

RIFLESSI DI UN'AMERICA ITALIANA.
STUDI SULLA CULTURA ITALOAMERICANA NEGLI STATI UNITI

A cura di Elisa Bordin e Roberto Cagliero

Introduzione

Elisa Bordin e Roberto Cagliero

Italian American Studies: territori, percorsi, proposte

Donatella Izzo

Alle origini della letteratura italoamericana: Joseph Rocchietti

Leonardo Buonomo

Il lascito di Suor Blandina Segale: *missing mothers*, contatti interculturali e storia regionale

Elisa Bordin

Addio anni Trenta. *Like Lesser Gods* e la via al romanzo italoamericano di Mari Tomasi

Cinzia Scarpino

Lina, Tina, Miriam e Mimì: quattro attrici italiane nel cinema muto americano

Giuliana Muscio

Che cosa c'è tanto da ridere? Gli italiani nell'umorismo americano del passato

Fred Gardaphé

Il sistema di segni del cinema italiano/americano: *code-switching* e la significabilità di *Mean Streets* di Martin Scorsese

Anthony Julian Tamburri

Gli immigrati italiani negli Stati Uniti e il senso dell'appartenenza prima della Seconda guerra mondiale

Stefano Luconi

Italoappalachiani: le comunità italoamericane nel bacino carbonifero dell'Appalachia

Enrico Grammaroli

Il *memoir* come pratica interculturale negli studi italoamericani

Edvige Giunta

SAGGI

Il poeta e i suoi fantasmi: W.H. Auden in *Four Quartets*

Mario Martino

Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale.

Maria Elena Cantilena e Marco Grifo

Raccontare l'invisibile: il cinema, il documentario e la Grande Recessione

Cinzia Schiavini

ENGLISH SUMMARIES

ISSN 2421-423X

www.acoma.it

ACOMA

NUOVA SERIE N. 13

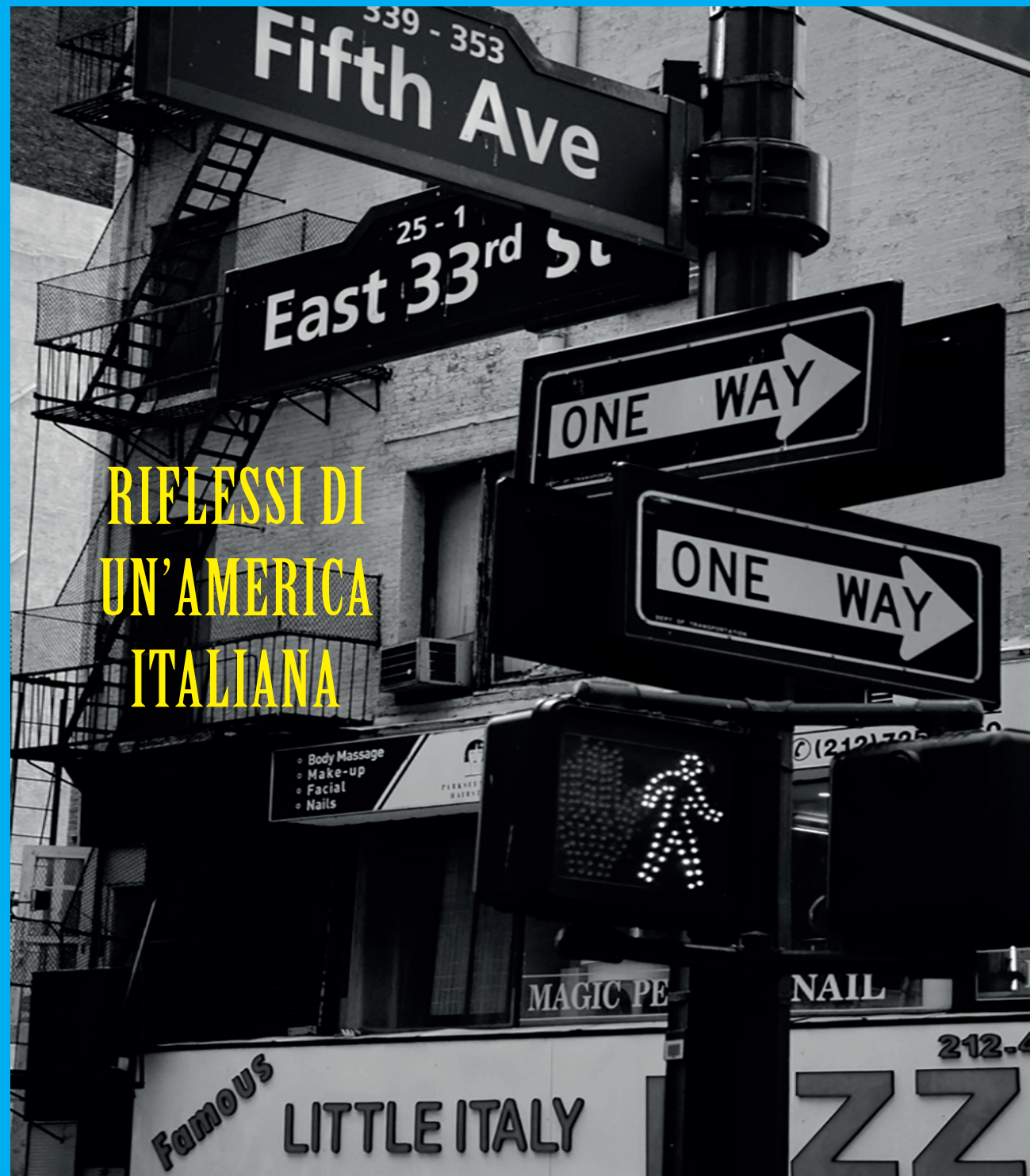
RIFLESSI DI UN'AMERICA ITALIANA. STUDI SULLA CULTURA ITALOAMERICANA NEGLI STATI UNITI

