement.

---

* Merci à la professeure Catia Nannoni pour avoir donné place aux Italiennes de *L'Italienne* dans le savoir littéraire universitaire, pour m'avoir offert l'occasion de rendre à celles-ci un hommage public en Italie,

Merci au professeur Marco Prandoni pour qui l'immigration italienne des années cinquante en Belgique est un sujet digne de figurer dans l'Histoire,

Merci à Arianna Castrucci et Matilde Soliani pour leurs réflexions pertinentes à propos de *L'Italienne*, son langage, ses intentions, sa poésie, ainsi que pour leur joyeux désir de connaitre cet univers et d'en transmettre les fragments significatifs.

LE EROINE DELL'OMBRA
*L'ITALIENNE**

1. Perché un'opera letteraria sull'immigrazione italiana?

La risposta a questa domanda mi sembra riguardare, in primo luogo, il meccanismo di scrittura che, da tempo, si è sviluppato in me quasi a mia insaputa.

1.1. Scrivere perché, per chi?

1.1.1. Una questione d'infanzia

Prima di scrivere in francese, è nella mia lingua madre, molisana, che ho detto e giocato, che mi sono raccontata storie. Storie che affido anche a personaggi incarnati in cose, poi alle compagne di classe, belghe francofone e italiane. Per ottenere da parte loro un miglior ascolto e un'adesione alla rappresentazione della storia, mi sforzo di inventarne una "come si deve" e di dirla in "buon" francese.

Che c'entra questo? Nell'atto di scrivere, è la bambina in me che comincia a raccontare. Nell'atto di vedere o leggere un'opera, è innanzitutto la bambina in me che si meraviglia o si annoia. Credo che chi narra e chi ascolta e legge si accordino tra loro su una stessa convenzione: "far finta che" (sia vero). È un gioco che i bambini apprezzano particolarmente.

---

* Grazie alla professoressa Catia Nannoni per aver dato spazio alle italiane de *L'Italienne* nel sapere letterario universitairo, per avermi offerto l'occasione di rendere loro omaggio pubblicamente in Italia;

Grazie al professor Marco Prandoni per il quale l'immigrazione italiana degli anni Cinquanta in Belgio è un tema degno di comparire nella Storia;

Grazie a Arianna Castrucci e Matilde Soliani per le loro riflessioni pertinenti a proposito de *L'Italienne*, del suo linguaggio, delle sue intenzioni, della sua poesia, e per il loro giosioso desiderio di conoscere questo universo e di trasmetterne i frammenti significativi.

1.1.2. La pulsion-poussée des pré-histoires

Pour écrire, je n'ai d'autre choix que d'accepter le magma chaotique intérieur où prospèrent toutes sortes de choses qui, pour des raisons tantôt que j'ignore, tantôt dont j'ai conscience, forment des «pré-histoires». De temps en temps, à l'occasion de certaines circonstances, l'une d'entre elles parvient à s'échapper tandis que les autres patientent à l'ombre. À ces laissées pour compte, je dis: «Votre tour viendra. Et si ce n'est moi, c'est quelqu'un d'autre qui vous donnera l'hospitalité plus tard, qui sait, ici, ailleurs, demain, dans dix ans, dans un siècle ou deux». Dans l'humanité, l'œuvre d'écriture est un voyage au long cours, quelques milliers d'années. Et de la sorte, elle nous donne une belle leçon d'humilité.

1.1.3. La naissance de l'histoire

La pré-histoire, permettez-moi l'expression, «déboule» avec ses bagages rescapés de Dieu sait où, remplis d'images, de sons, d'odeurs, de sentiments, de tableaux, de mots. Il est vain de chercher à la dompter. Il s'agit plutôt de la laisser déferler sans la rappeler à l'ordre, surfer comme sur l'océan, tout en restant attentive aux vagues qui, on le sait, ne s'abattent jamais de la même manière. Pour le dire autrement, le processus d'écriture me demande de le laisser cheminer le temps qu'il lui faut sans trop le déranger.

Il arrive qu'un fil conducteur se mette en place, encouragé éventuellement par des facteurs externes: date symbolique, actualités, etc. Dès lors, des personnages naissent, grandissent, se distinguent, entrent en relation. Pour donner sa chance à chacun.e dans l'histoire en train de croître, il se peut que je freine l'ardeur des plus énergiques et stimule les plus timides.

Au cours de ce cheminement, la raison exige aussi sa part. Je lui accorde volontiers à condition qu'elle soit discrète et qu'elle n'asservisse pas l'imaginaire. Ainsi, lui donnerai-je ce qui la rassasie: des aliments sociologiques, socio-économiques, féministes et culturels – dont les témoignages, les faits divers, etc. Et l'imaginaire, en contrepartie, veillera à ce que je conserve un envol enjoué déraisonnable. Tel est le pacte négocié à l'intérieur de moi. Reste à savoir s'il est respecté...

Pour exprimer de façon imagée cette dynamique à l'œuvre, parlons d'un foyer où se consomment trois combustibles (procurant chaleur et énergie): (1) la «pulsion-poussée» (force/énergie interne) de choses subjectives; (2) l'analyse apportant une lumière sur les enjeux contemporains à propos de l'objet central (études, témoignages, etc.); (3) la forme qui s'impose d'emblée ou consent à se prêter aux conditions objectives de production (pièce de théâtre, roman, chanson). Ce foyer requiert un entretien régulier car chacune de ces trois matières inflammables a son propre rythme de combustion soumis lui-même à certaines forces.

1.1.2. La pulsione-spinta delle pre-storie

Per scrivere, non ho altra scelta che accettare il magma caotico interno in cui prosperano cose di ogni tipo che, per ragioni che in parte ignoro e in parte conosco, formano delle "pre-storie". Di tanto in tanto, in alcune circostanze, una di loro riesce a sfuggire, mentre le altre pazientano nell'ombra. A quelle che restano da parte, dico: "Verrà il vostro turno. E se non sarò io, sarà qualcun altro a darvi ospitalità più avanti, chissà, qui, altrove, domani, tra dieci anni, tra un secolo o due". Nell'umanità, l'opera di scrittura è un viaggio di lunga tratta, qualche migliaio di anni. Una bella lezione di umiltà.

1.1.3. La nascita della storia

La pre-storia, mi si permetta l'espressione, "fa irruzione" con i suoi bagagli recuperati da Dio sa dove, pieni di immagini, suoni, odori, sentimenti, scene, parole. È inutile cercare di domarla. Bisogna piuttosto lasciare che dilaghi senza richiamarla all'ordine, che scivoli come sull'oceano, prestando al contempo attenzione alle onde, che, si sa, non si infrangono mai allo stesso modo. Per dirlo con altre parole, il processo di scrittura mi richiede di lasciarlo avanzare per il tempo che gli serve, senza disturbarlo troppo.

Accade che si imponga un filo conduttore, incoraggiato magari da fattori esterni: data simbolica, attualità, ecc. Da quel momento, alcuni personaggi nascono, crescono, si distinguono, entrano in relazione tra loro. Per dare a ciascuno e a ciascuna un'opportunità nella storia che sta crescendo, è possibile che debba frenare l'ardore dei personaggi più energici ed esortare quelli più timidi.

Nel corso di questo processo, anche la ragione chiede la sua parte. Gliela concedo volentieri, a condizione che sia discreta e che non sottometta l'immaginario. Le darò quindi ciò che la sazia: alimenti sociologici, socioeconomici, femministi e culturali, tra cui le testimonianze, i fatti di cronaca, ecc. E l'immaginario, in compenso, farà in modo che io mantenga un vivace slancio irragionevole. Questo è il patto negoziato dentro di me. Resta da vedere se verrà rispettato…

Per esprimere in immagini questa dinamica in atto, parliamo di un focolare in cui bruciano tre combustibili (procurando calore ed energia): (1) la "pulsione-spinta" (forza/energia interna) di cose soggettive; (2) l'analisi che fa luce sulle caratteristiche contemporanee relative all'oggetto centrale (studi, testimonianze, ecc.); (3) la forma che si impone fin dall'inizio o che acconsente a prestarsi alle condizioni oggettive di produzione (opera teatrale, romanzo, canzone). Questo focolare richiede una manutenzione regolare poiché ciascuna delle tre sostanze infiammabili ha il suo ritmo di combustione sottoposto a sua volta a determinate forze.

1.1.4. Une histoire déjà dite mais peu importe

Lorsque l'histoire s'écrit, elle a envie d'être lue, écoutée par moi et par d'autres. Et moi, approuvant sa demande, je raconte. Pour nourrir et se nourrir, recevoir et se recevoir, distraire et se distraire, s'offrir l'hospitalité à soi, entre nous, les êtres humains, voyageurs à la finitude avérée. Plus je raconte, plus je lis et j'écoute. Et plus je lis et j'écoute, plus je raconte. Je mange les histoires et je suis mangée par elles. Assise au banquet, je me régale, quelquefois jusqu'à l'indigestion, la crise de foie, la crise de foi.

Ce qu'il y a à dire, bien d'autres l'ont dit avant vous, avant moi et le diront après vous, après moi. Après tout, peu importe. Cela ne change rien à l'affaire. Il est des choses auxquelles l'être humain ne s'habituera jamais malgré toutes les diversions. Ce qui est à dire est à dire, des milliers de fois, partout sur la terre, à toutes les époques, hier, demain, aujourd'hui, à la minute, séance tenante.

1.1.5. Une parole de femme dans la lignée des autres femmes

Dans la bouche de Camille Claudel, Dacia Maraini met ces mots:

> Qualsiasi cagna sa fare un figlio... Io voglio sfidare la materia. Voglio fare di un pezzo di marmo un corpo vivente per gli occhi di chi guarda... Seguo il mio talento, seguo il mio istinto. L'istinto che mi dice che devo scolpire, devo costruire con queste mani dei simulacri... cos'è un simulacro? L'immagine immobile e divina dell'uomo sulla terra (Maraini, 1995).

Cette auteure et d'autres m'ont donné envie de les lire, les écouter et de poursuivre l'œuvre de raconter, pour faire exister, mettre au monde. Pour fixer, rappeler, se souvenir de ce qui atteint, ce qui est fortuit, gracieux, drôle, bon, beau, non moins que douloureux, criminel, terrifiant, obscur, injuste. Pour rassembler ce qui se fragmente et morceler ce qui s'uniformise. Sans relâche, dire une parole de femme dans la lignée de toutes les femmes, connues et inconnues, qui ont dit et acté avant moi, conté et chanté, soigné et défendu, enseigné et protégé, nourri, cueilli et bouturé, enfanté au propre comme au figuré, bref, aimé.

1.1.6. Dire pour «faire sa part» dans l'Humanité

Écouter, raconter et s'indigner devant l'irrecevabilité foncière du Mal dans un monde injuste et violent. Qu'elle le veuille ou non, l'écriture est politique. On peut rire et pleurer «crétin» ou rire et pleurer «malin», être aux côtés du dictateur ou du peuple, du fusil ou de la rose, de la rue ou de la pantoufle.

1.1.4. Una storia già detta, ma non importa

Quando la storia è scritta, vuole essere letta, ascoltata da me e da altri. E io, che approvo la sua richiesta, racconto. Per nutrire e nutrirsi, ricevere e riceversi, distrarre e distrarsi, offrire ospitalità a sé, tra noi, esseri umani, viaggiatori dalla constatata finitezza. Più racconto, più leggo e ascolto. E più leggo e ascolto, più racconto. Io mangio le storie e ne sono mangiata. Seduta al banchetto, mi delizio, talvolta fino all'indigestione, alla crisi di fegato, alla crisi di fede.

Quel che c'è da dire molti altri l'hanno già detto prima di voi, prima di me e verrà detto dopo di voi, dopo di me. Dopo tutto, non importa. La questione non cambia. Ci sono cose alle quali l'essere umano non si abituerà mai, nonostante tutti i diversivi. Quel che c'è da dire è da dire, migliaia di volte, ovunque sulla terra, in tutte le epoche, ieri, domani, oggi, al momento, seduta stante.

1.1.5. Una parola di donna sulla scia di altre donne

A Camille Claudel, Dacia Maraini fa pronunciare queste parole:

> Qualsiasi cagna sa fare un figlio... Io voglio sfidare la materia. Voglio fare di un pezzo di marmo un corpo vivente per gli occhi di chi guarda... Seguo il mio talento, seguo il mio istinto. L'istinto che mi dice che devo scolpire, devo costruire con queste mani dei simulacri... cos'è un simulacro? L'immagine immobile e divina dell'uomo sulla terra (Maraini, 1995).

Questa autrice e altre mi hanno fatto venir voglia di leggerle, di ascoltare e di portare avanti l'opera del raccontare, per fare esistere, mettere al mondo. Per fissare, ricordare, ricordarsi di ciò che colpisce, ciò che è fortuito, piacevole, buffo, buono, bello, ma anche doloroso, criminale, terrificante, oscuro, ingiusto. Per raccogliere ciò che si frammenta e spezzettare ciò che si uniforma. Senza sosta, dire una parola di donna sulla scia di tutte le donne, conosciute e sconosciute, che hanno detto e agito prima di me, raccontato e cantato, accudito e difeso, insegnato e protetto, nutrito, raccolto e trapiantato, procreato in senso sia proprio che figurato – in sostanza, amato.

1.1.6. Dire per "fare la propria parte" nell'Umanità

Ascoltare, raccontare e indignarsi di fronte all'essenziale inaccettabilità del Male in un mondo ingiusto e violento. Che lo voglia o no, la scrittura è politica. Si può ridere e piangere in maniera cretina o ridere e piangere in maniera furba, essere dalla parte del dittatore o del popolo, del fucile o della rosa, della strada o della pantofola.

Et aussi écouter, raconter et creuser en soi, y découvrir toutes sortes de choses et être tout étonné.e de ne plus avoir peur. Et... tricher avec soi et se moquer de soi.

En vérité, dans le fait d'écrire, je repère une sorte de stabilité, une mise en bonne intelligence, un défi à l'impermanence, quelque chose du métal lourd. Et à la fois, j'y perçois la légèreté de la feuille de chêne volant au vent d'automne, le frisson de la fleur au départ du papillon, l'insolence du bourgeon sur le sentier empierré millénaire.

1.2. L'histoire de l'ouvrage L'Italienne

Outre le processus de l'écriture tel que vécu, ressenti et expérimenté, il convient aussi de tenir compte des conditions externes susceptibles d'encourager ou non le fait de mener l'écriture de l'histoire à terme jusqu'à sa sortie publique (chanson, pièce de théâtre, récit, roman, poésie), ce que des sociologues – dont Pierre Bourdieu – appellent «les conditions objectives de production de l'œuvre» (1992). Dans le contexte contraignant du champ littéraire, entrent en jeu des rapports de force entre acteurs sociaux légitimés ou non (maisons d'édition, réseaux concurrentiels d'artistes appartenant à des «écoles» différentes, institutions privées ou publiques attribuant prix et bourses, etc.). Sont également à prendre en compte les intentions de l'auteur.e quant à la sortie publique de son œuvre, desseins eux-mêmes influencés par sa conception du «succès» et les critères définissant celui-ci à ses yeux (maison d'édition dite «prestigieuse» ou non, priorité ou non du nombre d'exemplaires vendus et traduits, etc.). En 1967, le sociologue Jean Duvignaud écrivait déjà: «Le succès est devenu le problème le plus important de la vie culturelle, dans la mesure où un artiste sait, ou ne sait pas, 'vendre' ce que jusque-là il dédiait à un grand seigneur, contre son entretien matériel et sa sécurité» (Duvignaud, 1967).

1.2.1. L'histoire de *L'Italienne* au sein d'un processus lié à des conditions de production

Le processus d'écriture et de publication de *L'Italienne* s'est entamé en 1996. Avant *L'Italienne*, la même année, j'ai écrit une pièce de théâtre, *La Fregatura – La Supercherie*, ainsi que des poésies sur ce thème que j'ai chantées moi-même (Carracillo, 1993/2008). Je me suis orientée vers l'écriture d'un roman car il exigeait moins de moyens de production que la réalisation d'une pièce de théâtre[1]. *L'Italienne* est édité en 1999 aux Éditions Vie Ouvrière (EPO) tandis que la pièce, intégrant les chansons, sera représentée en décembre 2016 à Bruxelles[2].

[1] Il ne suffit pas d'écrire une pièce de théâtre, encore faut-il qu'elle soit portée à la scène.

[2] Mise en scène Monique Lenoble à l'Espace Senghor et à l'Institut Italien de Culture, Bruxelles.

E anche ascoltare, raccontare e scavare in sé, scoprirvi cose di ogni tipo e stupirsi di non avere più paura. E… barare con sé stessi e prendersi gioco di sé.

In verità, nel fatto di scrivere, ravviso una sorta di stabilità, un'armonia, una sfida all'impermanenza, qualcosa di simile a un metallo pesante. E al contempo, vi intravedo la leggerezza della foglia di quercia che vola nel vento d'autunno, il brivido del fiore quando la farfalla si allontana, l'insolenza del bocciolo sul millenario sentiero lastricato.

1.2. La storia dell'opera L'Italienne

Oltre al processo di scrittura così come vissuto, provato ed esperito, occorre anche tener conto delle condizioni esterne che possono incoraggiare o meno il fatto di portare a termine la scrittura della storia fino alla sua uscita pubblica (canzone, opera teatrale, racconto, romanzo, poesia), che alcuni sociologi – tra cui Pierre Bourdieu – chiamano "le condizioni oggettive della produzione dell'opera" (2005). Nel contesto vincolante del campo letterario, entrano in gioco rapporti di forza tra attori sociali legittimati o meno (case editrici, reti concorrenziali di artisti appartenenti a "scuole" diverse, istituzioni private o pubbliche che attribuiscono premi e borse, ecc.). Bisogna anche considerare le intenzioni dell'autore o dell'autrice in merito all'uscita pubblica della sua opera, progetti influenzati a loro volta dal suo concetto di "successo" e dai criteri che definiscono quest'ultimo (il successo) ai suoi occhi (casa editrice detta "prestigiosa" o meno, preminenza o meno del numero di esemplari venduti e tradotti, ecc). Nel 1967, il sociologo Jean Duvignaud scriveva già: "Il successo è divenuto il problema più importante della vita culturale, nella misura in cui un artista sa, o non sa, 'vendere' quanto, fino a quel momento, dedicava ad un gran signore, in cambio del proprio sostentamento materiale e della propria sicurezza" (Duvignaud, 1969).

1.2.1. La storia de *L'Italienne* all'interno di un processo legato alle condizioni di produzione

Il processo di scrittura e pubblicazione de *L'Italienne* è iniziato nel 1996. Prima de *L'Italienne*, nello stesso anno, ho scritto un'opera teatrale, *La Fregatura – La Supercherie*, e alcune poesie sullo stesso tema che ho cantato io stessa (Carracillo, 1993/2008). Mi sono orientata verso la scrittura di un romanzo perché richiedeva meno mezzi di produzione rispetto alla realizzazione di un'opera teatrale[1]. *L'Italienne* è stato pubblicato nel 1999 dalle Éditions Vie Ouvrière (EPO), mentre la pièce teatrale, che comprende le canzoni, sarà rappresentata nel 2016 a Bruxelles[2].

[1] Non basta scrivere un'opera teatrale, occorre anche che sia portata in scena.

[2] Regia di Monique Lenoble presso l'Espace Senghor e l'Istituto Italiano di Cultura, a Bruxelles.

En Belgique, le jour du huit août, se déroulent des cérémonies commémorant la catastrophe du Cazier ayant eu lieu en 1956 à Marcinelle[3]. Au jour du quatre décembre, il est encore de coutume, dans les milieux italiens, de fêter la Sainte Barbe, patronne des mineurs. J'ai moi-même assisté, de nombreuses fois, à ces manifestations culturelles. Le plus souvent, celles-ci me mettaient mal à l'aise sans que je puisse identifier l'origine de cet agacement tenace et récurrent. En 1996, il m'est apparu, avec clarté, qu'à propos de cette immigration-là, ses familles, ses situations, ses langues, quelque chose était encore à explorer et notamment, le monde des femmes, le lien du passé avec le monde contemporain (fin des années nonante – les conséquences du néolibéralisme sont explicites), la dimension culturelle et anthropologique. Ce fut l'origine de *La Fregatura – la Supercherie* et de *L'Italienne.*

1.2.2. Le langage dans *L'Italienne* et dans *La Fregatura – La Supercherie*

Je crois que certains mots réclament leur existence dans l'histoire et «qu'il faut faire avec», comme on dit en Wallonie. De temps en temps, ils sortent de la bouche des personnages de façon impromptue. Dans *L'Italienne,* les personnages m'ont dicté, à certains moments, des expressions dialectales orales que Feu Vincenzo Rossi, écrivain et professeur de lettres, natif de Cerro Al Volturno, a accepté de mettre par écrit.[4]

L'intention qui m'obsède, c'est de respecter l'histoire et ses personnages, être au plus proche de ce qui me parait «juste», tomber «pile poil»: leurs mots, leurs expressions, les relations entre eux. Je me plie à la sagesse populaire des proverbes et m'accommode de bon cœur aux extravagances de l'argot, des dialectes, du langage codé de groupes sociaux, de l'oralité – y compris des «erreurs» dans la langue dominante.

Dans *L'Italienne,* mais aussi dans *La Fregatura – la Supercherie,* il y a par exemple des mots italiens ou dialectaux, sortes de concepts identitaires[5]; des mots français prononcés à l'italienne «Moussiou» (monsieur), «Madamousella» (mademoiselle) et les mélanges (créolisations) «fouffer la cannell» (souffler la bougie); des mots wallons: les «clicotias» (petits objets encombrants), la «dringuelle» (un pourboire, un billet glissé dans la main); des mots dits en italien pour accentuer

[3] Soit dix ans après la signature des accords belgo-Italiens. L'accident a couté la vie à 262 mineurs dont la plupart étaient des Italiens.

[4] Je rends hommage à cet écrivain et à son abondante et magnifique production littéraire romanesque et poétique mettant à l'honneur les «petites gens» des villages de l'Alto Molise. Parmi ses romans, citons *Conto alla rovescia* (1973) et *Il ritorno* (1983).

[5] «La macchinetta» (la cafetière napolitaine), «paesano», «pensierino», «compare et commare», «all'estero» (à l'étranger), «la mamma», «nonno, nonna» «zia, zio»; «la pasta asciutta» (les pâtes), «r'pastarelle» (biscuits spécifiques faits maison); «la l'ntananza» (l'éloignement, le fait d'être loin des siens); «maneggia» (maudit…); «so uagliun'» (ce sont des enfants), etc.