Rivista Internazionale
di Studi Nordamericani

NUOVA SERIE N. 13

ÁCOMA

Rivista fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli



RIFLESSI DI
UN'AMERICA
ITALIANA

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2017
N. 13

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista semestrale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Autunno-Inverno 2017

Comitato scientifico: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors, Marilyn B. Young.

Direttori: Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Stefano Rosso.

Comitato di redazione: Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Fiorenzo Iuliano, Carlo Martinez, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Redazione: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Anna Belladelli, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Sonia Di Loreto, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Scannavini, Cinzia Schiavini, Anna Romagnuolo, Fabrizio Tonello.

Segretario di redazione: Marco Morini

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri

Segreterie di redazione:

Bergamo: "Ácoma", Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789
Roma: "Ácoma", Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università "Sapienza" di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216

E-mail: acoma@unibg.it

Sito web: www.acoma.it

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it

"Ácoma" è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo redazione@acoma.it verrà cestinato.

"Ácoma" is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to redazione@acoma.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli

SOMMARIO

Riflessi di un'America italiana. Studi sulla cultura italoamericana negli Stati Uniti

A cura di Elisa Bordin e Roberto Cagliero

Introduzione <i>Elisa Bordin e Roberto Cagliero</i>	5
Italian American Studies: territori, percorsi, proposte <i>Donatella Izzo</i>	9
Alle origini della letteratura italoamericana: Joseph Rocchietti <i>Leonardo Buonomo</i>	29
Il lascito di Suor Blandina Segale: <i>missing mothers</i> , contatti interculturali e storia regionale <i>Elisa Bordin</i>	46
Addio anni Trenta. <i>Like Lesser Gods</i> e la via al romanzo italoamericano di Mari Tomasi <i>Cinzia Scarpino</i>	62
Lina, Tina, Miriam e Mimì: quattro attrici italiane nel cinema muto americano <i>Giuliana Muscio</i>	77