In Belgio, il giorno 8 agosto, si svolgono cerimonie commemorative della catastrofe del Bois du Cazier, accaduta nel 1956 a Marcinelle[3]. Il giorno 4 dicembre, negli ambienti italiani, è ancora tradizione celebrare Santa Barbara, patrona dei minatori. Io stessa ho assistito, svariate volte, a queste manifestazioni culturali. Nella maggior parte dei casi, mi mettevano a disagio, senza che riuscissi a individuare l'origine di questo fastidio tenace e ricorrente. Nel 1996 mi è apparso, con chiarezza, che a proposito di quell'immigrazione, delle sue famiglie, delle sue situazioni, delle sue lingue, qualcosa era ancora da esplorare, in particolare il mondo delle donne, il legame del passato con il mondo contemporaneo (fine anni Novanta – le conseguenze del neoliberalismo sono esplicite), la dimensione culturale e antropologica. Nacquero così *La Fregatura – la Supercherie* e *L'Italienne.*

1.2.2. Il linguaggio ne *L'Italienne* e *La Fregatura – la Supercherie*

Credo che alcune parole reclamino la propria esistenza nella storia e che occorra conviverci. Di tanto in tanto, escono all'improvviso dalla bocca dei personaggi. Ne *L'Italienne,* i personaggi mi hanno dettato, in certi momenti, espressioni dialettali orali che il Fu Vincenzo Rossi, scrittore e professore di lettere, originario di Cerro Al Volturno, ha accettato di mettere per iscritto[4].

L'intezione che mi ossessiona è quella di rispettare la storia e i suoi personaggi, di essere il più vicina possibile a ciò che mi pare azzeccato, che "casca a fagiolo": le loro parole, le loro espressioni, le relazioni tra loro. Mi piego alla saggezza popolare dei proverbi e mi adatto volentieri alle stravaganze del gergo, dei dialetti, del linguaggio in codice dei gruppi sociali, dell'oralità – inclusi gli "errori" nella lingua dominante.

Ne *L'Italienne,* ma anche ne *La Fregatura – la Supercherie,* ci sono per esempio parole italiane o dialettali, concetti in qualche modo identitari[5]; parole francesi pronunciate all'italiana "Moussiou" (monsieur), "Madamousella" (mademoiselle) e miscugli (creolizzazioni) «fouffer la cannell" (soffiare la candela); parole vallone: "clicotias" (piccoli oggetti ingombranti), "dringuelle" (una mancia, una banconota infilata in mano); parole dette in italiano per accentuare l'ufficialità della situazione

---

[3] Ovvero a dieci anni dalla firma degli accordi belgo-italiani. L'incidente è costato la vita a 262 minatori, per la maggior parte italiani.

[4] Rendo omaggio a questo scrittore e alla sua abbondante e magnifica produzione letteraria romanzesca e poetica che onora la "gente semplice" dei paesi dell'Alto Molise. Tra i suoi romanzi, si citano *Conto alla rovescia* (1973) e *Il ritorno* (1983).

[5] "La macchinetta" (la caffettiera napoletana), "paesano", "pensierino", "compare e commare", "all'estero", "la mamma", "nonno, nonna", "zia, zio"; "la pasta asciutta", "r'pastarelle" (un tipo di biscotti fatti in casa); "la l'ntananza" (la lontananza, il fatto di essere lontani dai propri cari); "maneggia" (mannaggia…), "so uagliun" (sono bambini), ecc.

l'officialité de la situation («le donne per bene») ou parce que le mot n'existe pas en dialecte comme par exemple «la *erre* della gola» (le «r» de la gorge); des mots et expressions dont la version en français ne traduit pas suffisamment tous les sens de l'expression originale[6].

Dans *L'Italienne*, le choix a été d'omettre les guillemets pour les belgicismes et pour ce que l'on nomme la «langue parlée».

2. *L'Italienne* – hommage aux héroïnes de l'ombre

Les Italiennes de *L'Italienne* réclament une présence publique. Grâce à elles, l'histoire de l'immigration italienne s'enrichit de leurs expériences, de leurs manières de voir, de comprendre et d'agir. Dans leur façon d'être, se perçoivent leurs apports dans la société, leurs résistances, leurs stratégies mais aussi leurs croyances, leurs limites, leurs faiblesses, leurs manipulations. Ces héroïnes de l'ombre ont leur mot à dire sur la vie et la condition humaine. Leurs exploits restent insuffisamment connus.

2.1. Qui sont les Italiennes de L'Italienne*?*

2.1.1. Des femmes aux identités plurielles et spécifiques

Dans la première partie de l'ouvrage – la plus importante en nombre de pages –, les personnages centraux féminins sont des femmes dites de «première génération» de l'immigration italienne principalement générée dans les années cinquante par les accords belgo-italiens. Épouses, mères, filles, sœurs, tantes, elles appartiennent à cette «communauté italienne spécifique-là» située dans le temps – à partir des années cinquante et jusqu'aux années nonante – et dans l'espace – une ville minière en Wallonie.

À l'intérieur de cette communauté italienne, il existe d'autres regroupements. Les femmes de *L'Italienne* sont d'origine rurale, nées et éduquées dans une région montagneuse de l'Italie méridionale (centre-sud). Ainsi, partagent-elles les croyances de cette communauté d'origine-là au sein de laquelle se différencient les représentations selon qu'il s'agit du monde des femmes, celui des hommes ou du monde «mixte».

L'ouvrage donne à deviner comment ces femmes donnent du sens à la vie quotidienne, la nourriture, la cuisine, la maison, le jardin, les appareils ménagers mais aussi à l'être humain, sa naissance, sa mort, son corps, son âme, son environnement. Elles ont leurs façons de concevoir les relations au sein de leur famille,

[6] Comme «ngschta niend da fa» («ça ne tient pas la comparaison» mais aussi «c'est ainsi», «on n'y peut rien»); «volete favorire?» («voulez-vous partager la nourriture» mais aussi «venez vous mettre à table»); «mi raccomando» («sois attentif à») ou encore «em'bè?» («qu'as-tu à ajouter?», « et alors?», etc.).

("le donne per bene") o perché la parola non esiste in dialetto, come ad esempio "la *erre* della gola"; parole e espressioni la cui versione in francese non traduce a sufficienza tutti i sensi dell'espressione originale[6].

Ne *L'Italienne*, la scelta è stata di omettere le virgolette per i belgicismi e per la cosiddetta "lingua parlata".

2. *L'Italienne* – omaggio alle eroine dell'ombra

Le italiane de *L'Italienne* reclamano una presenza pubblica. Grazie a loro, la storia dell'immigrazione italiana si arricchisce delle loro esperienze, dei loro modi di vedere, di comprendere e di agire. Nel loro modo di essere, si percepiscono i loro apporti alla società, le loro resistenze, le loro strategie, ma anche le loro credenze, i loro limiti, le loro debolezze, le loro manipolazioni, Queste eroine dell'ombra vogliono dire la loro sulla vita e sulla condizione umana. Le loro imprese rimangono troppo poco conosciute.

2.1. Chi sono le italiane de L'Italienne*?*

2.1.1. Donne dalle identità plurali e specifiche

Nella prima parte dell'opera – la più importante per numero di pagine –, i personaggi centrali femminili sono donne dette di "prima generazione" dell'immigrazione italiana sviluppatasi principalmente negli anni Cinquanta, in seguito agli accordi belgo-italiani. Mogli, madri, figlie, sorelle, zie, appartengono a quella "comunità italiana specifica" collocata nel tempo – a partire dagli anni Cinquanta e fino agli anni Novanta – e nello spazio – una città mineraria della Vallonia.

All'interno di questa comunità italiana, esistono ulteriori raggruppamenti. Le donne de *L'Italienne* sono di estrazione rurale, nate e educate in una regione montuosa dell'Italia meridionale (del centro-sud). Condividono perciò le credenze di quella comunità di origine, al cui interno le rappresentazioni si differenziano a seconda che si tratti del mondo delle donne, di quello degli uomini o del mondo "misto".

L'opera fa intuire come queste donne diano senso alla vita quotidiana, al cibo, alla cucina, alla casa, al giardino, agli elettrodomestici, ma anche all'essere umano, alla sua nascita, alla sua morte, al suo corpo, alla sua anima, all'ambiente che lo circonda. Hanno i loro modi di concepire le relazioni all'interno della famiglia, con gli

[6] Come "ngschta niend da fa" ("non regge il paragone", ma anche "è così", "niente da fare"); "volete favorire?" ("volete condividere il cibo", ma anche "accomodatevi a tavola"); "mi raccomando" o encora "em'bè?" ("cos'hai da dire?", "e allora?", ecc.).

avec les autres du clan et hors clan. Elles ont leurs rites et leurs mythes, leurs «dits» et leurs images.

Elles sont de milieu dit «populaire» partageant, avec d'autres femmes populaires belges, certaines caractéristiques: elles ont un corps de femme – et à ce sujet, des préoccupations identiques. Travaillant au noir (comme femme de ménage, couturière, aidante à la ferme, etc.), elles participent, de surcroît, aux tâches économiques invisibles – l'entretien du foyer et de la force du travail des hommes, le soin aux enfants et aux personnes âgées – ainsi qu'au maintien d'une vie sociale communautaire par des activités de quartier et religieuses par exemple.

Les Italiennes de *L'Italienne* sont, entre autres, femmes, immigrées, populaires, rurales, montagnardes, molisanes, appartenant à une génération spécifique. Comme telles, elles ont forces et richesses, limites et fragilités. Comme telles, elles sont sujettes à discriminations lesquelles peuvent être envisagées sous le prisme féministe dit «intersectionnel». Pour rappel, l'intersectionnalité[7] est un concept à la lumière duquel sont analysées les situations vécues par des personnes en fonction des discriminations spécifiques qu'elles subissent[8].

2.1.2. Des femmes menant des stratégies individuelles et collectives

Dans *L'Italienne,* les femmes (trois générations) développent, consciemment ou non, des stratégies individuelles et collectives ainsi que des attitudes et comportements, volontaires ou involontaires, selon le lieu (dans et hors communauté, au pays et en Belgique) et l'époque où elles se situent (années cinquante ou nonante).

Au sein de la première génération et dans une moindre mesure dans la deuxième, on voit apparaitre des stratégies d'adaptation au pays d'accueil tout en gardant une fidélité aux valeurs de la communauté d'origine. D'une part, les liens procurés au sein de celle-ci allègent le poids des difficultés d'intégration au pays d'accueil. D'autre part, la création progressive des relations hors clan fragilise les certitudes culturelles considérées auparavant comme indéfectibles. Ceci amène les femmes à inventer toutes sortes d'astuces pour garder la posture funambulesque entre d'un côté du fil, la fidélité au clan – en raison notamment de la redevabilité en amour et protection – et de l'autre côté, l'autonomie indispensable pour grandir et évoluer soi-même et pour faire grandir et évoluer leur progéniture dans la culture, tout à fait autre, du pays d'accueil. En effet, outre leurs conseils explicites ou implicites, ces femmes transmettent aussi ce qu'elles sont, ce qu'elles pensent, ce qu'elles vivent. Ces croyances et modes d'être et de faire se propageront et resurgiront, intactes ou adaptées, de façon inopinée ou

[7] «Intersectionality» (l'intersectionnalité) est un concept introduit par l'américaine féministe juriste Kimberley Crenshaw dans le cadre de son enquête sur la condition des femmes noires étasuniennes (Crenshaw, 1991).

[8] Voir aussi Raucent (2022).

altri membri del clan e al di fuori del clan. Hanno i loro riti e i loro miti, i loro "detti" e le loro immagini.

Sono di estrazione definita "popolare" e condividono, con altre donne belghe di origine popolare, alcune caratteristiche: hanno un corpo di donna, e a questo proposito, preoccupazioni identiche. Lavorando in nero (come domestiche, sarte, in campagna, ecc.), partecipano inoltre alle attività economiche invisibili – la cura della casa e della forza-lavoro degli uomini, la cura dei bambini e degli anziani – così come al mantenimento di una vita sociale comunitaria attraverso attività di quartiere e religiose, ad esempio.

Le italiane de *L'Italienne* sono, tra le altre cose, donne, immigrate, popolari, rurali, montanare, molisane, appartenenti a una generazione specifica. In quanto tali, hanno forze e ricchezze, limiti e fragilità. In quanto tali, sono soggette a discriminazioni che possono essere considerate attraverso la prospettiva femminista detta "intersezionale"[7]. Ricordo che l'intersezionalità è un concetto attraverso il quale vengono analizzate le situazioni vissute dagli individui in base alle discriminazioni specifiche che subiscono[8].

2.1.2. Donne dalle strategie individuali e collettive

Ne *L'Italienne*, le donne (tre generazioni) sviluppano, consapevolmente o meno, strategie individuali e collettive, nonché atteggiamenti e comportamenti, volontari o involontari, in base al contesto (all'interno e al di fuori della comunità, nel paese d'origine e in Belgio) e all'epoca in cui si trovano (anni Cinquanta o anni Novanta).

All'interno della prima generazione, e in misura minore nella seconda, si vedono emergere strategie di adattamento al paese ospitante, pur mantenendo fedeltà ai valori della comunità d'origine. Da un lato, i legami esistenti all'interno di questa comunità alleviano il peso delle difficoltà di integrazione nel paese ospitante. Dall'altro, la creazione progressiva di relazioni al di fuori del clan indebolisce le certezze culturali considerate precedentemente come indistruttibili. Ciò fa sì che le donne inventino ogni sorta di stratagemma per mantenere una posizione funambolesca tra, da un lato, la fedeltà al clan – soprattutto in virtù del loro debito in termini di amore e protezione –, e, dall'altro, l'autonomia indispensabile per crescere ed evolversi e per far crescere ed evolvere la loro prole nella cultura, completamente diversa, del paese ospitante. Infatti, oltre a consigli espliciti o impliciti, queste donne trasmettono anche ciò che sono, ciò che pensano, ciò che vivono. Tali credenze e modi di essere e di fare si diffonderanno e riemergeranno, intatti o adattati, in modo inaspettato o meno,

---

[7] *Intersectionality* (intersezionalità) è un concetto introdotto dall'avvocata femminista americana Kimberlé Crenshaw nel contesto della sua ricerca sulla condizione delle donne nere statunitensi (Crenshaw, 1991).

[8] Vedi anche Raucent (2022).

non, dans les générations suivantes, sous des formes insolites. Quant à la troisième génération de cette immigration, elle semble avoir perçu, de la communauté d'origine qui entretemps a évolué, la bienfaisante protection et les joyeux aspects surprenants.

2.2. *Comment s'est configurée l'histoire de* L'Italienne*?*

L'ouvrage racontera l'histoire d'une famille italienne immigrée en Wallonie dans les années cinquante et qui s'y installera définitivement.

L'Italienne prend, pas après pas, la forme d'une histoire composée de trois parties rassemblant chacune une série de «tableaux». Dans une même partie, les tableaux se succèdent et les pages se tournent l'une après l'autre comme c'est le cas lorsque l'on feuillette un album photo... Les malentendus culturels persistent, évoluent, se transforment, se résolvent ou non dans le temps, sur une durée de trente à quarante ans. Chaque tableau met en scène un moment spécifique dans la vie du «clan» durant lequel survient un incident. Ces petits «chocs culturels», en apparence anodins, s'ils sont incompris ou si leurs effets destructeurs éventuels ne sont pas réparés, peuvent évoluer en catastrophes et porter à conséquences graves (relations à jamais interrompues, escalade dans les actes de vengeance et de mépris, etc.).

Une telle configuration de l'histoire de *L'Italienne* a cherché à réunir, dans un ensemble cohérent, des éléments épars dans le temps et dans l'espace. Les deux premières parties sont chronologiques selon la flèche du temps linéraire. Les tableaux se succèdent dans un ordre s'inspirant davantage de la logique « l'un après l'autre » plutôt que dans celle «l'un à cause de l'autre» (Ricœur, 1983).

2.2.1. Première partie *Du soleil sur les terrils* (années 1957-1967)

S'étalant sur une période de dix ans, à cheval sur les années cinquante et soixante, cette partie relate la vie quotidienne de trois Italiennes, au sein de leur famille et communauté émigrées en Wallonie[9]: les rencontres, les fêtes (le mariage, le baptême, la communion solennelle, Noël, etc.), les activités dites «courantes» (sociales, d'intendance, etc.).

[9] Les personnages humains sont (1) des femmes: les trois sœurs Di Santo, Angela l'ainée, épouse de Franco, mineur dans le Hainaut (accords belgo-italiens années cinquante); Maria Rosa émigre seule, plus tard, et rejoint la maison de sa sœur Angela et de son beau-frère Franco; Emma, la cadette des trois, émigre lorsque Maria Rosa épousera Désiré, un Belge; la zia Carmela, immigrée des années vingt, joue le rôle de «nonna» pour les petites et de mère pour Angela. (2) des hommes: Franco, le premier à émigrer dans le cadre des accords, époux d'Angela; Désiré, Belge, Wallon, époux de Maria Rosa; Tonino, le neveu de Franco, époux d'Emma. (3) des enfants: Rachela, la fille d'Angela et de Franco (présente dès le début de l'histoire), Elda, la fille de Maria Rosa et de Désiré, Giuseppe, le fils d'Emma et de Tonino.

nelle generazioni seguenti, sotto forme insolite. Da parte sua, la terza generazione di questa immigrazione sembra aver colto, della comunità d'origine che nel frattempo si è evoluta, la benefica protezione e i gioiosi aspetti sorprendenti.

2.2. *Come si è configurata la storia de* L'Italienne*?*

L'opera racconterà la storia di una famiglia italiana immigrata in Vallonia negli anni Cinquanta e che vi si stabilirà definitivamente.

L'Italienne assume, passo dopo passo, la forma di una storia composta da tre parti, ognuna delle quali riunisce una serie di "scene". All'interno di una stessa parte, si susseguono le scene e, una dopo l'altra, si voltano le pagine come se si sfogliasse un album fotografico. I malintesi culturali persistono, si evolvono, si trasformano, si risolvono o meno nel tempo, nel corso di trenta-quarant'anni. Ogni scena rappresenta un momento specifico nella vita del "clan" durante il quale si verifica un incidente. Questi piccoli "shock culturali", apparentemente insignificanti, se non compresi o se i loro eventuali effetti distruttivi non vengono riparati, possono evolvere in catastrofi e portare a conseguenze gravi (relazioni interrotte per sempre, escalation di atti di vendetta e disprezzo, ecc.).

Una tale configurazione della storia de *L'Italienne* ha cercato di riunire, in un insieme coerente, elementi sparsi nel tempo e nello spazio. Le prime due parti sono cronologiche secondo la freccia del tempo lineare. Le scene si susseguono in un ordine che si ispira più alla logica dell'"uno dopo l'altro" piuttosto che a quella dell'"uno a causa dell'altro" (Ricœur, 1983).

2.2.1. Prima parte *Du soleil sur les terrils* (anni 1957-1967)

Spaziando su un periodo di dieci anni, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, questa parte narra la vita quotidiana di tre italiane, all'interno della loro famiglia e della loro comunità emigrate in Vallonia[9]: gli incontri, le feste (matrimonio, battesimo, comunione, Natale, ecc.), le attività definite "ordinarie" (sociali, economiche, ecc.).

[9] I personaggi umani sono (1) donne: le tre sorelle Di Santo, Angela la maggiore, moglie di Franco, minatore nell'Hainaut (accordi belgo-italiani negli anni Cinquanta); Maria Rosa emigra da sola, più tardi, e raggiunge la casa di sua sorella Angela e suo cognato Franco; Emma, la più giovane delle tre, emigra quando Maria Rosa sposa Désiré, un belga; la zia Carmela, immigrata negli anni Venti, svolge il ruolo di "nonna" per le più giovani e di madre per Angela. (2) uomini: Franco, il primo a emigrare nell'ambito degli accordi, marito di Angela; Désiré, belga, vallone, marito di Maria Rosa; Tonino, il nipote di Franco, marito di Emma. (3) bambini: Rachela, la figlia di Angela e Franco (presente fin dall'inizio della storia), Elda, la figlia di Maria Rosa e Désiré, Giuseppe, il figlio di Emma e Tonino.

Dans *Du soleil sur les terrils*, la famille et la communauté procurent à chaque enfant un sentiment de sécurité et de protection. Les pair.es et les personnes âgées jouent un rôle non négligeable dans la qualité de cette atmosphère collective rassurante et bienfaitrice. Ces mêmes enfants, grandissant, perçoivent les différences entre la culture de la communauté et celle du pays d'accueil, nous faisant ainsi découvrir leur monde «de l'entre-deux».

Il existe une unité dans l'écriture, le ton est enjoué. L'amour protège, rassemble, répare. Tous les tableaux ont une fin heureuse sauf le dernier.

2.2.2. Deuxième partie *Da capo* (trente ans après)

Cette partie donne à voir les désillusions des immigrée.e.s de la première génération, les malentendus avec leurs enfants – la seconde génération – et avec les autres du clan encore vivants, la perte de l'homogénéité de la communauté d'origine, le rêve du retour anéanti. Voir notamment à ces sujets, le cauchemar de Maria Rosa (tableau *La machine à laver automatique*), l'épisode dans la famille d'Elda (tableau *Le jardin*). Dans le tableau *Téléphone*, Angela, soliloquant, s'interroge: recommence-t-on «da capo»?

Pour la deuxième génération, le funambulisme entre la fidélité au clan (aux mères en particulier) et le maintien de sa propre autonomie exige des efforts persévérants. Pensons aux tensions vécues par Rachela lors du retour au pays avec son père pour gérer les travaux de l'appartement familial (tableau *Les travaux*) ainsi qu'à l'agacement d'Elda face à sa mère et sa tante lors d'une journée familiale chez elle (tableau *Le jardin*) et à sa souffrance existentielle (tableau *La casserole des poules*).

Quant aux enfants (la troisième génération), ils continuent à bénéficier de protections élargies et grandissent en confiance comme le montre le tableau *La maison de nonna et nonno*[10].

Tous les tableaux se terminent tantôt «bien», tantôt en point d'interrogation. Des femmes de même génération sont solidaires entre elles (la génération des filles de la première)[11]. Les rôles masculins de médiation sont inversés[12], la transmis-

[10] La deuxième partie du roman s'initie sur un ton joyeux avec ce tableau entièrement raconté par la petite-fille d'Angela, fille de Rachela. On apprend que Rachela a eu trois enfants et qu'elle a épousé un Belge (Patrick). On découvre l'espace de la première génération immigrée avec les yeux de la troisième. Ce qui pourrait apparaitre «pauvre», sociologiquement parlant, est prétexte à jeu et source de découvertes fabuleuses: le WC dans la remise, le miroir déglingué, le manque de hotte, le poële à charbon. Rien ne pose problème: ni les disputes entre les grands-parents, ni leur langue franco-dialecto-italienne.

[11] Tableau *Marie-Thérèse*. Marie-Thérèse aide Rachela qui, travaillant à temps plein, ne peut s'occuper du ménage ni de ses enfants.

[12] Tableau *Le jardin*. D'instructeur de son beau-frère belge Désiré aux us et coutumes du clan rital dans la première partie, Franco, dans cette deuxième partie, devient l'élève récalcitrant de Désiré qui jouera à son tour le médiateur entre Franco et son propre beau-fils belge, Jean.

In *Du soleil sur les terrils,* la famiglia e la comunità procurano a ogni bambino un senso di sicurezza e protezione. I coetanei e gli anziani svolgono un ruolo non trascurabile nella qualità di quest'atmosfera collettiva rassicurante e benevola. Crescendo, questi stessi bambini colgono le differenze tra la cultura della comunità e quella del paese ospitante, rivelandoci così il loro mondo "nel mezzo".

C'è un'unità nella scrittura, il tono è allegro. L'amore protegge, unisce, ripara. Tutte le scene hanno un lieto fine, tranne l'ultima.

2.2.2. Seconda parte *Da capo* (trent'anni dopo)

Questa parte mostra le disillusioni degli immigrati e delle immigrate della prima generazione, i malintesi con i figli – la seconda generazione – e con gli altri membri ancora vivi del clan, la perdita dell'omogeneità della comunità di origine, il crollo del sogno del ritorno. Si pensi, in particolare, a questi temi: l'incubo di Maria Rosa (scena *La machine à laver automatique*), l'episodio presso la famiglia di Elda (scena *Le jardin*). Nella scena *Téléphone*, Angela, in un soliloquio, si chiede: si ricomincia "da capo"?

Per la seconda generazione, il funambolismo tra la fedeltà al clan (in particolare alle madri) e il mantenimento della propria autonomia richiede sforzi perseveranti. Pensiamo alle tensioni vissute da Rachela, durante il ritorno al Paese con il padre, per gestire i lavori nell'appartamento di famiglia (scena *Les travaux*), o all'irritazione di Elda nei confronti della madre e della zia durante una giornata in famiglia trascorsa a casa sua (scena *Le jardin*), e alla sua sofferenza esistenziale (scena *La casserole des poules*).

Quanto ai figli (la terza generazione), continuano a godere di protezioni estese e crescono fiduciosi, come evidenzia la scena *La maison de nonna et nonno*[10].

Tutte le scene si concludono a volte "bene", a volte con un punto interrogativo. Le donne della stessa generazione sono solidali tra loro (la generazione delle figlie della prima).[11] I ruoli maschili di mediazione sono invertiti[12], la trasmissione

---

[10] La seconda parte del romanzo si apre su un tono gioioso con questa scena interamente raccontata dalla nipote di Angela, figlia di Rachela. Apprendiamo che Rachela ha avuto tre figli e che ha sposato un belga (Patrick). Scopriamo lo spazio della prima generazione immigrata attraverso gli occhi della terza. Ciò che potrebbe sembrare "povero", sociologicamente parlando, è pretesto per il gioco e fonte di scoperte favolose: il WC nella rimessa, lo specchio scassato, la mancanza di una cappa, la stufa a carbone. Nulla è visto come un problema: né i litigi tra i nonni, né la loro lingua franco-dialetto-italiana.

[11] Scena *Marie-Thérèse.* Marie-Thérèse aiuta Rachela che, lavorando a tempo pieno, non può occuparsi della casa né dei bambini.

[12] Scena *Le jardin*. Da istruttore del cognato belga Désiré sulle usanze e i costumi del clan italiano nella prima parte, Franco, in questa seconda parte, diventa l'allievo recalcitrante di Désiré, che a sua volta svolgerà il ruolo di mediatore tra Franco e il proprio genero belga, Jean.

sion intergénérationelle s'opère également d'homme à homme[13]. Les occasions de fête et de rassemblements familiaux intergénérationnels se poursuivent dans la gaieté[14].

Dans cette deuxième partie, les tableaux prennent des formes diverses (une rédaction d'enfant, un rêve, un soliloque composé de proverbes, une réflexion existentielle, etc.).

2.2.3. Troisième partie *Charbon calibre 10/20*

Un seul tableau occupe cette troisième partie. Jour pour jour, quarante ans après la catastrophe du Cazier, le huit août, Franco, le personnage central (et pourrait-on dire l'unique), prend le train pour rentrer au pays. Un accident ferroviaire survient, le train déraille. Après le désastre, dans les wagons et dans les environs de la catastrophe, la découverte est surprenante, mystérieuse: ni cadavre, ni blessé, juste une quantité gigantesque de charbon calibre 10/20.

Le tableau alterne deux mouvements: l'un concerne le personnage, en proie à ses souvenirs[15], assis à sa place, sur sa banquette dans l'un des compartements du train international vers Rome, tandis que l'autre décrit la métamorphose progressive en charbon de ce même personnage.

Charbon calibre 10/20 a plutôt une intelligibilité d'ordre poétique. Ceci rompt avec la logique temporelle présente dans les deux premières parties. Ce n'est pas à proprement parler le point final de l'histoire. Pourtant, on revient au point de départ chronologique: le personnage principal est le premier immigré de la famille grâce à – ou à cause de – qui le regroupement familial s'est opéré dans les années cinquante, dans le cadre des accords belgo-italiens (1946), interrompus dix ans plus tard lors de la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle (1956). Il ne s'agit pas non plus d'un temps «à rebours». Dans cette troisième partie, le processus de mise-en-intrigue est en train de s'achever en silence. L'album photo se referme d'abord d'un geste doux et posé, ensuite d'une claque rageuse frappée du poing et enfin, se range calmement, avec soin, dans la table de chevet.

---

[13] Tableau *Le jardin*. Le gendre de Désiré comprendra, grâce à son beau-père, les réactions de sa femme jusque là restées incompréhensibles par lui.

[14] Dans le tableau *Vendredi soir*: les membres de la famille sont réunis au grand complet chez Emma, une des trois sœurs, à l'occasion d'une émission télévisée à laquelle participe le fils de celle-ci. Respectant l'écriture éclatée dans cette deuxième partie de l'histoire, le tableau est perçu par la vieille voisine habitant en face de la maison où a lieu l'événement.

[15] Souvenirs heureux et malheureux: le jeune Carmine perdu sous la mine, la désolation des montagnes abandonnées au pays, la douloureuse période fasciste, le dur travail de collecte de neige dans les fosses profondes, mais aussi les moments joyeux avec des paesani, etc.

intergenerazionale avviene anche da uomo a uomo[13]. Le occasioni di festa e le riunioni familiari intergenerazionali proseguono nella gioia[14].

In questa seconda parte, le scene assumono forme diverse (il tema di un bambino, un sogno, un soliloquio composto da proverbi, una riflessione esistenziale, ecc.).

2.2.3. Terza parte *Charbon calibre 10/20*

La terza parte è costituita da un'unica scena. Esattamente quarant'anni dopo la catastrofe di Marcinelle, l'8 agosto, Franco, il personaggio centrale (potremmo dire l'unico), prende il treno per tornare in patria. Si verifica un incidente ferroviario, il treno deraglia. Dopo il disastro, nei vagoni e nei dintorni della catastrofe, la scoperta è sorprendente, misteriosa: né cadaveri, né feriti, solo una quantità enorme di carbone di calibro 10/20.

Questa scena alterna due movimenti: uno riguarda il personaggio, in preda ai suoi ricordi[15], seduto al suo posto, sul sedile in uno degli scompartimenti del treno internazionale per Roma, mentre l'altro descrive la metamorfosi progressiva in carbone di questo stesso personaggio.

Charbon calibre 10/20 presenta in qualche modo un'intelligibilità di natura poetica, che rompe con la logica temporale presente nelle prime due parti**.** Non è propriamente il punto finale della storia. Tuttavia, si torna al punto di partenza cronologico: il personaggio principale è il primo immigrato della famiglia, grazie al quale – o a causa del quale – è avvenuto il ricongiungimento familiare negli anni Cinquanta, nell'ambito degli accordi belgo-italiani (1946), interrotti dieci anni dopo in seguito alla catastrofe del Bois du Cazier a Marcinelle (1956). Non si tratta nemmeno di un tempo "a ritroso". In questa terza parte, il processo di costruzione dell'intrigo sta silenziosamente giungendo alla conclusione. L'album fotografico si chiude prima con un gesto dolce e posato, poi con uno schiaffo rabbioso dato con il pugno, per essere infine riposto silenziosamente, con cura, nel comodino.

---

[13] Scena *Le jardin*. Il genero di Désiré comprenderà, grazie a suo suocero, le reazioni di sua moglie che fino a quel momento erano rimaste incomprensibili per lui.

[14] Nell'episodio *Vendredi soir*: i membri della famiglia sono riuniti al gran completo da Emma, una delle tre sorelle, in occasione di un programma televisivo a cui partecipa il figlio di quest'ultima. Nel rispetto della scrittura frammentata di questa seconda parte della storia, la scena è osservata dall'anziana dirimpettaia.

[15] Ricordi felici e infelici: il giovane Carmine smarritosi nella miniera, la desolazione delle montagne abbandonate in patria, il doloroso periodo fascista, il duro lavoro di raccolta della neve nelle fosse profonde, ma anche i momenti gioiosi con i compaesani, ecc.

2.3. Qui sont les hommes de L'Italienne*?*

Ce sont des hommes «aimants». Oserais-je dire que l'histoire de *L'Italienne* est habitée par l'amour? Les premiers mots de l'ouvrage sont «On vit d'amour. On meurt d'amour. Désiré était tombé d'amour, le jour même où il l'avait rencontrée» (tableau *La rencontre*, la première rencontre entre Désiré et sa future femme Maria Rosa).

Dans l'histoire de *L'Italienne*, les personnages masculins centraux sont «de bonne volonté». En tant que premier immigré de la famille, Franco tente d'assumer toutes les responsabilités et contradictions que cette position entraine. Il peut sembler par exemple étrange que comme représentant «officiel» du père de sa belle-sœur, Maria Rosa, il ait accepté le mariage de celle-ci avec «un Belge». Le tableau *L'autre rencontre* aide à comprendre la décision positive de Franco ainsi que la manière subtile dont il a manifesté son accord tout en conservant sa fierté et l'honneur de sa famille.

Par ailleurs, en insérant Désiré, un Belge, comme personnage principal dans la famille ritale, l'histoire de *L'Italienne* met en évidence les petits incidents culturels, à première vue insignifiants, dus essentiellement à la confrontation entre les deux cultures belge et italienne. Désiré est amoureux de l'une des trois sœurs, Maria Rosa et ce, jusqu'à ce que sa propre mort le sépare d'elle. Cependant, ceci n'est pas le seul facteur adjuvant à son intégration dans le milieu italien. Désiré a aussi cette prédisposition empathique caractéristique des gens «ouverts d'esprit». Il aime ce qu'il découvre de la culture italienne, il aime la famille de sa femme, son clan, sa rue, son quartier. Il accepte d'être déboussolé. Il ne craint pas d'être bousculé dans ses certitudes.

Si les personnages féminins se donnent à comprendre par leurs relations avec les autres, il en va de même pour les personnages masculins qui entretiennent leurs liens grâce aussi à des moments passés entre eux. L'amitié entre Franco et Désiré est solide, à vie.

2.4. Malgré les tensions culturelles, des femmes actrices sociales, inventives et solidaires

2.4.1. L'accueil: propreté, confort, nourriture, objets symboliques

Dans le milieu rital de *L'Italienne*, l'accueil est une valeur-coutume primordiale. Accueillir, cela signifie, dans les faits, entretenir le lieu d'accueil – sa propreté, son confort, ses objets – et respecter l'hôte – le nourrir, l'écouter, ne pas le vexer, du moins dans un premier temps. Accueillir, c'est veiller à ce que l'hôte ne manque de rien.

Cet accueil, selon la division sexuelle du travail, c'est en grande partie l'affaire des femmes (surtout la première génération, mais aussi la deuxième), responsables du lieu de l'accueil et gestionnaires de l'intendance concernant le soin à accorder

2.3. Chi sono gli uomini de L'Italienne*?*

Sono uomini "che amano". Oserei dire che *L'Italienne* è una storia abitata dall'amore. Le prime parole dell'opera sono "Si vive d'amore. Si muore d'amore. Désiré si era innamorato, il giorno stesso in cui l'aveva incontrata" (scena *La rencontre*, il primo incontro tra Désiré e la sua futura moglie Maria Rosa).

Nella storia de *L'Italienne*, i personaggi maschili centrali sono di "buona volontà". Come primo immigrato della famiglia, Franco cerca di farsi carico di tutte le responsabilità e contraddizioni che la sua posizione comporta. Può sembrare strano, ad esempio, che in qualità di rappresentante "ufficiale" del padre di sua cognata Maria Rosa, abbia accettato il matrimonio di quest'ultima con "un belga". La scena *L'autre rencontre* aiuta a comprendere la decisione positiva di Franco e il modo sottile in cui ha manifestato il suo consenso, pur preservando la sua dignità e l'onore della famiglia.

Inoltre, inserendo Désiré, un belga, come personaggio principale nella famiglia italiana, la storia de *L'Italienne* mette in evidenza i piccoli incidenti culturali, apparentemente insignificanti, dovuti principalmente al confronto tra le due culture belga e italiana. Désiré è innamorato di una delle tre sorelle, Maria Rosa, fino a che morte non lo separi da lei. Tuttavia, questo non è l'unico fattore propizio alla sua integrazione nell'ambiente italiano. Désiré ha anche quella predisposizione empatica caratteristica delle persone "di mentalità aperta". Ama ciò che scopre della cultura italiana, ama la famiglia di sua moglie, il suo clan, la sua strada, il suo quartiere. Accetta di essere scombussolato. Non teme di essere scosso nelle sue certezze.

Se i personaggi femminili possono essere compresi attraverso le loro relazioni con gli altri, lo stesso vale per i personaggi maschili che coltivano i loro legami anche tramite momenti trascorsi insieme. L'amicizia tra Franco e Désiré è solida, per tutta la vita.

2.4. Nonostante le tensioni culturali, donne attrici sociali, ingegnose e solidali

2.4.1. L'accoglienza: pulizia, comodità, cibo, oggetti simbolici

Nel contesto italiano del romanzo, l'accoglienza è un valore-usanza primordiale. Accogliere significa, nei fatti, occuparsi del luogo di accoglienza – in termini di pulizia, comodità, oggetti – e rispettare l'ospite – nutrirlo, ascoltarlo, non offenderlo, almeno inizialmente. Accogliere significa assicurarsi che all'ospite non manchi nulla.

Questa accoglienza, secondo la divisione sessuale del lavoro, è in gran parte affare delle donne (soprattutto della prima generazione, ma anche della seconda), responsabili del luogo di accoglienza e della gestione di tutte le cure da riservare agli ospiti. Le donne italiane (prima generazione) de *L'Italienne* adempiono a

aux hôtes. Les Italiennes (première génération) de *L'Italienne* s'acquittent de cette double mission avec cœur. Ce qui complique leurs tâches, c'est qu'elles accomplissent celles-ci comme si elles étaient encore *au pays* – tirer les rideaux même sous un soleil d'hiver belge, laver le linge dans le «cutur» (chaudron en cuivre) et non dans une machine à laver automatique, etc. Ceci, sans bénéficier des avantages liés *au pays* (météo clémente pour sécher le linge, etc.) et avec les contraintes supplémentaires du pays d'accueil (nouvelle langue, espace plus petit, etc.). En Belgique, il s'agit de rompre avec le stéréotype de 'l'Italienne sale ou paresseuse' et lui opposer, dans les faits, une «Italienne propre, accueillante et conscienscieuse». Une bonne Italienne est parfaite aux yeux de tous et de toutes: le clan d'ici et d'ailleurs, les Belges.

Ne négligeons pas non plus les croyances magiques face à la propreté et par conséquent, la confiance dans les rites de purification (voir le tableau *Les clés*[16]).

Ces tâches sont d'autant plus harassantes que les conditions matérielles dans lesquelles elles sont effectuées sont très modestes. Pourtant, les femmes parviennent à concevoir l'organisation des espaces pour faire face à un accueil de jour comme de nuit et ce, dans un logement exigu et dénué de tout confort «moderne» (pour ce qui a trait à la lessive et à l'hygiène en général[17], l'entretien du ménage, etc.). Outre l'accueil quotidien (repas, lessive, soins) de la vieille zia et du neveu fraichement immigré et partageant le logis, il y a l'accueil exceptionnel, à savoir les séjours des membres de la famille italienne ou du clan italien dans le monde (voir le tableau *Les Américains*[18]).

Comme c'est le cas pour des femmes populaires de l'époque, l'acte de cuisiner et de nourrir est une mission essentiellement réservée aux Italiennes de *L'Italienne* même si celles-ci refusent d'acheter des produits industriels et de se procurer les ustensiles modernes ad hoc, avec pour effet d'augmenter leur charge de travail. Notons que non seulement la cuisine italienne jouera un rôle positif dans l'intégration de la famille et de la communauté dans le pays d'accueil (échanges de recettes et de légumes belges/italiens; convivialité autour des repas, etc.), mais elle constitue un facteur identitaire, une garantie de fidélité à la famille d'origine, aux ancêtres, au clan au pays et à celui ailleurs dans le monde. Dans la troisième partie de l'ouvrage, Franco dira de la cuisine que c'est un lieu où «l'on ne pourra pas les 'avoir'» (les assujettir).

---

[16] Maria Rosa est la gestionnaire de trois remises qu'elle ferme à clé: celle de la lessive, celle du jardinage (et éventuellement, des animaux domestiques) et le WC. Si les remises sont fermées à clé, ce n'est pas seulement par crainte des voleurs (une ruelle passe derrière le jardin) c'est aussi son domaine que Maria Rosa entend protéger, défendre et organiser comme elle l'entend. L'incident dans ce tableau portera sur la perplexité de Désiré face à la manie de sa femme de fermer ces trois lieux à clé d'autant plus qu'il faut, à chaque fois, ranger les clés qui, de surcroît, ne se laissent pas manipuler facilement.

[17] Chez Maria Rosa, le seul point d'eau mal placé dans la maison oblige la ménagère à des déplacements continus, le WC situé au fond du jardin nécessite de vider les seaux hygiéniques et de les nettoyer chaque jour, etc.

[18] Et la mauvaise humeur de Maria Rosa lors du séjour des Italo-Américains dans sa maison ainsi que sa résistance têtue aux solutions raisonnables proposées par son mari.

questa duplice missione con dedizione. Ciò che complica le loro mansioni è che le svolgono come se fossero ancora *al paese* – chiudere le tende anche sotto il sole invernale belga, lavare la biancheria nel "cutur" (calderone di rame) e non in una lavatrice automatica, ecc. Il tutto senza beneficiare dei vantaggi legati *al paese* (clima favorevole per asciugare i panni, ecc.) e con i vincoli aggiuntivi del paese ospitante (nuova lingua, spazio ridotto, ecc.). In Belgio, si tratta di rompere con lo stereotipo dell' "italiana sporca o pigra" e di opporle, nei fatti, un'"italiana pulita, accogliente e coscienziosa". Una brava italiana è perfetta agli occhi di tutti e tutte: del clan di qui e di altrove, dei belgi.

Vanno ricordate anche le credenze magiche legate alla pulizia e, di conseguenza, la fiducia nei riti di purificazione (vedi la scena *Les clés*[16]).

Questi compiti sono ancora più massacranti se pensiamo che le condizioni materiali in cui vengono eseguiti sono molto modeste. Tuttavia, le donne riescono a concepire l'organizzazione degli spazi per affrontare un'accoglienza sia di giorno che di notte, in un alloggio ristretto e privo di ogni comfort "moderno" (per quanto riguarda il bucato e l'igiene in generale[17], la cura della casa, ecc.). Oltre all'accoglienza quotidiana (pasti, bucato, cure) della vecchia zia e del nipote da poco immigrato che alloggia nella stessa casa, c'è anche l'accoglienza eccezionale, ovvero la permanenza dei membri della famiglia italiana o del clan italiano nel mondo (vedi la scena *Les Américains*[18]).

Come accadeva per molte donne del ceto popolare dell'epoca, l'atto di cucinare e nutrire è un compito essenzialmente riservato alle italiane de *L'Italienne*, anche se queste rifiutano di comprare prodotti industriali e di procurarsi appositi utensili moderni, con l'effetto di aumentare il loro carico di lavoro. Si noti che non solo la cucina italiana svolgerà un ruolo positivo nell'integrazione della famiglia e della comunità nel paese ospitante (scambio di ricette e di verdure belghe/italiane; convivialità durante i pasti, ecc.), ma costituisce anche un fattore identitario, una garanzia di fedeltà alla famiglia d'origine, agli antenati, al clan al paese e in altri luoghi del mondo. Nella terza parte dell'opera, Franco dirà della cucina che è un ambito in cui non possono essere "fregati".

---

[16] Maria Rosa è la responsabile delle tre rimesse che chiude a chiave: quella della lavanderia, quella del giardinaggio (ed eventualmente degli animali domestici) e il WC. Se le rimesse sono chiuse a chiave, non è solo per paura dei ladri (c'è un vicolo che costeggia il giardino), ma anche perché si tratta del suo territorio, che Maria Rosa intende proteggere, difendere e organizzare a suo piacimento. L'incidente in questa scena riguarderà la perplessità di Désiré di fronte alla mania della moglie di chiudere a chiave questi tre luoghi, tanto più che ogni volta è necessario rimettere a posto le chiavi che, oltretutto, non sono facili da maneggiare.

[17] A casa di Maria Rosa, l'unico punto d'acqua, mal posizionato, obbliga la casalinga a spostamenti continui, col WC situato in fondo al giardino bisogna svuotare i vasi igienici e di pulirli ogni giorno, ecc.

[18] E il malumore di Maria Rosa durante il soggiorno degli italo-americani a casa sua, così come la sua resistenza testarda alle ragionevoli soluzioni proposte dal marito.

Chez ces femmes, la nourriture a aussi affaire avec des craintes irrationnelles comme la peur de l'empoisonnement: le corps a ses habitudes et peut ne pas s'adapter à la nourriture du pays d'accueil; on se méfie de la matière première avec laquelle sont fabriqués les produits alimentaires industriels, etc. Peut-être, les femmes de *L'Italienne* croient-elles qu'en nourrissant les personnes qu'elles aiment, elles tiennent celles-ci à l'écart de la maladie, de la mort, car rien ne peut arriver de pire que la perte des êtres chers.

Les femmes s'occupent également de l'organisation de l'intendance lors des fêtes, religieuses et autres, nombreuses dans la vie de la communauté. Même si les hommes collaborent de bon gré à la préparation de ces événements, la charge mentale appartient aux femmes. Dans certains cas, le rite impose un objet particulier symbolique: Angela exige pour sa fille une robe en soie blanche et à dentelles, Maria Rosa insiste pour emporter, au pays, les bonbonnières du baptême de sa fille Elda.

Les femmes gèrent aussi une bonne partie de l'intendance des «retours au pays». Elles élaborent la liste des choses à transporter d'un lieu à l'autre, celles-ci ayant à voir avec leur domaine: denrées alimentaires, objets symboliques (photos, bonbonnières, plaques mortuaires), vêtements, cadeaux destinés aux enfants et aux personnes âgées. Ce sont elles qui identifient les destinataires, se préoccupent des répartitions entre eux. Ce sont les hommes qui empaquettent et nouent de façon parfaite (voir le tableau *Le retour*).