Che cosa c'è tanto da ridere? Gli italiani nell'umorismo americano del passato 90
Fred Gardaphé

Il sistema di segni del cinema italiano/ americano: *code-switching* e la significabilità di *Mean Streets* di Martin Scorsese 108
Anthony Julian Tamburri

Gli immigrati italiani negli Stati Uniti e il senso dell'appartenenza prima della Seconda guerra mondiale 122
Stefano Luconi

Italoappalachiani: le comunità italoamericane nel bacino carbonifero dell'Appalachia 137
Enrico Grammaroli

Il *memoir* come pratica interculturale negli studi italoamericani 151
Edvige Giunta

SAGGI

Il poeta e i suoi fantasmi: W. H. Auden in *Four Quartets* 173
Mario Martino

Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale 185
Maria Elena Cantilena e Marco Grifo

Raccontare l'invisibile: il cinema, il documentario e la Grande Recessione 215
Cinzia Schiavini

ENGLISH SUMMARIES 235

Il *memoir* come pratica interculturale negli studi italoamericani

Edvige Giunta*

Traduzione di Andrea Pitozzi

8 dicembre 2016

Elijah,

Ecco una mappa di un luogo pericoloso. Potrebbe aiutarti a tenere i piedi ben piantati a terra. E una posizione salda è la cosa più importante per lottare.

Vorrei essere in grado di plasmare il mondo per te. Prenderei nelle mani l'acqua per riempire le crepe, per levigare i bordi, per assottigliare i punti più spessi. Il mondo che scolpirei per te sarebbe dipinto di un blu brillante, liscio tutt'intorno e pieno, pieno d'amore.

Il fango sotto le unghie delle dita non è quello dell'argilla, ma dei graffi. Faccio un doppio nodo alle stringhe delle tue scarpe. Tengo il tuo scooter lontano dai muri. Ma non posso proteggerti dai calabroni. Non dalle palle da baseball che finiscono fuori campo. Non dagli oggetti volanti che contano.

Freddie Gray è morto con la schiena spezzata, si è spaccata in un furgone della polizia il giorno in cui ti abbiamo portato a casa dall'ospedale. Tu eri nel tuo seggiolino, seduto tra me e tuo padre. Non avevi la forza di tenere su la testa, che ciondolava da una parte all'altra e ti ricadeva sul

petto.
(Meghan Flaherty)¹

Senza comunità non esiste alcuna liberazione, ma soltanto il più fragile e vulnerabile armistizio tra un individuo e ciò che lo opprime. Ma comunità non significa appiattimento delle differenze, né la patetica pretesa che queste differenze non esistano.
(Audre Lorde, *Sister Outsider*)

Mi sono imbattuta per la prima volta nel genere del *memoir* più di vent'anni fa. Era il 1996, quando cominciai a leggere le bozze del nuovo lavoro di una scrittrice italoamericana che avevo conosciuto soltanto come biografa e studiosa di Virginia Woolf. Ero all'inizio della carriera universitaria e, dopo avere concluso una tesi di dottorato su James Joyce, mi stavo indirizzando agli studi italoamericani. Nei miei primi anni negli Stati Uniti, quando ancora mi consideravo una studentessa italiana all'estero e non un'emigrante, e subivo il fascino degli scrittori modernisti espatriati, Joyce ebbe per me la funzione di un padre letterario ideale. Poi, con il passare del tempo, mentre la mia migrazione assumeva i tratti di uno spostamento definitivo in un altro paese, mi sentii attratta dalle scrittrici che esaminavano le implicazioni dello sradicamento e del distacco dall'Italia. In molti casi le famiglie di queste donne si erano trasferite prima della loro nascita, eppure io trovavo con le loro vicende una grande affinità. Erano i primi anni Novanta, e il fatto che

all'epoca queste scrittrici non fossero ancora considerate come un gruppo letterario definito le rendeva ai miei occhi molto più interessanti e intriganti. Così, la spinta dell'identità etnica e la militanza femminista di vecchia data si sono intrecciate, influenzando la mia nuova scelta professionale.