Enfin, accueillir, c'est respecter l'hôte et ne pas lui donner l'occasion d'être blessé.e. Par exemple, il s'agit d'accepter le cadeau qu'iel vous offre même si le présent vous met mal à l'aise, vous déplait profondément. Et ce faisant, sans rien laisser paraitre du tout, jouer le jeu de la parfaite maitresse de maison (voir le tableau *La machine à laver automatique*). Ce jeu social est à distinguer de la théâtralité dans les dialogues et de la gestuelle prononcée des personnages dont les fonctions sont tout autres.

2.4.2. Économie informelle, économie de reproduction, activités sociales et communautaires

Ci-dessus, il a déjà été dit que ces femmes ont été capables de participer à l'intégration de leur famille et de leur communauté au sein du pays d'accueil tout en maintenant une fidélité à la famille et au clan du pays d'origine et à ses valeurs. De surcroit, elles ont aidé leurs filles à acquérir leurs propres autonomie et émancipation.

Au prisme d'une économie féministe, les activités des Italiennes de *L'Italienne* sont éclairées d'une autre lumière. Appuyons-nous sur la «grille des rôles» fréquemment utilisée dans les formations en genre[19]. Pour faire court, disons que cet outil à thème économique distingue les types d'activités nécessaires au bon fonctionnement

[19] Voir les outils du réseau féministe belge fédéral FLORA (Bruxelles) ainsi que ceux de l'ONG Le Monde selon les Femmes (Bruxelles).

Per queste donne, il cibo ha inoltre a che vedere con timori irrazionali come la paura dell'avvelenamento: il corpo ha le sue abitudini e può non adattarsi al cibo del paese ospitante; si mostra diffidenza verso la materia prima con cui sono prodotti gli alimenti industriali, ecc. Forse le donne de *L'Italienne* credono che nutrendo le persone che amano, le tengano lontane dalla malattia, dalla morte, perché nulla può essere più grave della perdita dei propri cari.

Le donne si occupano anche della gestione organizzativa durante le feste, religiose e di altro genere, numerose nella vita della comunità. Anche se gli uomini collaborano volentieri alla preparazione di questi eventi, il carico mentale spetta alle donne. In alcuni casi, il rito impone un particolare oggetto simbolico: Angela esige per sua figlia un vestito di seta bianca e pizzi, Maria Rosa insiste nel portare al suo paese le bomboniere dal battesimo della figlia Elda.

Le donne gestiscono anche gran parte della preparazione dei "ritorni al paese". Elaborano la lista delle cose da trasportare da un luogo all'altro, dato che sono di loro competenza: generi alimentari, oggetti simbolici (foto, bomboniere, targhe funerarie), vestiti, regali destinati ai bambini e agli anziani. Sono loro che individuano i destinatari e si preoccupano della distribuzione tra questi ultimi. Gli uomini, invece, imballano e legano in modo perfetto (si veda la scena *Le retour*).

Infine, accogliere significa rispettare l'ospite e non creare occasioni che possano recare offesa. Ad esempio, accettando il regalo offerto dall'ospite anche se il dono vi mette a disagio o non vi piace per niente. E, così facendo, senza lasciar trasparire nulla, fare la parte della perfetta padrona di casa (si veda la scena *La machine à laver automatique*). Questo gioco sociale va distinto dalla teatralità nei dialoghi e dalla gestualità marcata dei personaggi, i cui scopi sono completamente diversi.

2.4.2. Economia informale, economia riproduttiva, attività sociali e comunitarie

In precedenza, è stato già detto che queste donne sono state in grado di partecipare all'integrazione della loro famiglia e della loro comunità nel paese ospitante, mantenendo al contempo fedeltà alla famiglia, al clan del paese d'origine e ai suoi valori. Hanno oltretutto aiutato le loro figlie ad acquisire la propria autonomia ed emancipazione.

Attraverso la lente dell'economia femminista, le attività delle italiane de *L'Italienne* possono essere osservate sotto un'altra luce. Basiamoci alla "griglia dei ruoli" frequentemente utilizzata nelle formazioni di genere[19]. In breve, diciamo che questo strumento di carattere economico distingue i tipi di attività necessarie per il buon

[19] Si pensi agli strumenti della rete femminista federale belga FLORA (Bruxelles) e a quelli dell'ONG Le Monde selon les Femmes (Bruxelles).

d'une société: les activités de production (de biens et de services), les activités reproductives (enfantement, soin aux enfants et aux personnes âgées, entretien de la force de travail, etc.), les activités communautaires (insertion dans les associations, participation aux décisions de la vie collective, etc.).

Les Italiennes (première génération) de *L'Italienne* apportent leur propre force de travail dans des activités de production de biens et de services dans l'économie informelle. D'abord, comme bonnes ou gouvernantes, elles travaillent au noir dans des maisons bourgeoises ou aristocratiques. Logées et nourries, elles travaillent six jours sur sept[20]. Ensuite, comme les hommes, elles sont à l'origine du regroupement familial (les deux sœurs émigrent grâce/à cause de leur sœur ainée) et renforcent la force de travail collective. Enfin, elles produisent des biens matériels vendus également au noir, notamment dans le secteur textile (Emma reprendra les activités de Germaine, la couturière, lorsque celle-ci sera pensionnée).

Elles contribuent aussi à l'économie formelle par la consommation via la demande en produits italiens et belges (produits alimentaires, vêtements, accessoires de fête, cadeaux luxueux dont des bijoux, etc.). Lors des achats, des liens sociaux se créent et s'entretiennent tant dans le milieu italien (stands italiens au marché, magasins spécialisés italiens, etc.) que dans le milieu belge: en Wallonie, à l'époque, des biens et des services se vendaient et se distribuaient au domicile de la clientèle (des produits alimentaires comme le lait, les bières et eaux, le pain et les gâteaux; des textiles; des engins ménagers, etc.).

Comme dit plus haut, les femmes de *L'Italienne* ont un apport majeur dans l'économie de reproduction[21]: propreté, nourriture, confort, fêtes, charge mentale, soins aux enfants et aux personnes âgées, entretien de la force de travail des hommes[22], etc.

Cette économie concerne également toutes les activités liées d'une part, à l'enfantement, nécessaires à la reproduction de l'espèce humaine et d'autre part, à la gestion de la fécondité des femmes. Pour rappel, chacune des trois sœurs n'aura qu'un enfant.

Dans ce registre économique reproductif, on retrouve également les stratégies et les actions féminines visant à protéger les enfants, les maris, le foyer, la communauté en général (vivant ici et au pays). Elles mettent en garde leurs filles contre les hommes malveillants tout en restant elles-mêmes constamment aux aguets.

Elles assurent le suivi scolaire de leurs filles malgré qu'elles ne comprennent pas le contenu des matières et elles n'insistent pas non plus pour que leurs filles les assistent dans les tâches domestiques. Ainsi, installent-elles des conditions de

[20] Ces femmes immigrées exercent un travail délaissé par d'autres femmes, Belges et bourgeoises. Les féministes matérialistes diraient que les rapports de force se reproduisent donc aussi entre femmes: les femmes privilégiées s'émancipent par le biais de « l'exploitation » des femmes immigrées, comme c'est encore le cas aujourd'hui dans certaines régions d'Europe et du monde.

[21] Au sujet de l'économie de reproduction, voir Van Der Steen (2020).

[22] Voir la lecture matérialiste féministe de Federici (2017, 2019).

funzionamento di una società: le attività di produzione (di beni e servizi), le attività riproduttive (procreazione, cura dei bambini e degli anziani, sostegno alla forza lavoro, ecc.), le attività comunitarie (inserimento nelle associazioni, partecipazione alle decisioni della vita collettiva, ecc.).

Le italiane (prima generazione) de *L'Italienne* contribuiscono con la propria forza lavoro nelle attività di produzione di beni e servizi nell'economia informale. Innanzitutto, come domestiche o governanti, lavorano in nero in case borghesi o aristocratiche. Con vitto e alloggio, lavorano sei giorni su sette[20]. Inoltre, come gli uomini, sono all'origine del ricongiungimento familiare (le due sorelle emigrano grazie/a causa della sorella maggiore) e potenziano la forza lavoro collettiva. Infine, producono beni materiali venduti anche in nero, in particolare nel settore tessile (Emma riprenderà le attività di Germaine, la sarta, quando questa andrà in pensione).

Le donne contribuiscono anche all'economia formale attraverso il consumo tramite la domanda di prodotti italiani e belgi (prodotti alimentari, abbigliamento, accessori per le feste, regali di lusso, tra cui gioielli, ecc.). In occasione degli acquisti, si creano e si mantengono legami sociali sia nel contesto italiano (banchi italiani al mercato, negozi specializzati italiani, ecc.) che in quello belga: in Vallonia, all'epoca, beni e servizi venivano venduti e distribuiti presso il domicilio del cliente (prodotti alimentari come latte, birra e acqua, pane e dolci; tessuti; apparecchi domestici, ecc.).

Come già detto, le donne de *L'Italienne* hanno un ruolo fondamentale nell'economia riproduttiva[21]: pulizia, cibo, comfort, feste, carico mentale, cura dei bambini e degli anziani, sostegno alla forza lavoro degli uomini[22], ecc.

Quest'economia riguarda anche tutte le attività legate, da un lato, alla procreazione, necessaria per la riproduzione della specie umana, e dall'altro, alla gestione della fecondità delle donne. Da notare che ciascuna delle tre sorelle avrà un solo figlio.

In questo registro economico riproduttivo, troviamo anche le strategie e le azioni delle donne volte a proteggere i figli, i mariti, la casa e la comunità in generale (residente in Belgio e al paese). Mettono in guardia le loro figlie contro gli uomini malintenzionati, rimanendo loro stesse costantemente vigili.

Monitorano il percorso scolastico delle loro figlie, pur non comprendendo il contenuto delle materie, e non insistono nemmeno perché le figlie le assistano nei compiti domestici. In tal modo, creano delle condizioni favorevoli per garantire alle

[20] Queste donne immigrate svolgono un lavoro disdegnato da altre donne, belghe e borghesi. Le femministe materialiste direbbero che i rapporti di forza si riproducono quindi anche tra donne: le donne privilegiate si emancipano attraverso "lo sfruttamento" delle donne immigrate, come accade ancora oggi in alcune regioni d'Europa e del mondo.

[21] Sull'economia riproduttiva, vedi Van Der Steen (2020).

[22] Si veda la lettura materialista femminista di Federici (2017, 2019).

facilitation pour garantir à leurs filles une scolarité qui soit de qualité et qui offre à celles-ci le plus de perspectives d'avenir possibles. Les derniers tableaux de la première partie laissent supposer que ces femmes vont permettre à leurs filles d'accéder à un enseignement dit général au détriment de celui dit professionnel (professionnalisant).

La «politique» des hommes, des Belges, n'est pas l'affaire des sœurs Di Santo. Face à la grande grève des années soixante en Belgique, elles auront peur pour leur progéniture. Devant les dangers, leur principal souci c'est de protéger le foyer contre les menaces de mort, d'expulsion. Le domaine des sœurs Di Santo, comme pour la plupart des femmes rurales de l'époque, reste considéré comme étant de la sphère «privée» (par opposition à la sphère publique), un privé bien sûr profondément politique. Ces femmes contribuent au changement social selon leurs moyens. Un de leurs grands desseins n'est-il pas d'encourager leurs filles à s'émanciper et à gagner toujours davantage en autonomie?

Pour ce qui regarde les activités dites communautaires, les Italiennes de *L'Italienne* participent volontiers aux manifestations religieuses. Elles tissent des liens dans le quartier et la commune par leurs pratiques de religiosité populaire (fidélité à la messe, priorité à l'école catholique, au catéchisme, aux processions, etc.) même si leur conception du rite catholique est singulière, voire féministe (voir le tableau *La grande communion*).

2.4.3. Les Italiennes de *L'Italienne*: solidaires entre elles

De tout ceci, il ressort que par leurs actions et leurs savoirs, les femmes de *L'Italienne* prennent part à la venue d'une société multiculturelle en Belgique et en Italie. Créer des futurs possibles à leur progéniture et à celle des autres et inventer des manières non violentes pour réduire les tensions entre l'intégration au pays d'accueil et la fidélité aux valeurs de la communauté, voilà le travail patient, constant et novateur de ces femmes qui participe à un changement global de société.

Elles sont solidaires entre elles, toutes générations confondues, dans leurs stratégies d'influence sur les hommes, dans la communauté (vivant en Belgique et au pays), dans le milieu belge (la répartition du temps, des espaces, de l'argent, des libertés diverses, etc.). Cette force puissante collective génère le courage d'affronter tous les obstacles et démultiplie le monde des possibles – idées, stratégies, actes.

Cette solidarité dans les actes d'émancipation et de révolte silencieuse donne à penser qu'à son origine, il y a une sorte de consensus féminin sur un dessein éducatif (protéger, soigner, faire grandir) basé sur la confiance inaltérable dans les autres femmes, un dessein féministe, un dessein foncièrement politique.

figlie un'istruzione di qualità che offra loro il maggior numero possibile di prospettive future. Le ultime scene della prima parte fanno supporre che queste donne permetteranno alle figlie di accedere a un'istruzione detta generale a discapito di quella detta professionale (professionalizzante).

La "politica" degli uomini, dei belgi, non è affare delle sorelle Di Santo. Di fronte allo sciopero generale degli anni Sessanta in Belgio, avranno paura per la loro prole. Di fronte ai pericoli, la loro principale preoccupazione è proteggere la famiglia dalle minacce di morte, di espulsione. L'ambito delle sorelle Di Santo, come per la maggior parte delle donne di origine rurale dell'epoca, è considerato attinente alla sfera "privata" (in opposizione alla sfera pubblica), ovviamente un privato profondamente politico. Queste donne contribuiscono al cambiamento sociale con i propri mezzi. Uno dei loro grandi obiettivi non è proprio quello di incoraggiare le figlie a emanciparsi e guadagnare un'autonomia sempre maggiore?

Per quanto riguarda le attività comunitarie, le italiane de *L'Italienne* partecipano volentieri alle manifestazioni religiose. Intessono legami nel quartiere e nella città attraverso le loro pratiche di religiosità popolare (fedeltà alla messa, importanza della scuola cattolica, del catechismo, delle processioni, ecc.), anche se la loro concezione del rito cattolico è particolare, se non addirittura femminista (si veda la scena *La grande communion*).

2.4.3. Le italiane de *L'Italienne*: solidali tra loro

Da tutto ciò, emerge che attraverso le loro azioni e i loro saperi, le donne de *L'Italienne* partecipano all'avvento di una società multiculturale in Belgio e in Italia. Creare futuri possibili per la loro prole e per quella altrui, e inventare modi non violenti per ridurre le tensioni tra l'integrazione nel paese ospitante e la fedeltà ai valori della comunità, è il lavoro paziente, costante e innovativo di queste donne che è parte di un cambiamento sociale globale.

Sono solidali tra loro, a prescindere dalla generazione di appartenenza, nelle loro strategie di influenza sugli uomini, nella comunità (residente in Belgio e nel paese d'origine), nel contesto belga (la ripartizione del tempo, degli spazi, del denaro, delle diverse libertà, ecc.). Questa potente forza collettiva genera il coraggio di affrontare tutti gli ostacoli e moltiplica il mondo dei possibili – idee, strategie, atti.

Questa solidarietà negli atti di emancipazione e di rivolta silenziosa fa pensare che all'origine ci sia una sorta di consenso femminile su un progetto educativo (proteggere, accudire, far crescere) basato sulla fiducia inalterabile nelle altre donne, un progetto femminista, un progetto fondamentalmente politico.

3. *L'Italienne*, un ouvrage autobiographique, féministe, politique?

3.1. L'Italienne *n'est pas un ouvrage autobiographique*

Un ouvrage sur l'immigration italienne, écrit par une immigrée italienne n'est pas automatiquement autobiographique. Certes, le pas est vite franchi: une immigrée italienne écrivant sur l'immigration italienne ne peut que raconter sa propre histoire. Évitons le piège du lien interprétatif simpliste entre l'identité de l'écrivaine et la thématique qu'elle aborde dans son œuvre. Au risque de me répéter, disons que l'histoire de *L'Italienne* a une origine sensible qui a fait ressurgir des résonances en moi. Pourtant, ce n'est pas mon histoire. Ce n'est pas l'histoire de mon autobiographie qui a poussé en moi pour se déployer explicitement et aboutir à *L'Italienne,* mais quelque chose d'autre qui a bien sûr rapport avec moi, ma subjectivité, mes grilles de lecture du monde, mes valeurs fondamentales, mes souvenirs et ceux des autres que j'ai intégrés. Bref, quelque chose qui a à voir avec ce qui m'indigne, me blesse, me terrorise, me réjouit, m'apaise.

Raconter une histoire sur l'immigration italienne et spécifiquement celle des femmes, est une de ces pré-histoires qui m'a échappé, a pris le pas sur les autres comme ce fut le cas pour d'autres histoires. Ce qui se mitonne dans l'histoire est en train de dire ce que je suis mais aussi ce que je ne suis pas du tout. La mise en intrigue se dégage peu à peu en fonction des personnages qui improviseront leurs interventions selon le mécanisme «action entraine réaction». Sincérité n'est pas vérité. C'est la grande leçon du processus théâtral. Luisa Muraro a raison d'écrire: «C'è un detto popolare che vale un libro di filosofia: la verità offende […] È terribile quando la cosa per noi più importante, indispensabile, si trova a essere minacciata dalla verità» (Muraro, 2000). Et lorsque la vérité entre en fiction, elle n'offense plus de la même façon.

Nonobstant tout ceci, ne mentons pas par omission non plus. C'est non seulement une de mes manières de voir un monde qui se trouve dans *L'Italienne*, mais je suis moi-même un produit culturel de mon époque, des lieux que j'ai traversés et qui ont fait ce que je suis, moi, qui partage, avec d'autres, quelques illusions collectives de l'air du temps. Comme le dit Pierre Bourdieu, «objectiver l'illusion romanesque, et surtout le rapport au monde dit réel qu'elle suppose, c'est rappeler que la réalité à laquelle nous mesurons toutes les fictions n'est que le référent reconnu d'une illusion (presque) universelle» (1992).

Bien entendu, je peux avoir des intentions: dénoncer l'injustice, donner à voir les mécanismes des rapports de force en jeu dans nos sociétés, m'attarder sur les mille et une façons inventives des dites «petites gens» pour rester dignes, éviter autant que possible les stéréotypes réducteurs ou les dichotomies simplistes. Ces intentions s'incarnent-elles dans mes ouvrages, dans *L'Italienne*, dans *La Fregatura – la Supercherie*? Allez savoir.

3. *L'Italienne*, un'opera autobiografica, femminista, politica?

3.1. L'Italienne *non è un'opera autobiografica*

Un'opera sull'immigrazione italiana, scritta da un'immigrata italiana, non è automaticamente autobiografica. Certo, il passo è breve: un'immigrata italiana che scrive di immigrazione italiana non può che raccontare la propria storia. Evitiamo la trappola del legame interpretativo semplicistico tra l'identità dell'autrice e la tematica che affronta nell'opera. A costo di ripetermi, dirò che la storia de *L'Italienne* ha un'origine sensibile che ha fatto sorgere risonanze dentro di me. Tuttavia, non è la mia storia. Non è la storia della mia autobiografia che è sorta in me per dispiegarsi esplicitamente e confluire ne *L'Italienne,* ma qualcos'altro che ha naturalmente un legame con me, la mia soggettività, le mie griglie di lettura del mondo, i miei valori fondamentali, i miei ricordi e quelli altrui che ho incorporato. Insomma, qualcosa che ha a che vedere con ciò che m'indigna, mi ferisce, mi terrorizza, mi rallegra, mi placa.

Raccontare una storia sull'immigrazione italiana e, specificatamente, quella delle donne è una di quelle pre-storie che mi sono sfuggite, scalzando le altre, come accadde per altre storie. Quel che si prepara a fuoco lento nella storia sta dicendo cosa sono, ma anche cosa non sono affatto. La costruzione dell'intrigo si delinea a poco a poco in funzione dei personaggi che improvviseranno i loro interventi secondo il meccanismo "azione-reazione". Sincerità non vuol dire verità. È la grande lezione del processo teatrale. Luisa Muraro ha ragione quando scrive: "C'è un detto popolare che vale un libro di filosofia: la verità offende […] È terribile quando la cosa per noi più importante, indispensabile, si trova a essere minacciata dalla verità" (Muraro, 2000).

E quando la verità entra nella finzione, non offende più allo stesso modo.

Ciononostante, non bisogna nemmeno mentire per omissione. Non è solo una delle mie maniere di vedere il mondo a trovarsi ne *L'Italienne*, ma sono io stessa un prodotto culturale della mia epoca, dei luoghi che ho attraversato e che mi hanno reso quella che sono, io, che condivido, con altri, qualche illusione collettiva dell'aria del tempo. Come afferma Pierre Bourdieu, "oggettivare l'illusione romanzesca, e soprattutto il rapporto con il mondo cosiddetto reale che essa presuppone, significa richiamare il fatto che la realtà con la quale confrontiamo tutte le finzioni è semplicemente il referente riconosciuto di un'illusione (quasi) universalmente condivisa" (2005).

Naturalmente posso avere delle intenzioni: denunciare l'ingiustizia, mostrare i meccanismi dei rapporti di forza in gioco nelle nostre società, attardarmi sulle mille e una strategia inventiva della cosiddetta "gente semplice" per mantenere la propria dignità, evitare il più possibile gli stereotipi riduttivi o le dicotomie semplicistiche. Queste intenzioni sono incarnate nelle mie opere, ne *L'Italienne*, ne *La Fregatura – la Supercherie*? Difficile a dirsi.

3.2. L'Italienne *est un ouvrage féministe*

Alors que les féminismes dans lesquels je milite sont égalitaire, matérialiste et luttant contre la violence – y compris symbolique – faite aux femmes (les arts, les médias, les images), je dirais que l'ouvrage *L'Italienne* participe de plusieurs autres féminismes: culturel (une forme d'autonomie recherchée), écoféministe (insistance sur la transmission féminine de génération en génération), multiculturel (sans sexisme), pratique (stratégies de survie et de dignité).

Dans *L'Italienne,* des Italiennes de première et deuxième génération prennent leur place publique et se donnent à voir dans l'espace littéraire. Dans ce sens, on pourrait dire que *L'Italienne* s'inscrit indirectement dans le courant des Womens' Studies (rendre visibles les vies des femmes, leurs apports, leurs stratégies).

Toutefois, dans *L'Italienne*, la construction sociale du rapport sexué s'opère au sein d'une communauté où les personnages féminins sont en relation constante avec des personnages centraux masculins, de bonne composition et sujets à contradictions et émotions diverses, les rendant perméables à une ouverture possible vers le respect de l'autre genre. Comme déjà dit, l'histoire de *L'Italienne* se soumet à une approche systémique qui prend en compte les femmes dans leurs relations avec les autres au sein de l'ensemble de la communauté et à l'extérieur de celle-ci. Dans ces relations in/out communauté, les rapports se nuancent selon qu'ils se développent entre les femmes (le monde des femmes), entre les hommes (le monde des hommes), entre les femmes et les hommes (le monde «mixte»).