Quando ho letto *Vertigo* per la prima volta, come tante altre donne italoamericane ho riconosciuto subito la sua radicalità. In quel *memoir*, una "improbabile storia di come una ragazza italiana della classe operaia riesca a diventare scrittrice e critica",² Louise DeSalvo ha osato riscrivere la sua storia, all'interno della sua famiglia italoamericana, rifiutando la traiettoria di un processo di inclusione senza complicazioni e interamente realizzato.³ Mentre altre scrittrici italoamericane come Tina De Rosa descrivevano in modo nostalgico la perdita di un senso della casa e della famiglia, DeSalvo scriveva apertamente delle angosce culturali e dei relativi malesseri psichici che opprimevano la sua famiglia; il tutto esaminato attraverso lo stesso approccio da scrittrice e biografa femminista con cui aveva indagato il problema dell'incesto nella vita di Woolf. La cruda e implacabile descrizione dei turbamenti che affliggevano la sua famiglia italoamericana fu il passo coraggioso e necessario verso una sottile e articolata esplorazione personale intergenerazionale e culturale: la stessa strategia che adottò poi nei *memoirs* scritti nei vent'anni successivi, culminati in *Chasing Ghosts*.⁴

Vertigo rappresentò l'inizio di una nuova fase della scrittura femminista italoamericana⁵ ed ebbe anche una grande influenza sul mio lavoro di studiosa di origine italiana.⁶ La lettura di quel *memoir* all'inizio della carriera segnò per me una svolta importante, poiché anche io all'epoca ero alle prese con la complessa e ambivalente relazione con la mia cultura d'origine, ed esprimevo questi sentimenti introducendo dei piccoli frammenti di ricordi personali nella mia scrittura accademica. All'incirca un anno dopo la lettura di *Vertigo* insegnai un primo corso sul *memoir* e riconobbi subito le potenzialità di reciproco arricchimento tra quel genere e gli studi italoamericani.⁷

In quasi vent'anni di lavoro dedicato alle scrittrici italoamericane – sempre in parallelo ai corsi sul *memoir* – ho cercato di mettere in discussione e di ridefinire la dicotomia tra la figura del critico che interpreta in modo distaccato e quella dello scrittore come oggetto di analisi o di osservazione. Ciò ha anche ridefinito la natura del mio lavoro di studiosa.⁸ Aniché assumere continuamente i diversi ruoli di docente, redattrice, scrittrice o organizzatrice di eventi culturali, ho provato a costruire un'identità professionale mobile, non radicata in un solo ambito. Ciò ha condotto a importanti, anche se non sempre facili, collaborazioni con varie scrittrici, oltre che a sperimentazioni letterarie in grado di unire il piano personale con quello politico, nello spirito della tradizione femminista. Inoltre, il mio lavoro nell'ambito degli studi italoamericani ha profondamente influenzato il mio approccio didattico. Infatti, concetti come emergenza, recupero, riconoscimento, *agency* e comunità, si sono dimostrati essenziali nel mio lavoro di studiosa italoamericana e di docente del genere *memoir*.

L'insegnamento del *memoir* richiede passione e impegno per il sostegno di nuove voci, il riconoscimento dei germi di una letteratura in formazione, la difesa di scrittori emergenti e la promozione della crescita di una nuova comunità di lettori e scrittori. I semi di questa lezione provengono dalla mia esperienza politica di

giovane femminista siciliana negli anni Settanta; semi che sono germogliati nel lavoro di ricerca, di recupero, di promozione e di pubblicazione delle scrittrici italoamericane. Nel momento in cui il mio lavoro si espanse al punto da includere l'insegnamento del *memoir* a un gruppo sensibilmente variegato di studenti, avevo tutti gli strumenti per potere cominciare. Ora, per chiudere il cerchio, sono convinta che proprio la didattica del *memoir* possa dare un valido contributo al campo degli studi italoamericani. La scrittura memorialistica può offrire, infatti, possibilità uniche per una pratica culturale che permetta agli studi italoamericani di superare i propri limiti disciplinari. Inoltre può contribuire alla sempre maggiore rilevanza di questo campo, al di là di profonde divisioni che incoraggiano spinte identitarie e di identificazione culturali e nazionalistiche profondamente controproducenti.

I diversi *memoirs* pubblicati negli ultimi vent'anni da scrittori di origini italiane, in particolare donne, costituiscono un *corpus* che dipinge un ritratto sfaccettato e controverso della cultura italoamericana. Scrittrici come Louise DeSalvo, Susanne Antonetta, Mary Cappello, Joanna Clapps Herman, Annie Lanzillotto, Maria Laurino, Marianne Leone, Kym Ragusa, Domenica Ruta, Helene Stapinski e molte altre, scrivono con molta cura della realtà italoamericana. Nel loro lavoro riconsiderano onestamente il passato per comprenderlo attraverso una molteplicità di prospettive critiche e contesti storici. Il *memoir* ha quindi contribuito alla formazione di un canone italoamericano ed è diventato il soggetto di molti esami, tesi di dottorato, articoli accademici e libri. Ciò che però non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione è soprattutto la pratica e la dimensione pedagogica del *memoir* all'interno degli studi italoamericani.⁹ Gli studiosi si sono concentrati principalmente sull'interpretazione di questi lavori mantenendo una distinzione epistemologica e gerarchica tra critico e scrittore. Di fatto, però, ogni scrittore di *memoir* è a sua volta un critico.

La scrittura del *memoir* può aiutare i giovani (e anche i più anziani) italoamericani a sviluppare una consapevolezza storica e culturale del proprio passato in modo radicalmente diverso. In quest'ottica, singole esperienze possono essere basate su un passato complesso e intergenerazionale spesso sconosciuto. Si potrebbe, ad esempio, prendere in considerazione la storia del razzismo nelle comunità italoamericane *insieme* a quella delle derive razziste ai danni del Sud Italia e degli immigrati italiani.¹⁰ Perciò il *memoir* può essere uno strumento pedagogico potente per aiutare gli studenti a sviluppare un senso di cittadinanza e promuovere un'azione culturale responsabile all'interno di una comunità interculturale. Gli studi italoamericani trarrebbero dei benefici dall'inclusione nei corsi di laurea dell'insegnamento di una scrittura creativa del *memoir* più consapevole sul piano culturale – da inserire come requisito per le materie caratterizzanti e non. In questo saggio farò riferimento ai vent'anni di esperienza nell'insegnamento del *memoir* in relazione al mio lavoro nel campo degli studi italoamericani, così da riflettere sulle ragioni e sui modi in cui questa sinergia e integrazione di ambiti si può e si deve raggiungere.

Il genere

Nel secondo decennio del Ventunesimo secolo la notizia dell'imminente tramonto della memorialistica ha finalmente smesso di circolare. Il *memoir* ha ormai afferma-

to la sua posizione come genere letterario degno dell'attenzione degli accademici, e anche i critici più convinti devono rassegnarsi al fatto che questo genere, centrale sulla scena letteraria statunitense a partire dagli ultimi dieci anni del Ventesimo secolo, ha oggi una sua specifica tradizione che vanta molti scrittori e convenzioni letterarie proprie. Inoltre, è un genere che si è diffuso ed è sbocciato al di là dei confini nazionali, traendo beneficio dal fatto che molti scrittori stanno a cavallo di culture, lingue e identità diverse.¹¹