3.3. L'Italienne *est un ouvrage politique*

Si je devais formuler l'intention politique de *L'Italienne*, je répèterais cette belle phrase de Bertolt Brecht:

> Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous les faisons pour les dompteurs de fleuve, arboriculteurs, constructeurs de véhicules et chambardeurs de société [...] à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts, afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils le transforment à leur guise (Brecht, 1978).

Aujourd'hui, les lois de l'économie néo-libérale et de l'évolution des technologies dont celles de communication sont considérées comme «allant de soi» et sont autant de preuves de «progrès»: des sociologues appellent ceci «la globalisation économique» (différente de la mondialisation interculturelle aux effets positifs). Celle-ci a des conséquences culturelles insoupçonnées. Non seulement on assiste à une réduction des budgets dans le non marchand – dont la Culture –, mais ces logiques économiques «globalisantes» diffusent, sur toute la planète, les valeurs d'une civilisation capitaliste, virtuelle, technicienne et aveugle aux rap-

3.2. L'Italienne *è un'opera femminista*

Se i femminismi per cui milito sono di tipo egualitario, materialista, di lotta contro la violenza – anche simbolica – contro le donne (arti, media, immagini), direi che l'opera *L'Italienne* partecipa di molti altri femminismi: culturale (una forma di ricerca di autonomia), ecofemminista (insistenza sulla trasmissione femminile di generazione in generazione), multiculturale (senza sessismo), pratico (strategie di sopravvivenza e dignità).

Ne *L'Italienne,* donne italiane di prima e seconda generazione occupano il loro posto pubblico e si mostrano nello spazio letterario. In tal senso, si potrebbe dire che *L'Italienne* s'inserisce indirettamente nella corrente degli Womens' Studies (rendere visibili le vite delle donne, i loro contributi, le loro strategie).

Tuttavia, ne *L'Italienne*, la costruzione sociale del rapporto sessuato si svolge all'interno di una comunità in cui i personaggi femminili sono in relazione costante con i personaggi centrali maschili, accomodanti e soggetti a contraddizioni ed emozioni diverse, che li rendono permeabili a una possibile apertura verso il rispetto dell'altro genere. Come già detto, la storia de *L'Italienne* si presta a un approccio sistemico che considera le donne nelle loro relazioni con gli altri in seno all'insieme della comunità e al suo esterno. In queste relazioni in/out dalla comunità, i rapporti assumono diverse sfumature a seconda che si sviluppino tra donne (il mondo delle donne), tra uomini (il mondo degli uomini), tra donne e uomini (il mondo "misto").

3.3. L'Italienne *è un'opera politica*

Se dovessi formulare l'intento politico de *L'Italienne*, riprenderei questa bella frase di Bertolt Brecht:

> Le nostre raffigurazioni dell'umana convivenza sono destinate agli arginatori di fiumi, ai coltivatori di frutta, ai costruttori di veicoli e ai trasformatori della società [...] pregandoli di non dimenticarvi i propri vivaci interessi e con lo scopo di affidare il mondo ai loro cervelli e ai loro cuori, perché lo trasformino a proprio talento (Brecht, 1962).

Oggi, le leggi dell'economia neoliberale e dell'evoluzione delle tecnologie, tra cui quelle della comunicazione, sono considerate "scontate" e costituiscono ulteriori prove di "progresso": alcuni sociologi la chiamano "globalizzazione economica" (diversa dalla mondializzazione interculturale dagli effetti positivi). Le conseguenze culturali sono insospettate. Non solo si assiste a una riduzione delle risorse nel settore non commerciale, di cui la Cultura fa parte, ma queste logiche economiche "globalizzanti" diffondono, su tutto il pianeta, i valori di una civiltà capitalista, virtuale,

ports de genre. Il s'ensuit la production – et la reproduction – d'une sorte de lien factice culturel homogène international qui se superpose aux cultures locales et parfois, les détruit ou les rabote avec la complicité des populations. Et comment se construit l'imaginaire des gens aujourd'hui sinon à travers le récit médiatique/publicitaire et les discours technologique et numérique qui constituent le savoir du monde?

Pour résister à ce rouleau compresseur des valeurs culturelles de la globalisation, des artistes font œuvre de production culturelle subversive. Leurs œuvres – y compris littéraires – démantèlent cette homogénéité culturelle globalisée en mettant en évidence ce qui n'y est pas représenté, la multiplicité des expériences, des formes plastiques et des langues diversifiées. L'œuvre fait appel à un autre registre de la connaissance. Le sujet devient complexe, s'épaissit de nouvelles ambiguïtés, permet la pensée dialectique. Dans le domaine littéraire, il est heureux qu'avec l'émergence d'auteur.e.s aux caractéristiques plurielles, les œuvres s'enrichissent du regard des personnes, issues du milieu populaire, immigré, multiculturel, carcéral, etc. Encourageons un regard de femme sur le monde car les artistes, si elles et ils se dégagent de l'aliénation liée à la «demande» du regard des hommes, intériorisé chez chacun.e –, sont en mesure de révolutionner le monde des images, celui des mots, celui des histoires. À ce sujet, le concept de «female gaze» (regard féminin) peut être utile (Brey, 2020).

Les personnages de *L'Italienne* et de *La Fregatura - la Supercherie* sont des formes de résistance: les résignations ne sont qu'apparentes. Elles et ils composent des mosaïques où l'on trouve leurs armes: fuir, jouer, avorter, mentir, rester sur le fil du rasoir, etc. Un voile se lève sur l'inventivité avec laquelle ces femmes et ces hommes résolvent leurs problèmes, apaisent leurs souffrances et tentent de vivre conformément à leurs aspirations malgré un cadre contraignant.

Refusons avec obstination toute perversion du sens qui abêtit, asservit. Notre terre est belle, notre humanité aussi. Puissent-elles être des lieux où vivent des cultures en pleine réciprocité. L'œuvre littéraire à laquelle je crois, avec d'autres, rend cette utopie possible.

4. Petit mot conclusif entre nous

Il est des œuvres qui ne s'usent pas. Profitons-en pour les déguster, les mâchonner à notre guise.

Critiques et fidèles à nous-mêmes, fuyons les lieux communs. Fouillons avec courage en nous et au dehors, au-delà des apparences. «Sento ancora la voce di mia madre che sorridendo dice: non importa quello che dicono gli altri, ma la prima fedeltà alle proprie idee viene da te, accompagnata dalla stima per te stessa. E questa

tecnica e cieca ai rapporti di genere. Ne consegue la produzione – e la riproduzione – di una sorta di legame fittizio culturale omogeneo internazionale che si sovrappone alle culture locali e, talvolta, le distrugge o le appiattisce con la complicità delle popolazioni. E come si costruisce l'immaginario della gente oggi se non attraverso il racconto mediatico/pubblicitario e i discorsi tecnologico e digitale che costituiscono il sapere del mondo?

Per resistere a questo rullo compressore dei valori culturali della globalizzazione, alcuni artisti e alcune artiste manifestano una produzione culturale sovversiva. Le loro opere – anche letterarie – smantellano quest'omogeneità culturale globalizzata, mettendo in evidenza ciò che non vi è rappresentato, la molteplicità delle esperienze, delle forme plastiche e delle lingue diversificate. L'opera fa appello a un altro registro della conoscenza. Il tema diviene complesso, s'inspessisce di nuove ambiguità, permette il pensiero dialettico. Fortunatamente, in ambito letterario, con l'affermarsi di autori e autrici dalle caratteristiche plurali, le opere si arrichiscono dello sguardo di persone provenienti dal contesto popolare, immigrato, multiculturale, carcerario, ecc. Incoraggiamo uno sguardo di donna sul mondo perché gli artisti e le artiste, se si liberano dall'alienazione legata alla "richiesta" dello sguardo degli uomini, interiorizzato in ognuno ed ognuna, sono in grado di rivoluzionare il mondo delle immagini, quello delle parole, quello delle storie. A tal proposito, può rivelarsi utile il concetto di "female gaze" (sguardo femminile) (Brey, 2020).

I personaggi de *L'Italienne* e *La Fregatura - la Supercherie* sono forme di resistenza: le rassegnazioni sono solo apparenti. Essi compongono un mosaico in cui si trovano le loro armi: fuggire, giocare, abortire, mentire, restare sul filo del rasoio, ecc. Si solleva un velo sull'inventività con cui queste donne e questi uomini risolvono i loro problemi, placano le loro sofferenze e tentano di vivere conformemente alle loro aspirazioni nonostante un contesto vincolante.

Rifiutiamo con ostinazione ogni perversione del senso che instupidisce, assoggetta. La nostra terra è bella e anche la nostra umanità. Che possano essere luoghi in cui vivono culture in piena reciprocità. L'opera letteraria in cui io, come altri, credo, rende questa utopia possibile.

4. Breve conclusione tra di noi

Ci sono opere che non si lograno col tempo. Approfittiamone per degustarle, masticarle a nostro piacimento.

In quanto critici, fedeli a chi siamo, rifuggiamo dai luoghi comuni. Scaviamo con coraggio in noi stessi e al di fuori, al di là delle apparenze. "Sento ancora la voce di mia madre che sorridendo dice: non importa quello che dicono gli altri, ma la prima fedeltà alle proprie idee viene da te, accompagnata dalla stima per te stessa. E

stima devi tenerla sempre alta», lit-on avec plaisir sur la quatrième de couverture d'un livre de Dacia Maraini (2023).

Le style est en soi, unique, inscrit dans la chair. «L'Autorité du style», dit Roland Barthes, «c'est le lien absolument libre du langage et de son double de chair» (Barthes, 1972).

Et si des histoires poussent en nous, racontons-les à notre tour. Rompons le silence. «Il silenzio è l'arma più sicura di ogni repressione» (Maraini, 2023). Traquons tout ce qui peut nous faire grandir, vous, moi, les autres, dans un monde beau, bon et juste.

Bibliographie

Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

Bourdieu, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

Brecht, B., *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.

Brey, I., *Le regard féminin – une révolution à l'écran,* Éd. de l'Olivier, 2020.

Carracillo, C., *Amours et banlieue*, paroles et chant, concerts et CD, 1993/2008.

Carracillo, C., *L'Italienne*, Bruxelles, Éditions EPO, 1999.

Carracillo, C., *La Fregatura – la Supercherie*, Louvain-la-Neuve, CIACO, 2016.

Crenshaw, K., *Mapping the Margins Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.* Standford Law Review, 43, 1991, 1241-1299.

Duvignaud, J., *Sociologie de l'art*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1967.

Federici, S., C*aliban et la sorcière*, Paris, Entremonde, 2017.

Federici, S., *Le capitalisme patriarcal,* Éd. La Fabrique, 2019.

Maraini, D., *Camille [1995],* in *Fare teatro (1966-2000)*, Milano, Rizzoli, 2000.

Maraini, D., *In nome di Ipazia. Rifessioni sul destino femminile*, Milano, Solferino, 2023.

Muraro, L., *La folla nel cuore*, Milano, Nuova Pratiche Editrice - Il Saggiatore, 2000.

Raucent, E., *L'intersectionnalité. Théorie, point de vue ou instrument politique*, Bruxelles, Centre Permanent pour la Citoyenneté et la Participation, n°453, 2022.

Ricœur, P., *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

Rossi, V., *Conto alla rovescia*, Modica, Gugnali Editore, 1973.

Rossi, V., *Il ritorno*, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1983.

Van Der Steen, C., *L'économie du patriarcat*, Bruxelles, Centre Permanent pour la Citoyenneté et la Participation, n° 400, 2020.

questa stima devi tenerla sempre alta", si legge con piacere sulla quarta di copertina di un libro di Dacia Maraini (2023).

Lo stile è in sé, unico, iscritto nella carne. "L'Autorità dello stile", scrive Roland Barthes, "è il legame assolutamente libero del linguaggio e del suo doppio di carne" (Barthes, 1972). E se crescono in noi storie, raccontiamole a nostra volta. Rompiamo il silenzio. "Il silenzio è l'arma più sicura di ogni repressione" (Maraini, 2023). Inseguiamo tutto ciò che può farci crescere, voi, me, gli altri e le altre, in un mondo bello, buono e giusto.

Fonti citate nella traduzione

Barthes, R., *Il grado zero della scrittura*, trad. it. G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 1982 (ed. orig. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972).

Bourdieu, P.*, Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario,* trad. it. E. Bottaro, A. Boschetti, Milano, Il Saggiatore, 2005 (ed. orig. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992).

Brecht, B., *Scritti teatrali,* trad. it. E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Torino, Einaudi, 1962 (ed. orig. *Schriften zum Theater*, ed. S. Unseld, Berlin/Frankfurt, Suhrkamp, 1957).

Duvignaud, J., *Sociologia dell'arte*, trad. it. D. Barbagli, Bologna, Il Mulino, 1969 (ed. orig. *Sociologie de l'art*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1967).

Ricœur, P., *Tempo e racconto. Vol. 2: La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2023 (ed. orig. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1983).

LE MARIAGE

IL MATRIMONIO

Carmelina Carracillo
Traduzione di Arianna Castrucci

LE MARIAGE

– *E io dico questo* (et moi, je dis ceci), gronda Franco. Ils auraient pu se déplacer jusqu'ici. *Tutti quanti la loro famiglia*. Avant la cérémonie à l'église. Pour prendre la palme de la mariée.

– Cela n'a aucun sens puisque la mariée n'en porte pas. Ce n'est pas sa coutume. Sans celle du garçon, la palme de la fille ne vaut rien, expliqua Angela, trop heureuse de s'économiser du travail supplémentaire.

Dans leur village, l'usage veut que le matin même du mariage, avant le sacrement, chacun des mariés reçoive une branche de buis qui lui est offerte par sa famille et ses amis comme vœu de bonheur et de prospérité. La remise de la palme est l'occasion, pour chacun des foyers, de fêter la personne qui se marie au sein de son propre lignage avant la liaison définitive des deux clans respectifs. Ensuite, le groupe familial élargi du marié se rend à la maison de la mariée pour y échanger les palmes.

Franco dut faire le deuil du buis. En compensation, c'est à son bras que Maria Rosa gagnerait l'autel, délégué par son beau-père souffrant qui ne pouvait se déplacer en Belgique.

La demeure d'Angela subit un bouleversement digne d'un début du monde avec la satisfaction de ceux qui apprécient faire les honneurs. La maison mit le lit nuptial à la disposition de Maria Rosa et d'Angela qui le partagèrent avec leur jeune sœur Emma. Celle-ci était fraichement arrivée d'Italie la semaine précédente et reprenait le poste de gouvernante – que Maria Rosa quittait – à la grande joie de la petite Rachela, qui aurait souffert de supporter seule dans le grand lit les nuits du dimanche au lundi. Pour l'instant, l'enfant vivait des nuits merveilleuses et inoubliables puisque sa couche hébergeait – depuis peu et pour un temps certain – sa *nonna* (grand-mère) d'Italie. En effet, la *mamma* Di Santo s'était déplacée avec sa plus jeune fille Emma, car elle souhaitait à tout prix assister au mariage de l'une de ses filles *all'estero* (à l'étranger).

Compatissante jusque dans ses moindres recoins, la maisonnette avait aussi consolé Tonino qui, depuis une semaine, ne dessoûlait pas et avait fini, sous l'œil

IL MATRIMONIO

– *E i' dico questo*, tuonò Franco. Sarebbero potuti venire qui. *Tutti quanti la famiglia loro*. Prima della cerimonia in chiesa. Per prendere la palma della sposa.

– Non ha alcun senso, perché lo sposo non la porta. Non è una sua usanza. Senza quella del ragazzo, la palma della ragazza non vale niente, spiegò Angela, troppo contenta di risparmiarsi ulteriore lavoro.

Nel loro paese, l'uso vuole che la mattina stessa del matrimonio, prima del sacramento, ciascuno degli sposi riceva un ramo di ulivo che viene regalato dalla propria famiglia e dai propri amici come augurio di felicità e di prosperità. La consegna della palma è l'occasione, per entrambe le famiglie, di festeggiare la persona che si sposa all'interno della propria discendenza, prima dell'unione definitiva dei due rispettivi clan. Dopo, la famiglia estesa dello sposo si reca a casa della sposa per scambiarsi le palme.

Franco dovette rinunciare all'ulivo. In compenso, è al suo fianco che Maria Rosa avrebbe raggiunto l'altare, delegato dal suocero malato che non poteva spostarsi fino in Belgio.

La casa di Angela subì uno stravolgimento degno della creazione del mondo, con la soddisfazione di quelli che amano fare gli onori di casa. La casa mise il letto matrimoniale a disposizione di Maria Rosa e Angela, che lo condivisero con la sorella minore Emma. Questa era appena arrivata dall'Italia la settimana precedente, e riprendeva il lavoro di governante – che Maria Rosa lasciava – con grande gioia della piccola Rachela, che avrebbe sofferto al sopportare da sola nel letto grande le notti dalla domenica al lunedì. Per il momento, la bambina viveva delle notti meravigliose e indimenticabili perché il suo letto ospitava – da poco e per un tempo definito – la *nonna dall'Italia*. La *mammélla* Di Santo, infatti, si era spostata insieme alla figlia minore Emma, perché desiderava assistere a tutti i costi al matrimonio di una delle sue figlie *lendane.*

Compassionevole fino all'ultimo angolo, la casetta aveva consolato anche Tonino, che dopo una settimana non aveva ancora smaltito la sbornia, e, sotto lo

attentif de Franco, par faire la cour à Emma qui avait plutôt l'air de le trouver à son goût. Les deux hommes eurent l'occasion de débattre longuement à propos des femmes et de leurs caprices, à la faveur du divan-lit qui les réunissait quelques heures durant ces courtes nuits.

Fier et hospitalier, le logis d'Angela assumait son statut légitime de toit patriarcal de la future mariée. C'est lui donc qui gouvernerait le repas de mariage ainsi que la fête qui s'ensuivrait. Il était hors de question de fêter cet événement ailleurs. Toutes autres mains que celles des femmes du lignage de la mariée étaient exclues de la préparation du festin.

Depuis une semaine, les femmes s'étaient employées aux apprêts des festivités: concevoir et ordonnancer la suite des douze plats, choisir fruits et légumes, tamiser les farines, cuire les pâtisseries, faire mariner les viandes, etc. Les hommes, quant à eux, étaient tenus de tuer agneau et volailles, déménager les meubles et commander vin, fromages et charcuteries chez Pepe.

Une exception cependant à la règle familiale féminine: la robe de la mariée. Celle-ci avait été cousue par la voisine belge, Madame Germaine. Couturière hors pair, cette petite dame aux cheveux gris avait prouvé son talent par les vêtements qu'elle cousait pour les Italiens de la rue. Elle avait eu tôt fait de se faire adopter par les adultes et par les enfants qui appréciaient son italien, malgré la bizarrerie de son «r» *della gola* (qui vient de la gorge). Pour Madame Germaine, ces Italiens étaient de bons clients qui sollicitaient souvent ses services: pour un mariage, une communion, la Sainte-Barbe, un enterrement, bref, pour un oui ou pour un non. Madame Germain eut donc l'honneur de contribuer au trousseau de la jeune mariée en brodant, avec les femmes de la famille, les essuie-mains, les draps et les nappes du trousseau. Bien sûr, elle fut aussi invitée à la cérémonie, car pour les sœurs Di Santo, Madame Germaine, personne âgée, n'était pas seulement *la sarta* (la couturière), mais une *zia* (tante) d'adoption même si l'habitude ne se prit jamais ni de la tutoyer ni de lui ôter son titre officiel de «Madame Germaine».

Chez les «tchitchos» (Italiens), la nuit précédant le mariage avait été blanche pour tout le monde: pour les femmes qui avaient nettoyé la maison, confectionné les sauces, cuisiné de nombreux plats et préparé la jeune mariée aux plaisirs de l'amour; pour les hommes qui avaient goûté le vin et réconforté Tonino en jouant à la *scopa* et en lui promettant des blondes; pour les enfants, qui cavalaient d'une maison à l'autre, se consumaient à force d'engloutir des pâtisseries et se réfugiaient, à la première réprimande des parents, chez la nonna d'Italie qui approuvait avec indolence tous leurs caprices.

sguardo attento di Franco, aveva finito per fare la corte a Emma che sembrava trovarlo piuttosto di suo gusto. I due uomini ebbero l'occasione di discutere a lungo a proposito delle donne e dei loro capricci, grazie al divano letto che li riuniva per qualche ora durante quelle brevi notti.

Fiero e ospitale, l'alloggio di Angela assumeva il suo statuto legittimo di tetto patriarcale della futura sposa. Si sarebbe quindi svolto qui il pranzo delle nozze, così come il ricevimento che si sarebbe tenuto dopo. Era fuori questione festeggiare questo evento altrove. Qualsiasi altra mano che non fosse quella delle donne della famiglia della sposa era esclusa dalla preparazione del banchetto.

Da una settimana, le donne erano impegnate nei preparativi dei festeggiamenti: ideare e programmare la successione di dodici portate, scegliere frutta e verdura, setacciare le farine, infornare i dolci, far marinare la carne, etc. Gli uomini invece, erano tenuti ad uccidere agnello e pollame, spostare i mobili e ordinare vino, formaggi e salumi da Pepe.

C'era tuttavia un'eccezione alla regola familiare femminile: l'abito della sposa.

Era stato cucito dalla vicina belga, Madame Germaine. Sarta senza pari, questa donnina dai capelli grigi aveva dato prova del suo talento con i vestiti che cuciva per gli italiani della via. Aveva fatto presto a farsi adottare dagli adulti e dai bambini che apprezzavano il suo italiano, nonostante lo strano suono della sua «r» *ngànna*. Per Madame Germaine, questi italiani erano buoni clienti che richiedevano spesso i suoi servizi: per un matrimonio, una comunione, la festa di Santa Barbara, un funerale, insomma, per un'occasione qualsiasi. Madame Germaine ebbe quindi l'onore di contribuire al corredo della sposina, ricamando, insieme alle donne della famiglia, gli asciugamani, le tende e le tovaglie del corredo. Chiaramente, fu anche invitata alla cerimonia, perché per le sorelle Di Santo, Madame Germaine, persona anziana, non era soltanto *la siarta*, ma una *zija* di adozione, anche se non si instaurò mai l'abitudine di darle del tu o di privarla del titolo ufficiale di «Madame Germaine».

A casa dei «ciccios»[1], la notte prima del matrimonio era stata in bianco per tutti: per le donne che avevano pulito la casa, approntato le salse, preparato le varie portate e introdotto la sposina ai piaceri dell'amore; per gli uomini, che avevano assaggiato il vino e consolato Tonino giocando a *schéupa* e promettendogli qualche bionda; per i bambini, che scorrazzavano da una casa all'altra, si rimpinzavano di pasticcini, e si rifugiavano, al primo rimprovero dei genitori, dalla *nonna dall'Italia* che approvava con indolenza tutti i loro capricci.

---

[1] «Tchitchos» nella versione originale del testo. Il termine francofono *tchitcho* (la cui pronuncia italiana è *ciccio*), è diffuso in Belgio per indicare gli immigrati italiani o persone di origine italiana. Il termine ha attualmente perso la connotazione dispregiativa di cui era provvisto originariamente [N.d.T].

Le samedi matin, lors de la cérémonie à l'église, du côté italien, les hommes ne réprimaient pas leurs bâillements, les femmes conversaient comme dans leur cuisine et les enfants avaient abandonné leurs chaises pour couvrir vers les confessionnaux qu'ils envahissaient avec bruit. Cela n'avait pas l'air de gêner très fort la famille Delbrasse qui, contaminée par le nombre – les Italiens se multipliaient au fur et à mesure – se décontracta et se mit à chuchoter de moins en moins modérément. A la fin de la messe, le curé prêchait pour lui-même. Mais comme ces Italiens étaient de bons catholiques pratiquants, il ne leur en tint pas rancune. D'ailleurs, renonçant à se désespérer, il avait coupé court à l'office, conscient que personne ne l'écoutait plus et que le ton avait sensiblement monté jusqu'à faire penser au marché du dimanche matin.

Pour le repas, les deux familles s'étaient séparées. Cela s'était organisé naturellement: les Belges s'étaient rassemblés autour de la même table et les Italiens autour de la leur. L'atmosphère était contractée. On aurait dit que chacun attendait patiemment qu'il se produise quelque chose dont dépendrait le bon ou le mauvais déroulement de la journée.

L'incident ne tarda pas. En virevoltant avec sa fourchette à la main, enlacée de pâtes, la petite Rachela heurta malencontreusement l'épaule d'une femme des Delbrasse et lui tâcha sa robe rouge flamboyant. La dame se retourna violemment et cria sur l'enfant. Immédiatement, un silence épais s'installa comme sous l'effet d'un coup de semonce. Par on ne sait quel instinct, les Italiennes s'étaient rapprochées de leurs propres enfants en les appelant ou en les serrant contre elles sans raison. Les Italiens donnaient l'impression de se désintéresser de l'incident, qui en allumant une cigarette, qui en reversant du vin. Personne ne pipait mot. Le cliquetis des fourchettes sur les assiettes s'était interrompu. Même les expirations semblaient suspendues. Tout le monde attendait, partiellement figé. Rien ne se produisait. Tout demeurait encore possible. Ou impossible.

Dans cette ambiance pour le moins tendue, Désiré voulut prendre la parole, mais en fut aussitôt empêché par la main de Maria Rosa qui lui pressait la sienne avec force. La jeune femme tremblait. L'intuition perspicace, Désiré se confina dans son rôle de jeune marié: ce n'était pas à lui qu'il incombait de réagir au risque de faire pire que mieux.

Ce fut alors, durant ce laps de temps-lumière, que Franco appuya son regard noir sur celui couleur bleue du père de Désiré. Celui-ci, avec la soudaineté du bon sens, prit la parole gaiement et proféra en regardant sa famille à la ronde:

– Rouge sur rouge, ça ne se voit pas, Ce sont des enfants. Hein? Allez, santé aux mariés.

Séance tenante, les Delbrasse renchérirent: «Santé aux mariés».

Du côté des Italies l'explosion du soulagement fut immédiate et générale.

Il sabato mattina, in occasione della cerimonia in chiesa, dal lato italiano, gli uomini non trattenevano gli sbadigli, le donne facevano conversazione come se fossero nella loro cucina e i bambini avevano abbandonato le proprie sedie per correre verso i confessionali invadendoli rumorosamente. Tutto ciò non sembrava infastidire particolarmente la famiglia Delbrasse che, contagiata dal numero – gli italiani si moltiplicavano man mano – si rilassò e si mise a bisbigliare con sempre meno moderazione. Alla fine della messa, il prete predicava per sé. Ma dato che quegli italiani erano buoni cattolici praticanti, non portò loro rancore. Rassegnandosi aveva infatti messo fine all'orazione, consapevole che nessuno lo stava più ascoltando e che il tono era aumentato sensibilmente, come se si fossero trovati al mercato della domenica mattina.

Per il pranzo, le due famiglie si erano divise. Era avvenuto naturalmente: i belgi si erano riuniti intorno allo stesso tavolo e gli italiani intorno al loro. L'atmosfera era tesa. Sembrava che tutti fossero in paziente attesa di qualcosa da cui sarebbe dipeso il successo o l'insuccesso della giornata.

L'incidente non tardò ad arrivare. Mentre faceva una piroetta con la forchetta carica di pasta attorcigliata, la piccola Rachela urtò disgraziatamente la spalla di una delle donne Delbrasse e le macchiò l'abito rosso fiammante. La donna si voltò bruscamente e sgridò la bambina. Calò immediatamente un silenzio assoluto, come per effetto di un colpo d'avvertimento. Non si sa per quale istinto, le italiane si erano avvicinate ai loro bambini, chiamandoli o stringendoli a sé senza motivo. Gli italiani sembravano disinteressarsi all'episodio, chi accendendo una sigaretta, chi versandosi altro vino. Nessuno diceva una parola. Il tintinnio delle forchette sui piatti si era interrotto. Persino le espirazioni sembravano sospese. Tutti aspettavano, parzialmente immobili. Non accadeva nulla. Tutto era ancora possibile. O impossibile.

In quest'atmosfera a dir poco tesa, Désiré fece per prendere la parola, ma fu presto trattenuto dalla mano di Maria Rosa, che stringeva la sua con forza. La giovane tremava. Con una perspicace intuizione, Désiré si attenne al suo ruolo di giovane sposo: non era a lui che spettava reagire, con il rischio di peggiorare soltanto la situazione.

Fu allora che, per una frazione di secondo, Franco incrociò lo sguardo scuro con quello azzurro del padre di Désiré. Questo, con la prontezza del buon senso, prese allegramente la parola guardando la famiglia tutt'intorno e disse:

– Rosso su rosso, non si vede. Sono bambini. Eh? Dai, alla salute degli sposi.

Seduta stante, i Delbrasse rincararono la dose ripetendo in francese: «Santé aux mariés».

Da parte degli italiani, ci fu un'esplosione di sollievo immediata e generale.

Les Italiens confirmèrent haut et fort *A la salut d' r' spius*. C'était le début des ovations aux mariés sous une avalanche d'applaudissements. Chacun avait retrouvé l'appui de la providence et la paix de son assiette. L'incident était clos.

Comme la salle à manger était petite, les hommes entreprirent de sortir de table au cours du repas, entre les nombreux plats (douze en tout, de treize heures à vingt et une heures), et ne revinrent jamais s'asseoir au même endroit. Les femmes suivirent leurs enfants.

Progressivement, les deux familles se mélangèrent si bien qu'entre *la cane al sugo* (le veau sauce tomate) et le *pollo arrosto* (poulet rôti), les Delbrasse baragouinaient des *Salut' a r' spius* avec l'accent wallon et les Italiens s'égosillaient en roulant des «r» avec des «Santé aux mariés». Les hommes se retrouvèrent entre eux dans la rue et dans le jardin. Les femmes Delbrasse rejoignirent les Italiennes dans la cuisine pour rincer les verres et les assiettes.

Seuls les mariés, coincés à leur place, étaient contraints de rester assis. De toute façon, pourquoi se déplacer alors qu'ils étaient au centre du voyage? Ils n'avaient d'yeux que l'un pour l'autre et se laissaient amuser de toutes les blagues qu'on leur imposait dans les deux traditions belge et italienne. Ils se guettaient mutuellement, veillant à ne laisser échapper aucune parcelle de poésie qu'ils recevaient l'un de l'autre. La nappe basculait dans la mer. Les assiettes se remplissaient d'étoiles. La table se dépliait en rivage, les verres en ombres de sapins. Pour ces deux-là, s'aimer était tout simplement dans leur nature. La mélancolie était lointaine, invisible à leurs cœurs qui ne gardaient du Mal qu'une intuition enfantine et du Destin, seulement la jouissance,

Aujourd'hui, leur roman commençait et ne devrait jamais finir.

Gli italiani confermarono forte e chiaro *A la salut d' r' spius*. Era l'inizio delle ovazioni agli sposi, accompagnata da una valanga di applausi. Tutti avevano ritrovato il sostegno della provvidenza e la pace del proprio piatto. L'incidente era chiuso.

Dato che la sala da pranzo era piccola, durante il pranzo gli uomini iniziarono ad alzarsi da tavola, tra una portata e l'altra (dodici in tutto, dall'una alle nove di sera), e non tornarono mai a sedersi nello stesso posto. Le donne seguirono i bambini. Man mano le due famiglie si mescolarono a tal punto che tra la carne al sugo e *mugliatielli* alla brace, i Delbrasse biascicavano dei *Salut' a r' spius* con l'accento vallone e gli italiani gridavano «Santé aux mariés» facendo risuonare le loro tipiche «r». Gli uomini si ritrovarono tra loro in strada e nel giardino. Le donne Delbrasse raggiunsero le italiane nella cucina per lavare bicchieri e piatti.

Soltanto gli sposi, confinati al loro posto, erano costretti a rimanere seduti. D'altro canto, perché spostarsi, quando erano nel pieno del viaggio? Avevano occhi soltanto l'uno per l'altra e si lasciavano intrattenere da tutti gli scherzi imposti da entrambe le tradizioni, belga e italiana. Si spiavano a vicenda, assicurandosi di non lasciarsi sfuggire neanche un briciolo della poesia che ricevevano l'uno dall'altra. La tovaglia ondeggiava sul mare. I piatti si riempivano di stelle. La tavola si dispiegava in riviera, i bicchieri in ombre di abeti. Per quei due, amarsi era semplicemente nella propria natura. La malinconia era lontana, invisibile ai loro cuori, che conservavano del Male soltanto un'intuizione infantile e del Destino solamente il piacere.

Quel giorno era l'inizio del loro romanzo, che non sarebbe mai terminato.

L'EMIGRAZIONE ITALIANA IN BELGIO NE *L'ITALIENNE*. ANALISI E TRADUZIONE DI UN ROMANZO ETEROLINGUE

Arianna Castrucci

La produzione letteraria di Carmelina Carracillo figura tra le più rappresentative del patrimonio testuale noto come letteratura *ritale*, corrente che racchiude le opere scritte dalle immigrate italiane e dagli immigrati italiani in Belgio nella seconda metà del Novecento (Morelli, 1996).

Il processo migratorio della comunità italiana del Belgio raggiunge un punto di svolta nel giugno 1946, a seguito della ratifica di accordi economici bilaterali – noti come *accords du charbon* – tra le istituzioni belga e italiane, le quali si impegnano rispettivamente alla fornitura di tonnellate di carbone ad un tasso ridotto, in cambio dell'invio periodico di operai da impiegare come manodopera a basso costo in contesti minerari o in cave di pietra (Morelli, 1988).

La migrazione di migliaia di operai e minatori raggiunti in seguito dalle proprie famiglie si traduce nella costituzione di una vera e propria comunità italiana in Belgio, il cui complesso processo di integrazione culmina con l'inserimento di numerose e numerosi dei suoi esponenti nel campo culturale, e in particolare in quello letterario; il panorama letterario dell'epoca si rivela infatti terreno fertile per lo sviluppo e la diffusione di una ricca produzione letteraria estremamente variegata, che si fa strumento di riscatto e ascensione sociale attraverso il riconoscimento dell'esperienza migratoria delle immigrate e degli immigrati di prima e di seconda generazione.

A farsi emblema di un tale riscatto è proprio la riappropriazione del termine *rital* – a lungo impiegato nella sua originaria accezione dispregiativa, per indicare immigrati o discendenti di origine italiana – che a partire dal 1996 viene invece rivendicato nel titolo della raccolta *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique* (Morelli, 1996): l'antologia propone infatti un'efficace e ricca catalogazione di testi composti da autori e autrici di origine italiana in territorio belga, a partire proprio dalla data cardine che sancisce l'inizio del flusso migratorio.

Questo prezioso lavoro di raccolta e classificazione risponde ad un rinnovato interesse della critica e del pubblico verso il fenomeno migratorio più in generale – dovuto allo sviluppo di studi postmoderni e postcoloniali (Chomiszczak et al., 2020) – e verso la dimensione italo-belga in particolare, intensificatosi in seguito

alla pubblicazione nel 1986 di quella che è considerata l'opera-manifesto della comunità *ritale*, ovvero *Rue des Italiens* di Girolamo Santocono (Santocono, 1986): narrato attraverso la prospettiva di un bambino, il romanzo racconta infatti la storia di numerose famiglie italiane immigrate in Vallonia. La pubblicazione del romanzo e la rivelazione delle molteplici difficoltà insite nell'esperienza migratoria s'impongono come un atto decisivo per l'integrazione e il riconoscimento della comunità italiana in Belgio, non soltanto all'interno dell'istituzione letteraria, ma anche all'interno di una società che aveva a lungo guardato all'immigrazione con diffidenza e sospetto (Morelli, 2004).

Il successo riscontrato da *Rue des Italiens* apre la strada a un vasto repertorio da parte di autori e autrici dalla stessa esperienza migratoria, il cui contributo letterario trova risalto nella scena culturale degli anni Ottanta e Novanta, e per cui il racconto della conciliazione tra l'universo famigliare e la società di accoglienza assume un valore centrale.

All'interno di questo panorama letterario si colloca la produzione di Carmelina Carracillo. Nata a Charleroi in una famiglia immigrata dalla provincia molisana di Isernia nel secondo dopoguerra, Carracillo incarna in maniera esemplare la figura degli e delle intellettuali di seconda generazione: l'autrice, infatti, coltiva parallelamente le vocazioni artistiche e letterarie – in quanto romanziera, poetessa e drammaturga – e gli studi a carattere sociologico, riservando una sfera della sua vita professionale ad attività nell'ambito del sociale. Come numerosi membri della comunità italo-belga di seconda generazione, le inclinazioni alla militanza e all'impegno ideologico impregnano il complesso delle sue creazioni letterarie. Benché Carracillo stessa si definisca "femme de théâtre"[1], la sua produzione non include soltanto opere teatrali afferenti al genere del *théâtre-action* – uno dei codici artistici d'elezione delle e degli intellettuali di seconda generazione (Morelli, 1996) – ma conta un'ampia varietà di opere, espressioni di diversi generi letterari: i suoi testi si fanno quindi veicolo della rilevanza che Carmelina Carracillo conferisce alle questioni sociali e interculturali che segnano il tempo in cui vive e opera.

Dedita alla celebrazione delle proprie origini e appartenenze, all'interno delle sue opere l'autrice riserva la stessa attenzione alla rappresentazione della sua "belgitude" (Carracillo, 2021, quarta di copertina) – a cui destina in particolare la composizione di due raccolte poetiche[2] – e della sua "italianitude" (Nannoni, 2022, p. 101).

---

[1] Conversazione con Carmelina Carracillo, 21/03/2023.

[2] Carracillo rende omaggio al Belgio in *En vas clos* (2021), raccolta di haiku e foto realizzata in collaborazione con il fotografo Yves Lobet durante il periodo di restrizioni dovuto alla diffusione del Covid-19, in cui immagini del paesaggio vallone sono accompagnate da riflessioni in versi composti da Carracillo, e in *Fugacités (Belgitudes en haïkus)* (2021), in cui la celebrazione dei "menus miracles de la vie" (quarta di copertina) ispira la composizione di haiku scritti in Vallonia, Bruxelles e nelle Fiandre.

Proprio alla valorizzazione delle proprie radici peninsulari (ibidem) Carracillo rivolge la stesura del romanzo *L'Italienne* (Carracillo, 1999), in cui il racconto del matrimonio di un cittadino vallone e di un'immigrata molisana in Belgio diventa espediente narrativo per la rappresentazione della fusione e dell'integrazione reciproca delle dimensioni belga e italiana – o, meglio ancora, molisana. Carracillo sottolinea infatti una volontà precisa di rendere omaggio alla comunità del Molise ed in particolare all'apporto femminile nel fenomeno migratorio, ribadendo questa priorità anche relativamente alla scelta del titolo: *l'italiana* che dà il nome al romanzo non rimanda in maniera diretta a una delle protagoniste in particolare, ma a tutte le donne di prima generazione dell'immigrazione degli anni Cinquanta, riservando una luce particolare a quelle appartenenti alla comunità immigrata dall'Alto Molise (Carracillo, 2023).

La volontà dell'autrice di comporre un'opera che proponga una rilettura del fenomeno dell'immigrazione italiana in Belgio si riflette anche in una serie di elementi editoriali e paratestuali articolati intorno al testo stesso, e che "l'entourent et le prolongent" (Genette, 1987, p. 7), confermando il valore di testimonianza storica e culturale del romanzo. Ne rappresenta un esempio la decisione di firmare il romanzo con l'*onymat*, scelta editoriale che nell'*autofiction* acquisisce un valore aggiunto rispetto al caso di altri generi letterari: la presenza del nome completo dell'autrice costituisce inevitabilmente un richiamo alle sue origini italiane e diventa un elemento costitutivo del patto autobiografico, contribuendo a rafforzare la credibilità della testimonianza, grazie anche all'autenticità dell'identità "du témoin ou du rapporteur" (ibid., p. 41). La natura autofinzionale del romanzo è confermata dalla presenza di una dedica alla madre dell'autrice, inserita nelle pagine precedenti il testo, che pone questo membro della famiglia Carracillo come un "destinataire privilegi[é]" dell'opera (Chomiszczak et al., 2020, p. 197). L'evocazione di un "circuit communicationnel […] intrafamilial" (ibidem) sembra essere un elemento ricorrente nelle opere degli scrittori e delle scrittrici belghe di origine migrante, principalmente nei casi di opere a carattere autobiografico: l'omaggio al padre di Santocono presente in apertura di *Rue des Italiens* ne offre un ulteriore esempio.

Ad avvalorare il carattere di autenticità dell'opera e a dare prova dell'attenzione che l'autrice rivolge alla rappresentazione fedele del *milieu* protagonista del racconto, è un ulteriore elemento paratestuale inserito in apertura del romanzo, costituito dai ringraziamenti che Carracillo rivolge al poeta e scrittore Vincenzo Rossi, responsabile della correzione delle espressioni dialettali molisane inserite nel testo.

La dimensione linguistica del testo riflette infatti il *mélange* delle dimensioni belga, italiana e molisana attraverso l'ibridizzazione del linguaggio, in cui il francese rappresenta la lingua di redazione principale, lungi però dall'essere l'unica impiegata nell'opera: in continuità con la celebrazione delle proprie radici, Carra-

cillo arricchisce il romanzo con la presenza di numerose espressioni non soltanto in italiano, ma soprattutto nel dialetto della regione della sua famiglia. Benché la componente plurilingue sia uno degli elementi caratteristici della produzione *ritale* di seconda generazione (Chomiszczak et al., 2020), la presenza del dialetto e dell'italiano nel testo si distaccano da una semplice adesione alle convenzioni della corrente letteraria: Carracillo si distanzia infatti dall'ipotesi di una strategia volontaria e pienamente consapevole, appoggiandosi piuttosto alla propria formazione teatrale e rivendicando l'autonomia espressiva dei personaggi nel corso del processo creativo, i quali appaiono all'autrice già carichi delle proprie lingue e delle proprie immagini[3]. L'italiano e il dialetto costituiscono quindi delle "tâches identitaires à la communauté spécifique"[4], la cui presenza nel testo non è frutto di una scelta redazionale ma piuttosto di un'imposizione artistica[5].

I due codici si fanno espressione della dimensione emotiva, delle tradizioni culinarie, enfatizzazione di imprecazioni e di qualsiasi aspetto legato alla preservazione della cultura, delle usanze e delle tradizioni dei personaggi. Le occorrenze di queste varietà linguistiche vengono generalmente segnalate in corsivo e accompagnate da una traduzione o spiegazione in francese, inserite nel testo tra parentesi o virgole, consentendo all'autrice di svolgere il ruolo di traduttrice nel caso di traduzioni letterali o di mediatrice quando l'esplicazione consiste piuttosto in una rielaborazione o adattamento del concetto o dell'esempio di *realia* per il pubblico francofono (Soliani, 2023). La lingua costituisce così uno strumento di comunicazione o l'oggetto stesso del discorso, facendosi protagonista di vere e proprie riflessioni metalinguistiche in diverse parti del testo, dove gli incontri e gli scontri linguistici diventano espressione della collisione tra i diversi bagagli culturali.

La presenza simultanea di diverse varietà linguistiche fa quindi da veicolo di due diversi sistemi di valori e due diverse dimensioni culturali, poiché è innanzitutto "au pluralisme des langues que se trouvent confrontés les individus de cultures différentes et qui s'efforcent de communiquer entre eux" (Ladmiral e Lipiansky, 2015, p. 16). Il romanzo mette efficacemente in scena i meccanismi della comunicazione interculturale all'interno di un contesto diversificato, la cui rappresentazione non assume solo un valore letterario, ma mostra ancora una volta lo sguardo sociologico e antropologico dell'autrice.

Testimonianza culturale e parte integrante del valore storico, sociologico e letterario del romanzo, la componente plurilingue de *L'Italienne* diventa anche

---

[3] Ibidem.

[4] Ibidem.

[5] "Il n'y a pas eu de ma part une volonté rationnelle d'utiliser à tel moment ou à tel autre le dialecte, l'italien ou le français... «Em'bè ?» Cette expression est celle de Maria Rosa, pas la mienne... «Le donne per bene» est une expression qui s'impose en «bon» italien. Ce sont les personnages qui me dictent leurs mots. Ce sont eux qui parlent et non Carmelina": ibidem.

oggetto d'interesse traduttivo: la sovrapposizione di diversi strati linguistici presenta inevitabilmente numerose sfide nel corso di un eventuale operazione traduttiva, ancor di più nel caso di una traduzione italiana, in cui l'italiano è simultaneamente una delle varietà che compongono l'eterolinguismo del romanzo, e lingua di arrivo del testo tradotto.

Poiché la volontà di Carmelina Carracillo è quella di valorizzare e di celebrare le specificità del patrimonio culturale della comunità italo-belga, la "visée du traduire" (Berman, 1985, p. 83) del processo traduttivo non può che privilegiare la preservazione della voce composita del testo, che si impone come una manifestazione della ricchezza interculturale del racconto; l'obiettivo dell'operazione traduttiva dovrebbe quindi essere quello di "valorise[r] la diversité linguistique tout en garantissant l'intelligibilité et en faisant ressortir la spécificité de l'appartenance italo-molisane dans le contexte belge francophone" (Nannoni, 2022, p. 130), nonostante la possibilità di un appiattimento sia inevitabile, essendo l'italiano lingua di redazione della traduzione e varietà linguistica al tempo stesso.

Essendo la complessità e l'eterogeneità caratteristiche intrinseche di un testo plurilingue, risulta impossibile l'adozione di una strategia traduttiva univoca e uniforme, che non identifichi e non valorizzi le specificità di ogni nodo traduttivo e il ruolo della distribuzione linguistica nel testo (Capra, 2014). L'identificazione della funzione degli elementi eterolingui s'impone quindi come riflessione metodologica fondamentale e necessaria all'elaborazione di un progetto traduttivo. Al fine di rispettare e restituire il disegno letterario dell'autrice anche nella versione tradotta del romanzo, appare quindi prioritario osservare "what varieties are doing in cultual products in the first place" (Pym, 2000, p. 69). Il ruolo della lingua italiana e del dialetto molisano è quindi di caratterizzare in maniera precisa i personaggi all'interno del contesto narrativo, ossia quella di immigrati e immigrate dall'Italia, e più specificamente dal Molise, elemento alla base del progetto letterario dell'autrice; l'uso delle varietà dialettali rafforza perciò l'autenticità e la verosimiglianza del romanzo, ponendosi al servizio della narrazione e conferendo al racconto teatralità e immediatezza.