Il *memoir* contemporaneo mantiene con la saggistica, ma anche con la poesia, con l'oralità e con il romanzo, legami molto più forti rispetto a quelli con il genere autobiografico, con il quale è spesso associato e confuso. Senza dubbio il *memoir* è una forma di scrittura biografica ma ha modalità, temi e scopi profondamente diversi da quelli dell'autobiografia. Anche se contengono dei *flashbacks*, molte autobiografie seguono una traiettoria cronologica lineare; la loro continuità mette in collegamento eventi che l'autore considera fondamentali per la sua vita: in genere fatti documentati e verificabili. Gli scrittori autobiografici sono spesso ben consapevoli e molto attenti nel decidere quali fatti meritano di essere inclusi e quali personaggi accompagneranno il narratore/scrittore nel resoconto della sua intera vita. L'autobiografia privilegia una prospettiva e un'evoluzione singolari e individuali, così da ripercorrere le tappe che hanno portato all'attuale successo del protagonista. In molti casi, infatti, mentre sono seduti a scrivere la storia della loro vita, gli autori di autobiografie sono ormai personalità riconosciute a livello sociale e culturale, anche se a volte in modo discutibile. Così, le loro storie descrivono una coerente evoluzione personale interessata soprattutto al processo d'individualizzazione e di affrancamento dalla comunità di origine, anziché approfondire e riconfigurare i legami profondi con quella comunità.

Al contrario, nei casi più significativi, il *memoir* contemporaneo poggia su una nozione di soggetto meno individualizzato rispetto a quello dell'autobiografia e, di conseguenza, più radicato nella storia complessa delle comunità di cui lo scrittore fa o ha fatto parte, anche se in modo critico e ambivalente.¹² Ciò vale in particolare per gli scrittori di gruppi marginalizzati, che spesso descrivono le ripercussioni dei loro tentativi di uscire dalle comunità di origine per provare a integrarsi nella classe media americana (eterosessuale, bianca e normativa), e che affrontano i problemi derivanti dal vivere ai margini di quella che Audre Lorde definisce "norma mitica".¹³ Simili posizioni e spostamenti implicano spesso una cancellazione traumatica della memoria culturale.¹⁴

Un *memoir* riflessivo configura una dimensione narrativa che può rivelarsi fondamentale per la formazione e la sopravvivenza di un soggetto che accetta tutta la complessità della sua appartenenza sociale, storica, psicologica, familiare e linguistica. In "Writing Bridges: *Memoir's* Potential for Community Building" Stephanie Hammerworld scrive:

invece di considerare la scrittura del *memoir* come uno sforzo di individualizzazione, vederlo in un contesto di promozione della comunità mette in luce il suo potenziale di mediazione. È questa un tipo di comunità che deriva dal vedere come le storie, e gli elementi nascosti in quelle storie, stiano in un rapporto di concordanza/discordanza, si mescolino, si armonizzino e, qualche volta, creino delle dissonanze.¹⁵

Nel mettere in evidenza le relazioni conflittuali e contraddittorie degli scrittori con le loro comunità originarie, il *memoir* avvalora un "senso di sé" radicato in una comprensione della comunità, e prefigura anche una comunità potenzialmente trasformata in cui le proprie storie possono essere accolte.

La dimensione comunitaria di un simile progetto si concretizza attraverso una narrazione che spezza l'andamento cronologico e cerca il suo significato in strutture scandite dai ritmi della memoria, influenzate dalle tradizioni culturali dello *storytelling* inteso come spazio collettivo e intergenerazionale. In *The Anarchist Bastard*, Joanna Claps Herman racconta come la storia e la memoria personali siano inseparabili dall'esperienza collettiva della comunità dei suoi avi a Waterbury, nel Connecticut. Descrive le sue "pene" e le "incrinature" causate dall'incapacità di connettere il suo io adulto con la comunità di origine.¹⁶ Sentendo la pressione della comunità e della tradizione, la sua scrittura assume una qualità corale. Spesso le voci dei membri della famiglia sono incluse nella narrazione attraverso l'espedito della trascrizione della storia orale oppure attraverso le loro narrazioni scritte: "mi considero un'archivista di questo mondo, quello che è scomparso, quello che abbiamo creato come comunità di accademici, scrittori e artisti, e quello che è destinato a nascere attraverso la prossima generazione di accademici, scrittori e artisti."¹⁷ Nel lavoro del *memoir* è quindi implicita una ri-costruzione dell'io in relazione con la comunità di origine dello scrittore, ma anche la creazione di una nuova comunità che trae la sua forza dall'esplorazione della molteplicità e della varietà delle storie.