La celebrazione identitaria dell'italiano e soprattutto del dialetto come espressione di un bagaglio culturale fa del romanzo un luogo di preservazione di un tale patrimonio linguistico, e la revisione operata da Vincenzo Rossi dimostra la precisa intenzione da parte dell'autrice di rappresentare in modo autentico la varietà locale della sua regione d'origine. L'incarico a Rossi di tradurre le espressioni molisane "in dialetto scritto"[6] illustra la componente principalmente orale delle varietà dialettali, la cui trascrizione nel testo diventa piuttosto una restituzione dell'oralità in forma scritta, una rappresentazione stilizzata di questa realtà

[6] Carmelina Carracillo durante la conferenza *Les héroïnes de l'ombre. Italiennes immigrées en Belgique: quel sujet littéraire?*, tenutasi all'Università di Bologna il 21/03/2023.

linguistica, che conduce l'autrice a operare scelte convenzionali, al fine di rendere graficamente gli elementi orali della varietà (Grutschus, 2016). Ne costituisce un esempio il suono /ə/, ampiamente diffuso nel sistema dialettale molisano, che nel romanzo viene omesso o reso tramite elisione, al fine di rendere la lettura più accessibile e comprensibile alle lettrici e ai lettori che potrebbero non essere in grado di interpretare il segno fonetico dello schwa.

Se nella pratica traduttiva la presenza dell'italiano implica il rischio della neutralizzazione della varietà linguistica, le occorrenze dialettali comportano una serie di *enjeux traductifs* relativi alla natura stessa della varietà, contemporaneamente "culture or geography specific" e "language specific" (Englund Dimitrova, 2004, p. 121): la traduzione di dialetti presenta generalmente controversie legate all'intraducibilità dei sistemi dialettali, i quali ricoprono una specifica posizione all'interno dell'immaginario culturale di origine. Poiché "l'emploi des variétés dans un texte narratif est étroitement lié à la tradition […] dans laquelle le texte s'inscrit" (Grutschus, 2016, p. 580), la trasposizione delle varietà è stata frequentemente affrontata tramite la scelta di un socioletto presentante delle connotazioni affini (Grutschus, 2016 e Grutman, 2012). Tale operazione potrebbe non rivelarsi necessaria nel caso de *L'Italienne*, in cui il dialetto molisano rappresenta contemporaneamente una varietà diatopica e diafasica all'interno del sistema linguistico italiano, garantendo la preservazione delle stesse caratteristiche e dello stesso effetto sui lettori e le lettrici tanto nel caso del pubblico francofono di origine, quanto in quello italofono di arrivo.

A rappresentare un ulteriore elemento del plurilinguismo del testo è anche la lingua di redazione del romanzo, ovvero il francese: nel testo tradotto e dunque redatto in italiano, il francese assumerebbe quindi il ruolo di varietà linguistica impiegata in presenza di *realia* e aspetti culturo-specifici legati alla cultura belga e vallona, che rappresenta la tela di fondo dell'ambientazione del romanzo.

Nella consapevolezza che un testo tradotto "n'est ontologiquement pas l'original [et] que l'existence d'un écart entre les deux textes est consubstantiel à la traduction" (Szlamowicz, 2011, p. 2), in particolare in presenza di un racconto ambientato in un Paese altro rispetto a quello del pubblico di arrivo, è necessario appurare che il testo presenti degli elementi "[d']irréductible étrangeté" (ibidem, p. 11), la quale può essere tuttavia avvicinata al lettore ricorrendo all'uso di una serie di strategie, tra cui note, perifrasi, parafrasi ed elementi peritestuali, che contribuirebbero allo stesso tempo a rendere efficacemente l'alterità del racconto senza ridurne le specificità culturali e identitarie.

Uno degli episodi più emblematici del romanzo, tanto dal punto di vista della narrazione dell'interculturalità, quanto da quello della stratificazione linguistica è indubbiamente *Le mariage,* capitolo che narra appunto l'unione in matrimonio di Maria Rosa di Santo, immigrata insieme alla famiglia dal Molise

in Vallonia, e Désiré Delbrasse, postino vallone che fa irreversibilmente il suo ingresso nel microcosmo italiano, di cui diventerà parte integrante nel corso della storia. Rappresentando l'unione delle rispettive famiglie dei due sposi, il capitolo lascia spazio a numerosi momenti d'incontro e di collisione linguistica e culturale, che si fanno ancora una volta espressione di due patrimoni identitari distinti ma conciliabili.

La proposta di traduzione del capitolo *Le mariage* che accompagna questo contributo permette di osservare l'applicazione una serie di scelte traduttive che, pur essendo elaborate *ad hoc* sulla base delle specificità di ogni elemento variazionale presente nel testo, presentano delle strategie a volte ricorrenti in casi dalle caratteristiche e dalle sfide affini.

Al fine di evitare la neutralizzazione della stratificazione linguistica nel caso della resa di termini ed espressioni in lingua italiana, la strategia che ho generalmente scelto di adottare è quella di ripristinare l'elemento eterolingue attraverso lo spostamento della variazione, ricorrendo all'uso di un equivalente che potrebbe funzionare "à peu près par rapport à la langue d'arrivée comme l'idiome étranger fonctionnerait par rapport à la langue de départ" (Grutman, 2012, p. 58); sulla base di questo modello, le espressioni italiane sono state generalmente tradotte con il loro diretto equivalente dialettale[7]: è ad esempio il caso di appellativi famigliari come *mamma* o *zia*, riportati in traduzione come *mammélla* e *zija*, o sostantivi come *sarta* e *scopa*, resi come *siàrta e schéupa*. Un'operazione simile è applicabile in casi ben circoscritti e calibrati in cui, in assenza di un'approfondita padronanza del sistema dialettale, la consultazione delle apposite risorse lessicografiche si rivela sufficiente. A richiedere l'applicazione di un'operazione più articolata è ad esempio il seguente passaggio, in cui l'assenza di un traducente diretto ha richiesto l'articolazione di una soluzione più elaborata:

> 1.a) Elle avait eu tôt fait de se faire adopter par les adultes et par les enfants qui appréciaient son italien, malgré la bizarrerie de son «r» *della gola* (qui vient de la gorge).
>
> 1.b) Aveva fatto presto a farsi adottare dagli adulti e dai bambini che apprezzavano il suo italiano, nonostante lo strano suono della sua «r» *ngànna*.

L'estratto presenta infatti una vera e propria riflessione metalinguistica sulle peculiarità e le abilità linguistiche del personaggio di Madame Germaine, anziana sarta conosciuta e apprezzata tra le famiglie immigrate dall'Italia: benché l'espressione *ngànna* corrisponderebbe piuttosto all'italiano "in gola" o "nella gola"

[7] Per una migliore comprensione e restituzione delle espressioni in dialetto molisano, sono state consultate due risorse lessicografiche: il *Vocabolario del dialetto di Agnone* (Meo, 2003) e il dizionario enciclopedico *Cerro al Volturno. Territorio, lingua e cultura* (Fattore et al., 2012).

(Fattore et al., 2012), ho comunque ritenuto questo termine congruente e coerente all'interno del passaggio.

In presenza di occorrenze in dialetto molisano, la strategia che ho applicato più frequentemente è quella della *non-traduction* (Grutman, 2012) ovvero della trasposizione invariata dei termini e delle espressioni dialettali, il cui effetto variazionale viene ripristinato ugualmente nella versione tradotta del testo; ne costituiscono un esempio gli scambi di auguri e congratulazioni verso gli sposi che avvengono verso il termine del capitolo:

> 2.a) Séance tenante, les Delbrasse renchérirent: «Santé aux mariés» […]. Les Italiens confirmèrent haut et fort *A la salut d' r' spius* […]. Progressivement, les deux familles se mélangèrent si bien qu'entre *la carne al sugo (le veau sauce tomate)* et *le pollo arrosto (poulet rôti)*, les Delbrasse baragouinaient des *Salut' a r' spius* avec l'accent wallon et les Italiens s'égosillaient en roulant des «r» avec des «Santé aux mariés».

> 2.b) Seduta stante, i Delbrasse rincararono la dose ripetendo in francese: «*Santé aux mariés*». […] Gli italiani confermarono forte e chiaro *A la salut d' r' spius* […]. Man mano le due famiglie si mescolarono a tal punto che tra la carne al sugo e *mugliatielli* alla brace, i Delbrasse biascicavano dei *Salut' a r' spius* con l'accento vallone e gli italiani gridavano «*Santé aux mariés*», facendo risuonare le loro tipiche «r».

Poiché il passaggio presenta dei passaggi di riflessione metalinguistica che le famiglie belga e italiana articolano sulla lingua e sull'accento l'una dell'altra, ho ritenuto prioritario riprodurre "cette distribution et cet échange de codes" (Nannoni, 2022, p. 132), il cui ruolo è ancora una volta quello di valorizzare e celebrare l'incontro interculturale. L'esortazione dialettale *Salut' a r' spius*, parallelamente a quella in francese *Santé aux mariés* sono state riportate in maniera invariata, preservandone il carattere variazionale. Sono intervenuta piuttosto sulle componenti metalinguistiche del testo: ho quindi reputato il verbo *risuonare* e l'aggettivo *tipiche* una scelta coerente al fine di rievocare per il pubblico italofono la pronuncia italiana della consonante, descritta nel testo originale attraverso il verbo *rouler*.

L'estratto appena presentato consente inoltre di osservare gli scogli traduttivi posti dalla presenza di elementi culturo-specifici, relativi in questo caso alla tradizione gastronomica italiana e molisana: è il caso della *carne al sugo* e del *pollo arrosto*, il cui significato è illustrato tra parentesi e tradotto in francese nella versione originale del testo. La traduzione del passaggio ha previsto l'applicazione di due strategie differenti in presenza dei due riferimenti culinari: nel primo caso la mia scelta della non-traduzione ha comportato l'appiattimento della varietà, lasciando però la priorità alla preservazione di un importante riferimento culturale. Come indicato nel dizionario enciclopedico *Cerro al Volturno* (Fattore e al.,

2012), la carne al sugo è infatti una portata tipica dei banchetti di nozze della regione evocata, di cui la famiglia di Carracillo è originaria: in questo caso ho privilegiato la rappresentazione degli usi e costumi della comunità dell'Alto-Molise, a discapito della riduzione dell'eterolinguismo del passaggio. La celebrazione della tradizione molisana si trova anche alla base della mia scelta di inserire il termine gastronomico *mugliatielli* – portata a base di carne di agnello – in sostituzione del termine *pollo*, soluzione che ha permesso di mantenere parzialmente il carattere variazionale dell'estratto e di restare in coerenza con il contesto illustrato, in quanto la carne di agnello è descritta dalle risorse consultate come tipica dei pasti nuziali della regione (Fattore et al., 2012).

La presenza di elementi culturo-specifici può anche implicare il ricorso ad elementi peritestuali che ne esplicitino il significato e il valore all'interno del sistema culturale di origine: è il caso del termine *Tchitchos*, appellativo inizialmente diffuso in Belgio con accezione dispregiativa che – allo stesso modo del termine *rital* – ha ormai acquisito una connotazione neutra. Com'è possibile osservare nel passaggio seguente, ho ritenuto l'inserimento di una nota di traduzione la scelta più adeguata al fine di mantenere la specificità culturale del termine, pur illustrandone la portata al pubblico di arrivo:

> 3.a) Chez les «tchitchos» (Italiens), la nuit précédant le mariage avait été blanche pour tout le monde […]: pour les hommes qui avaient goûté le vin et réconforté Tonino en jouant à la scopa et en lui promettant des blondes […];
>
> 3.b) A casa dei «ciccios»[8], la notte prima del matrimonio era stata in bianco per tutti […]: per gli uomini, che avevano assaggiato il vino e consolato Tonino giocando a schéupa e promettendogli qualche bionda […];

Oltre al ricorso alla nota di traduzione, al fine di esplicitare le specificità del termine *tchitchos*, ho scelto di rendere il termine attraverso una grafia più accessibile al pubblico italofono, garantendo un'esperienza di lettura lineare e coerente, pur ricreando il carattere variazionale del passaggio.

La traduzione proposta e l'illustrazione delle strategie traduttive applicate permettono di osservare che la restituzione dell'elemento eterolingue de *L'Italienne* – espressione del valore identitario e interculturale del testo alla base del progetto estetico dell'autrice – può essere garantita grazie al ricorso ad una serie di operazioni che ne consentano la preservazione dell'"architecture de l'espace variationnel" (Grutschus, 2016, p. 577); l'elaborazione di tali scelte traduttive permette anche di aprire una riflessione sulla legittimità del concetto di intra-

[8] «Tchitchos» nella versione originale del testo. Il termine francofono *tchitcho* (la cui pronuncia italiana è ciccio), è diffuso in Belgio per indicare gli immigrati italiani o persone di origine italiana. L'appellativo ha attualmente perso la connotazione dispregiativa di cui era provvisto originariamente [N.d.T].

ducibilità a lungo affiancato alla traduzione di varietà linguistiche e dialettali (Grutschus, 2016 e Grutman, 2012).

Di fronte a un'eventuale pubblicazione di una traduzione italiana del romanzo, Carmelina Carracillo sottolinea il valore storico e sociologico de *L'Italienne*, attribuendo alla pubblicazione di una versione accessibile al pubblico italiano il ruolo di atto politico. L'autrice afferma infatti che la traduzione dell'opera sarebbe innegabilmente carica di un valore politico e femminista, in quanto la storia dell'Italia – che ritiene attualmente soprattutto un luogo di accoglienza[9] – è segnata da rilevanti e ricorrenti fenomeni migratori in cui l'apporto femminile assume un ruolo cardinale. Nella convinzione che "la traduction doit être *juste*, pas vraie ou fausse, mais *juste*"[10], Carracillo si esprime quindi a favore di scelte traduttive in grado di celebrare la ricchezza "[d]es mille procédures quotidiennes du métissage et […] de l'adaptation des uns aux autres" (Halen, 2021, p. 425), consentendo al pubblico italiano di conoscere l'apporto storico e culturale delle italiane e degli italiani del Belgio anche nel loro Paese di origine.

Bibliografia

Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 31-180.

Capra, A., *«Traduire la langue vulgaire»: difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne*, 2014, https://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/280 (data dell'ultimo accesso: 13/10/2023).

Carracillo, C., *Fugacités – Belgitude en haïkus*, Barry, Chloé des Lys, 2021.

Carracillo, C. e Lobet, Y., *En Vase Clos*, Louvain-la-Neuve, Éranthis, 2021.

Chomiszczak, T., Kukuryk, A. e Szczur P., W*ędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, «Résumé en français», Wydawnictwo UNUM, Kraków, 2020, pp. 191-205.

Englund Dimitrova, B., *Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect,* in Irmeli Elin (a cura di), *Dialektübersetzung und Dialekte im Multimedia*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2004.

Fattore, A., Di Ianni, I., Izzi, D., Izzi, E. e Testa, V. (a cura di), *Cerro al Volturno. Territorio, lingua e cultura*, Cerro al Volturno, Volturnia Edizioni, 2012.

Genette, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuils, 1987.

Grutman, R., *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)texutelles*, in Marie-Annick Montout (a cura di), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 2012.

Grutschus, A., *La variation linguistique comme problème de traduction*, in Jörn Albrecht e René Métrich (a cura di), *Manuel de traductologie*, vol. 5, Berlin / Boston, De Gruyter, 2016, pp. 573-588.

[9] Intervento *Les héroïnes de l'ombre. Italiennes immigrées en Belgique: quel sujet littéraire?* di Carmelina Carracillo del 21/03/2023 presso l'Università di Bologna.

[10] Conversazione con Carmelina Carracillo, 21/03/2023.

Halen, P., *Le religieux dans la mémoire romanesque de l'immigration italienne: un mode du détournement*, in Pierre Marie Beaude e Jacques Fantino (a cura di), *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, pp. 407-427.

Ladmiral, J., e Lipiansky, E., *La communication interculturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 2015.

Morelli, A., *Gli italiani del Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Foligno, Editoriale Umbra, 2004.

Meo, D., *Vocabolario Del Dialetto Di Agnone*. Venafro (IS), Edizioni Vitmar, 2003.

Morelli, A., *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique* (a cura di), Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1996.

Morelli, A., *La communauté italienne de Belgique et la Seconde Guerre Mondiale*, in *Revue du Nord,* n° 2, 1988, pp. 665-690.

Nannoni, C., *La traduction littéraire en salle de classe*, in Paola Puccini, Michèle Vatz Laaroussi e Claude Gélinas (a cura di), *La médiation interculturelle*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2022, pp. 159-164.

Nannoni, C., *Le défi de la communication interculturelle: atelier de traduction à partir de L'Italienne de Carmelina Carracillo*, 2022, pp. 123-138, http://rilune.org/images/Numero_sedici/9_nannoni.pdf (data dell'ultimo accesso: 13/10/2023).

Pym, A., *Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity*, in Miguel A. Vega e Rafael Martín-Gaitero (a cura di), *Traducción, metrópoli y diaspora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 69-75.

Santocono, G., *Rue des Italiens*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1986.

Soliani, M., *Narration-traduction et mémoire dans L'Italienne de Carmelina Carracillo*, in *Annali dell'Istituto "Armando Curcio"*, Roma, Istituto Armando Curcio University Press, 2023, pp. 283-299.

Szlamowicz, J., *L'écart et l'entre-deux: traduire la culture,* in Sillages critiques, n° 12, 2011.

LE VEDOVE COMBATTIVE: LE DONNE DI MARCINELLE SI RACCONTANO. INTERVISTA A SADDIE CHOUA*

Franco Paris, Matilde Soliani

1. Pluralità di linguaggi e narrazione multilineare: la poetica di Saddie Choua

La migrazione italiana verso il Belgio è stata spesso raccontata e costruita nell'immaginario collettivo attraverso le esperienze dei minatori, vittime, eroi e martiri della battaglia del carbone, dal viaggio in treno alla prima discesa in miniera, fino alla vita nelle baracche, alla comparsa della silicosi o a tragici incidenti (Colucci, 2017). Il vissuto femminile delle migrazioni, delle donne che restavano nell'Italia del Dopoguerra o che partivano per ricongiungersi con mariti o fratelli, ha suscitato interesse della storiografia solo a partire dagli anni Ottanta. Essenziale è stato in questo senso il contributo di Myrthia Schiavo che, giunta a Bruxelles nel 1972 per lavorare come traduttrice presso la Comunità Economica Europea, restò profondamente colpita dal mondo delle donne italiane emigrate nei decenni precedenti, alle quali dedicò il volume *Italiane in Belgio. Le emigrate raccontano*. Nelle diciotto interviste incluse nell'opera, impreziosita dalla prefazione di Dacia Maraini, si delineano al contempo situazioni di vita quotidiana e riflessioni sulle dinamiche di potere e sulla propaganda fascista, sulle dure condizioni di vita e sui corpi malati dei minatori. Impossibile non citare anche le centocinquanta testimonianze di uomini e donne raccolte tra anni Ottanta e Novanta dalla giornalista Maria Luisa Franciosi nel volume *Per un sacco di carbone* (1996) e la prospettiva di indagine di Martina Buccioni in *La nostra Marcinelle. Voci al femminile* (2016) che fa raccontare la tragedia vissuta a Marcinelle dalle donne che l'hanno vissuta come mogli, madri, figlie e sorelle (Salsi, 2017).

Anche nelle forme di espressione artistica e letteraria della migrazione italiana verso il Belgio la prospettiva femminile è stata raramente valorizzata (Paque, 2001). Non si tratta peraltro di un caso isolato: da sempre le donne partecipano alla migrazione, incoraggiando o subendo le migrazioni maschili o viaggiando in prima persona; eppure, la storiografia ha raramente concesso visibilità ai loro spo-

* Il primo paragrafo è da attribuire a Matilde Soliani, il secondo a Franco Paris.

stamenti e ancor meno ha dato loro importanza (Morelli e Gubin, 2004). Lo illustra bene nel presente volume Carmelina Carracillo, per cui la mancata rappresentazione della donna italiana in Belgio nei momenti di commemorazione collettiva ha costituto una forza propulsiva della sua creatività letteraria (Nannoni, 2022).

Nel 2006, cinquant'anni dopo la catastrofe di Marcinelle, l'artista visiva Saddie Choua incontra tre donne italiane rimaste vedove a seguito del terribile incendio che si sviluppò nell'impianto di estrazione nei pressi di Charleroi l'8 agosto 1956, costato la vita a 262 minatori. Carmela, Cosima e Maria ricordano quei momenti insieme alla regista, le raccontano il viaggio per il Belgio e la vita da donne emigrate, l'amore perduto, il ritorno in Sicilia. Nel lungometraggio, le voci delle tre "vedove combattive" – questo il significato del titolo – sono inframezzate da spezzoni teatrali della pièce portata in scena dalla compagnia *Koreja* per raccontare il dramma di Marcinelle. Si ritrova così in *De strijdlustige weduwen* la commistione di linguaggi che caratterizza il lavoro dell'artista Saddie Choua, che coniuga nei suoi documentari fiction e letteratura per sfidare le immagini che ci circondano e che ripropongono, senza mai metterli in discussione, meccanismi di esotizzazione, sessismo e strutture di potere.

Belga di origini marocchine, Choua racconta uomini e donne che migrano, denuncia le discriminazioni di ogni tipo e pone chi guarda di fronte a domande esistenziali: sono la sola ad essere così? Esistono storie personali non politiche? Sono domande che guidano l'artista non solo nel percorso creativo, ma anche nell'ambito del dottorato di ricerca attualmente in corso presso il Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound di Bruxelles. Choua indaga il vissuto individuale e l'esperienza personale di chi la circonda per affrontare la storia collettiva e la memoria. Il percorso che conduce al ricordo, però, non è lineare né unificante: l'artista scompone, frammenta, poi ricompone i linguaggi più disparati in una narrazione che mira a non riproporre la retorica dominante, ma invece ad offrire uno sguardo critico e coinvolgente, all'interno di un dialogo che si instaura tra chi produce e chi osserva quelle immagini.

Gli elementi ricorrenti del linguaggio espressivo di Saddie Choua sono uno sguardo meta-artistico, il ricorso all'ironia e la presenza di elementi della cultura pop inseriti in un mix di formati creativi interculturali, dalla soap opera alla musica e dalla fotografia alla scrittura. Se i riferimenti pop creano un senso di familiarità e di riconoscimento, il contesto inusuale in cui li si incontra genera un senso di estraniamento, che si rivela essenziale per l'artista per porre chi osserva in un atteggiamento critico nei confronti del potere, delle gerarchie e delle rappresentazioni esotizzanti.

Il vissuto dell'artista e della sua famiglia costituisce spesso il punto di partenza dei lavori di Choua. *Mijn zus Zahra* (*Mia sorella Zahra*), lungometraggio realizzato nel 2006 in collaborazione con il Nederlandstralige Vrouwenraad (Consiglio delle donne neerlandofone), costituisce un viaggio verso la sorella Zahra,

donna musulmana lesbica, osservata attraverso gli occhi della famiglia, includendo poi nella narrazione il vissuto di altri uomini e donne musulmani all'interno della comunità LGBT. La famiglia dell'artista, il suo passato, il percorso di chi è partito per rimanere e di chi è tornato, sono poi al centro della mostra *soap opera The Chouas – we are the movie* dove le installazioni video a narrazione multilineare e multilivello consentono all'artista di giocare con diversi tipi di linguaggio visivo e sonoro per interagire con chi osserva e, ancora un volta, intrecciare politico e personale attingendo al topos migratorio.

Il tema della migrazione, di fatto, rispecchia una società belga sempre più multiculturale. Il contesto urbano di Bruxelles, dove Choua vive e lavora, è stato descritto da sociolinguisti e antropologi in relazione al concetto di "superdiversità", utilizzato per definire quelle aree urbane, in cui i fenomeni migratori sono particolarmente intensi, dinamici e trasformatori, con una forte variazione sul piano dei percorsi seguiti, dei motivi della partenza e delle modalità di inserimento nel Paese di arrivo (Blommaert e Rampton, 2011). Bruxelles non è l'unica città di tipo "majority-minority", in cui la maggior parte degli abitanti presenta un vissuto migratorio: lo sono ad esempio anche Anversa, Vilvoorde e Genk, quest'ultima situata nel bacino carbonifero del Limburgo belga, per cui il rapper Don Luca parla di "una specificità di origine straniera" (Prandoni, 2020). Qui le nazionalità rappresentate sono proprio quelle coinvolte negli accordi bilaterali tra il governo belga e altri governi nazionali, come quello polacco, spagnolo, italiano e greco, poi, più tardi, turco e marocchino (Vanderkerhoven et al., 2023). Gli uomini, arrivati in Belgio tra gli anni Quaranta e Sessanta, venivano chiamati *gastarbeiders* ("lavoratori ospiti") e la loro permanenza nel Paese, si pensava, sarebbe stata temporanea. Tuttavia, in molti restarono, a seguito del ricongiungimento con le famiglie, anche quando l'industria mineraria chiuse. La forza comunicativa di Choua consiste proprio nel raccontare l'esperienza umana della migrazione mantenendo le sue opere fortemente ancorate ad un vissuto personale, ricorrendo a una referenzialità precisa e concreta che rifiuta banalizzazioni e semplificazioni.

Nella sua critica alle rappresentazioni stereotipiche ed esotizzanti della migrazione, Choua rende omaggio alla scrittrice e sociologia Fatima Marnissi (1940-2015), che con le sue ricerche ha voluto approfondire la posizione della donna nell'Islam liberandosi da qualsiasi dualismo e cliché. Choua le ha dedicato un film nel 2017: *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter. #FatimaMernissi* (*Io credo che vi confondiate. Credete che io voglia imitarvi. #Fatimamernissi*). Anche nell'opera di Saddie Choua la prospettiva femminile e l'unicità dell'io assumono un ruolo cruciale, se non la funzione di strumento di analisi sociale e artistica privilegiato. In *This is my home now*, documentario del 2012, Choua ripercorre le storie di tre donne migranti: Anna, ricercatrice e poetessa di origine russa che lavora a Cipro;

Dil, stand-up comedian, giornalista e attivista per i diritti dei migranti e della comunità queer in Irlanda; infine, la tunisina Sophie, che gestisce a Marsiglia un centro di ritrovo e salone di bellezza per donne immigrate. A differenza della scelta compiuta dalle protagoniste del lungometraggio *De strjdlustige weduwen*, furono numerose anche le donne e le famiglia di origine italiana che decisero di restare dopo la tragedia e di fare del Belgio la loro nuova casa, lascito di una migrazione la cui memoria è a tratti mantenuta viva e a tratti oscurata, tanto in Italia quanto in Belgio.

2. *De strijdlustige weduwen*: intervista a Saddie Choua

È proprio con il tema della memoria che si è aperta, il 3 dicembre 2022, l'intervista di Franco Paris a Saddie Choua in seguito alla proiezione di *De strijdlustige weduwen* presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Riportiamo a seguire l'intervista in traduzione italiana.

Buongiorno Saddie e grazie di essere qui con noi oggi. Hai dichiarato diverse volte di essere rimasta sorpresa dal fatto che in Italia ci fosse più consapevolezza sui fatti di Marcinelle rispetto al Belgio. Pensi che si possa parlare di una sorta di rimozione voluta da parte dei belgi, in particolare da parte delle autorità?

Innanzitutto, grazie per l'invito e grazie al pubblico presente. Mi fa molto piacere essere qui con voi. Era da tanto tempo che non rivedevo questo mio film. Per rispondere alla domanda, sì, devo dire che purtroppo in Italia ho sempre incontrato una maggior consapevolezza. Penso sia anche perché in Belgio si conosce pochissimo la storia delle migrazioni, non solo italiana. È come se il Belgio, le Fiandre, preferissero non ricordare. In Italia sono stata due volte. La prima su invito, insieme ad un amico, per un progetto volto alla scrittura di un libro sulla migrazione italiana. Un anno dopo è nata l'idea di questo film, nel 2006, il cinquantesimo anniversario della strage di Marcinelle. Sono tornata in Italia con la mia équipe, insieme a Nicola Zannoni, che si è occupato delle interviste e delle traduzioni. Mi ha sorpreso che fossero in tanti a conoscere questa storia, anche per i legami con i parenti ancora in Belgio. Esistono persino musei dedicati a questa tematica e mi ha stupito che molti giovani italiani sapessero qualcosa su questa storia. In Belgio non credo sia così. Il mio film è stato proiettato spesso anche nelle scuole qui in Italia, il che mi fa molto piacere, perché diventa un mezzo per trasmettere questo racconto ai più giovani. Mi chiedo perché in Belgio ci sia così poco interesse, anche perché so che da alcune zone delle Fiandre, vicino a Tiene, nel Brabante fiammingo, anche i belgi prendevano l'autobus per andare a lavorare

a Marcinelle. Ma l'interesse è comunque poco e purtroppo temo non sarebbe così se le vittime fossero state di nazionalità belga. Ho vissuto anche un'esperienza molto negativa durante una proiezione del mio film nelle Fiandre occidentali. Quattro partecipanti non hanno voluto assistere alla proiezione. Si sono seduti a un tavolo, ignorando il film. Per me non è stato semplice, ma solo dopo ho capito che per loro è stato doloroso che io dedicassi tanta attenzione solamente all'esperienza italiana. Le Fiandre, infatti, hanno un rapporto difficile con il proprio passato migratorio.

Eri e sei molto interessata ai problemi dell'integrazione delle minoranze, siano esse europee o extraeuropee. Ti occupi da tempo di questi temi, in particolare riguardo all'integrazione delle donne nelle comunità di origine araba. Noti dei significativi cambiamenti negli ultimi decenni in Belgio riguardo tali problematiche?

Per me non è stato semplice riascoltare oggi le testimonianze di queste donne. Mi sono persino commossa. Perché sono persone della prima generazione che hanno vissuto un'esperienza difficilissima: emigrare, lavorare, imparare una nuova lingua… Ho verso le donne della prima generazione una stima immensa. Ma mi colpisce quante difficoltà esistano ancor oggi. Mi chiedo per quanto tempo ancora i figli delle migrazioni del mondo moderno, dall'Italia, dalla Polonia, dalla Grecia, dalla Spagna, dal Marocco e dalla Tunisia, saranno considerati degli stranieri. Mi chiedo quando saranno considerati belgi a tutti gli effetti. Le donne, poi, sono le più invisibili. Se pensiamo alle donne rifugiate, sono anche le più vulnerabili. È importantissimo tenerlo presente. Faccio parte dello European Network Migrant Women che lotta per i diritti delle donne migranti in Europa. Il network ha sede a Bruxelles ma conta partecipanti da tutti gli stati europei. Per loro ho anche realizzato un film, *This is my home now*, che racconta di tre donne migranti che si sentono chiedere spesso: "Quando tornerai indietro?". Ma non tutte tornano indietro. C'è anche chi resta.

Hai sostenuto in alcune interviste che per adottare misure veramente efficaci e per scuotere le coscienze c'è bisogno di un evento particolarmente drammatico, come per esempio il disastro di Marcinelle. Ne sei sempre convinta?

[Sorride] Nella realizzazione del film non è stato semplice mostrare sia i momenti di sofferenza che la forza di queste donne. Alla fine, sono riuscite ad essere felici con i loro figli. La loro situazione era complicatissima, non solo dal punto di vista familiare, ma anche economico. Dovevano crescere i figli da sole e sono riuscite a sostenere la propria famiglia e a crescere i figli, che a loro volta ce l'hanno fatta. Le loro madri sono riuscite in questa impresa, temo con enormi sacrifici. Oggi, riguardando il film, mi sono chiesta se non abbia indugiato troppo sulle vicende sentimentali. Ma è anche vero che queste donne non hanno più

voluto lasciare posto all'amore. Forse oggi sarebbe diverso, ma allora, invece, non ne hanno più voluto sapere. Anche se avremmo sempre diritto alla felicità e a momenti gioiosi, anche nella sofferenza.

Sulla migrazione e sulle donne migranti ricorrono immagini fortemente stereotipate. Che tipo di scelte operi nel tuo lavoro? Come scegli le immagini presenti nelle tue realizzazioni?

Sì, ci ho riflettuto spesso. Questo è il mio secondo film. Ho studiato sociologia, lavorato presso le Università di Bruxelles e Lovanio, ma ho sempre voluto essere regista. Il mio primissimo film è del 2005, *Mijn zus Zahra*, su mia sorella, lesbica, e sul suo coming-out in famiglia. Il film proiettato oggi è del 2006. All'inizio per me era essenziale lavorare su tematiche che mi stavano a cuore. Non sapevo davvero come si girasse un film: ho imparato facendo. Sapevo, invece, che esistono pregiudizi e immagini stereotipate sull'immigrazione. Ho sempre cercato di avere un atteggiamento critico, ma oggi rivedendo questo film mi rendo conto che lo affronterei in maniera diversa. Nel film su mia sorella, sapevo che si aspettava da tempo che un'alloctona musulmana parlasse di omosessualità. Non volevo essere io: è stata proprio mia sorella. È stato un lavoro interessante, un documentario di una sorella su sua sorella. Oggi cercherei invece di lavorare in maniera più sottile: devo sempre tenere a mente che le persone che mi circondano non condividono il mio percorso, devo interrogarmi sempre su cosa inserire in un mio film oppure no. Oggi, che ho più fiducia in me stessa, avrei realizzato il film diversamente. Per quanto riguarda le scene della compagnia teatrale, mi dico che forse avrei potuto interrompere prima, senza indugiare su un finale così drammatico. Ci possiamo porre le stesse domande anche quando si tratta di immagini coloniali. Pensiamo al Congo: dobbiamo davvero riproporre sempre la solita immagine del braccio tagliato? Non penso sia necessario. Ciò che conta è riflettere sul contesto e su quelle che le immagini selezionate trasmettono.

Come affronti nel tuo lavoro il fatto che le storie che racconti siano spesso sia storie personali che collettive? Il caso di Marcinelle è emblematico: tante storie personali si intrecciano e il trauma è presente nella memoria collettiva.

Al momento sto svolgendo un dottorato come artista visiva e il titolo del mio progetto è proprio *The personal is or is not political*. Le storie personali posso essere politiche o meno. A volte vengono politicizzate. Ma al di là del valore informativo, è raccontando una storia più ampia che possiamo svelare i meccanismi di potere che esistono. Prendiamo l'esempio delle storie sui rifugiati, molto raccontate nel mondo del cinema. Secondo me non è così semplice, perché sono storie personali, mentre spesso chi le racconta non ha alcun legame con questo tema, per cui si finisce a fare leva sull'empatia. Lo ritengo pericoloso: l'empatia non pone il pubblico in un'ottica politica. Lo spettatore, sentendosi dalla parte del giusto, pensa di aver già fatto il proprio dovere e assume un atteggiamento consumistico.

Mi domando, invece, come si possa raccontare una storia che ci faccia dubitare di noi stessi, che ci trasformi, aggiustando la nostra opinione e raccontandoci qualcosa su noi stessi. È un percorso iniziato proprio con questi due film. Non penso di aver ancora raggiunto l'obiettivo, per questo ho iniziato un dottorato: per fare sempre meglio, anche se ancora non so se mai ci riuscirò.

Il progetto *The Chouas*, nato per caso dall'idea di realizzare un documentario sulla mia famiglia, nasce da una difficoltà: non riuscivo a realizzarlo e ho deciso di farne una soap e di fornire per ogni episodio un diverso punto di visto. Per farlo, ho abbandonato lo schermo singolo e ho optato per una installazione video con doppio schermo, per mostrare due racconti paralleli, due punti di vista opposti e dare una versione più ampia, più sfumata. Con il progetto di dottorato miro a tornare, invece, a una narrazione a schermo singolo.

Assistendo alla proiezione non ho potuto non pensare ad altre artiste belghe che si inseriscono nel contesto dell'arte e letteratura migrante. Una di loro è Rachida Lamrabet, che nei suoi racconti va al di là dello stereotipo, per esempio narrandoci di una donna belga che si immedesima nel vissuto di una donna di origini straniere [cfr. Lamrabet, 2022]. Un elemento molto presente in questo tipo di arte e letteratura è l'ironia, il sarcasmo. Tu come utilizzi questo strumento?

Sì, conosco bene Rachida. Ha scritto un racconto conclusivo per il film che ho realizzato in memoria di Fatima Mernissi. Penso che l'ironia e l'umorismo siano importanti e cerco di farne uso, come avete visto anche in questo film, nei frammenti teatrali e nelle testimonianze delle tre donne. Certo, a volte mi sono chiesta quanto ci fosse di vero. Io penso che i loro racconti siano a grandi linee veramente accaduti e mi va bene così. Ciò che conta di più per me è veicolare tramite immagini una realtà. Non è semplice perché, a differenza del cinema occidentale e statunitense, che può prendere esempio da una lunga tradizione cinematografica, il cinema migrante non ha un'eredità a cui fare riferimento. Occorre scoprire e sperimentare autonomamente e non vi nascondo che è un percorso a ostacoli. Per quanto riguarda gli elementi stilistici, mi ricordo sempre le parole di una regista libica secondo la quale ricorrere a una narrazione monolineare non è possibile perché la storia del suo Paese è troppo segnata dal colonialismo. Faccio mia la sua frase: la società e la storia del Belgio sono troppo segnate dal razzismo e dalla discriminazione per realizzare docufilm monolineari.

Io faccio parte delle donne vulnerabili. Certo, sono anche una donna privilegiata, che ha potuto studiare, ma nel mondo dell'arte rimango pur sempre vulnerabile, perché appartengo alla storia migrante. Se mi viene riservato un posto, di solito il motivo è proprio quello. Oggi mi avete riservato la sedia più bella qui a Bologna, ma di solito, anche nel mondo accademico, mi viene indicata la seggiolina dei bambini. Se mi si permette di sedere al tavolo dei grandi, comunque non posso parlare. Non sono indipendente. Ecco perché devo sfruttare l'ironia, il sarcasmo: creano

un effetto-specchio. A volte mi rendo conto di essere dura: anche nella risata non si ride per davvero, perché le tematiche sono troppo dolorose. Ridere, però, serve, perché ci porta ad assumere un atteggiamento critico. Tra la comunità migrante, sono sempre gli *stand-up comedian* a godere di maggiore popolarità, proprio perché fanno ridere. A volte provo a evitarlo, a non usare l'ironia, ma è impossibile, anche perché l'ironia delle donne, e soprattutto delle donne migranti, a me piace moltissimo. Purtroppo, noto che all'interno della comunità migrante si cercano modelli di riferimento. Pensate alle fotografie che ritraggono le donne, migranti ma non solo, immortalate negli indumenti tradizionali, che saltano all'occhio. Nei miei film cerco di lavorare sulla forma per portare la narrazione a un metalivello. Per questo ho deciso di realizzare una soap, un format in cui ogni giorno viene proposta una porzione di normalità. La normalità però esclude molte persone e veicola numerosi stereotipi. Io voglio andare un passo oltre, attingendo alla cultura pop, che mi piace moltissimo e che, come l'ironia, non è univoca e ci aiuta ad avviare un dialogo. In questo è molto brava anche la compagnia teatrale che avete visto nel film. E la domanda che mi pongo sempre quando lavoro è: chi potrà beneficiare in misura maggiore del mio lavoro? È una domanda importante perché la comunità migrante non ha alcun tipo di controllo sulle immagini che le vengono attribuite.

L'impossibilità di esprimersi, di pronunciarsi l'abbiamo vista chiaramente nel tuo film. L'attrice teatrale non dice nulla fino quasi alla fine della rappresentazione. Perché hai scelto proprio questa compagnia teatrale? E cosa significa secondo te il fatto che questa donna sul palco non parli fino all'ultimo momento?

La rappresentazione teatrale è stata messa in scena a Tuglie, dove abbiamo girato il film, e l'ho inserita per ampliare la narrazione. Al di là del lavoro di montaggio, come hai sottolineato, la donna non dice nulla, emette solo qualche verso, fino alla fine. Penso che il suo personaggio si colleghi molto bene alle donne che ho intervistato. Chi è andato a chiedere alle donne di parlare? Di raccontare qualcosa? Ho notato spesso una certa negatività su questo tipo di iniziative. Mi dicevano: "Ma secondo te queste donne vorranno parlare?" Io vedo che questo freno in realtà non esiste e che, anzi, le donne vogliono raccontare. E non penso di essere l'unica a lavorare in questo modo. È un'altra dimostrazione del fatto che abbiamo idee sbagliate su alcune comunità di donne. Lavorando sul tema dell'omosessualità nell'islam, mi era stato detto che avrei dovuto oscurare i volti e mascherare le voci, un modo in cui io non lavoro, perché ritengo amplifichi il tabù. Invece, ho voluto e potuto dialogare apertamente, per quanto io non neghi l'esistenza del tabù, sia dentro che fuori dall'islam.

Il teatro, poi, è un linguaggio che amo molto e la donna della rappresentazione teatrale penso sia una metafora delle altre vedove, che mantengono vivo il ricordo e i racconti anche nell'attaccamento a piccoli dettagli. Ed è anche una metafora di me stessa, di quando mi fanno sedere sul seggiolino, zitta, aspettando

che mi venga data la parola per rispondere a una domanda estremamente precisa su questioni legate alla migrazione. I miei film parlano della mia vita, della vita di chi mi è vicino, come mia sorella, e di chi si trova nella mia stessa situazione, come Fatima Mernissi. Anche io, come lei, mi batto contro l'orientalismo. Sono le storie di tante donne, quelle sulle quali concentro il mio lavoro e quelle di tutte coloro che lottano per il cambiamento.

Nel 2020 Choua è stata nominata per il Belgian Art Prize. *Sue installazioni video sono state esposte in numerose collezioni museali private e pubbliche, tra le quali* Marrakech Biennal*,* BOZAR *e* Kanal Centre Pompidou *(Bruxelles),* Mu.ZEE *(Ostenda),* Kooshk – Air Antwerp *(Teheran),* Savvy Contemporary *(Berlino),* Akademie der Künste der Welt *(Colonia),* Biennale Warszawa *(Varsavia),* Kunsthalle *(Vienna),* Kadist Gallery *(San Francisco). Per seguire le ultime realizzazioni ed esposizioni di Saddie Choua si può consultare la sua pagina Instagram o il blog https://saddiechouawww.wordpress.com/.*

Bibliografia

Blommaert, J., Rampton, B., *Language and Superdiversity. Diversities,* Vol. 13-2 (2011), pp. 1-21.

Buccione, M., *La nostra Marcinelle. Voci al femminile.* Pescara, Edizioni Menabò, 2006.

Colucci, M., *Eroe vittima martire. Visioni del minatore italiano in Belgio tra storia e memoria*, in Prandoni, M., Salsi, S. (a cura di), *Minatori di memorie. Memoria culturale e culture della memoria delle miniere e della migrazione italiana in Limburgo (belga e olandese) e Vallonia*. Bologna, Patròn Editore, 2017, pp. 15-25.

Franciosi, M. L., *…per un sacco di carbone*. Ed. ACLI Belgio, 1997.

Gubin, É., Morelli, A., *Pour une histoire européenne des femmes migrantes*, *Sextant* (2004), pp. 21-22.

Lamrabet, R., *Un figlio di Dio. Racconti*, a cura di A. Giordano, Milano, Criterion, 2022.

Nannoni, C., *Le défi de la communication interculturelle: atelier de traduction à partir de* L'Italienne *de Carmelina Carracillo*, *RILUNE - Revue des littératures européenne*s, 16 (2022), pp. 1-9.

Paque, J., *Histoires de l'histoire: il était une fois en Ritalie*, *Revue de littérature comparée*, 299 (2001), pp. 429-442.

Prandoni, M., *Una specificità di origine straniera. Intervista a Don Luca*, in Prandoni, M., Salsi, S. (a cura di), *Minatori di memorie 3. Il plurilinguismo nei contesti transnazionali postminerari del Belgio e del Limburgo Olandese*. Bologna, Patròn Editore, 2020, pp. 53-56.

Salsi, S., *Le narratrici raccontano. La memoria delle donne tra partenze e arrivi nei contesti nei contesti minerari*, in Prandoni, M., Salsi, S. (a cura di), *Minatori di memorie. Memoria culturale e culture della memoria delle miniere e della migrazione italiana in Limburgo (belga e olandese) e Vallonia*. Bologna, Patròn Editore, 2017, pp. 69-78.

Schiavo, M., *Italiane in Belgio. Le emigrate raccontano.* Napoli, Tullio Pironti, 1984.

Vandekerckhove, B., Geldof, D.V., Van Hulle, M., Schillebeeckx, E., Balcaen, R. *Atlas Superdiversiteit Vlaanderen - Toekomstverkenningen: Ruimtelijke verkenning van een superdiverse samenleving. Niveau Mesoschaal.* Gand, Atelier Romain, 2023.

Della stessa serie:

M. Prandoni, S. Salsi (a cura di) **MINATORI DI MEMORIE.** *Memoria culturale e culture della memoria delle miniere e della migrazione italiana in Limburgo (belga e olandese) e Vallonia*. (2017)

M. Prandoni, S. Salsi (a cura di) **MINATORI DI MEMORIE /2.** *Narrazioni & performance.* (2019)

M. Prandoni, S. Salsi (a cura di) **MINATORI DI MEMORIE /3.** *Il plurilinguismo nei contesti transnazionali postminerari del Belgio e del Limburgo Olandese.* (2020)