Questo lavoro diventa particolarmente potente nel caso in cui la storia della comunità di origine dello scrittore sia parziale o del tutto assente dai documenti storici ufficiali, o nei casi in cui la comunità stessa sia stata decimata in seguito a persecuzioni o genocidi. Nel *memoir Crazy Brave*, Joy Harjo attinge alla potenza della narrazione dei nativi americani per raccontare la sua storia personale: "ci addentriamo in una storia di famiglia, poi in altre storie di clan tribali, di città e nazioni tribali, di terre, di paesi, sistemi planetari e universi. Ma ognuno di noi ha una propria storia del cuore a cui badare."¹⁸ E mentre la narratrice porta avanti la sua "storia spirituale" capisce che, anche prima di nascere, il suo spirito "era stato incaricato di trasmettere voci, canti e storie da diffondere e fare crescere nel mondo perché fossero di sostegno e ispirazione."¹⁹ In *Black Dog of Fate*, Peter Balakian spiega dell'esistenza di una memoria che trascende l'esperienza e il vissuto personale:

Quando ero con mia nonna, potevo entrare in un altro mondo, un luogo evocativo di oscurità e di luce, una sorta di energia che fluisce come una forza invisibile da quest'antica terra chiamata Anatolia fino al mio mondo nel New Jersey. Era qualcosa di atavico, connesso alla terra e alle parole, al sangue e al cielo.²⁰

Attraverso la nonna armena, il narratore intuisce un passato che precede la sua nascita. Ricorda di avere scritto delle poesie dedicate alla storia del suo paese, del quale all'epoca conosceva poco o nulla. Il racconto emerge quindi da una memoria in cui al piano personale s'intrecciano quello mitico e quello storico. Anche Louise DeSalvo rievoca i suoi antenati in "Wild Things", prologo del suo *memoir* intergenerazionale *Crazy in the Kitchen*:

c'era qualcosa di selvaggio nelle storie che i miei nonni raccontavano sul Mezzogiorno, il Sud Italia, la terra da cui erano partiti molti anni fa; era sempre qualcosa di feroce... Lupi selvatici che di notte scendevano nei villaggi per portare via i bambini e mangiarseli; ecco una delle ragioni per cui di notte era necessario, sempre necessario, chiudere a chiave la casa, anche durante l'estate, anche qui in America, anche al quarto piano di un palazzo di Hoboken, New Jersey.²¹

DeSalvo parla della terra lontana e sconosciuta che i suoi avi avevano lasciato per fame e per disperazione con la stessa potenza evocatrice di quel tipo di ricordo profondo che arriva a Balakian attraverso sua nonna, e non con date, nomi e fatti precisi. Seguendo il filo intrecciato e ingarbugliato di questa memoria la scrittura trova la sua via verso un passato storico a cui lo scrittore non ha avuto un accesso consapevole.

Nell'autobiografia, l'io esiste in una storia che è generalmente coerente e sequenziale, mentre la logica del *memoir* segue un'altra traiettoria. Nel *memoir*, infatti, lo scrittore celebra il passare del tempo ma non è interessato alla linearità cronologica. Come scrive Sven Birkerts in *The Art of Time in Memoir*:

Il punto non è stabilire quando qualcosa è accaduto, ma piuttosto qual è stato il percorso di consapevolezza per lo scrittore. È proprio nel sottolineare questo aspetto che si supera la tirannia della linearità per consentire una più sottile, o evidente, attuazione di una prospettiva *a posteriori*.²²

Il tempo stesso diventa un soggetto, un evento della narrazione. Si muove in tutte le direzioni e trasforma il narratore in un esperto viaggiatore nel tempo, in grado di incontrare personaggi morti o semplicemente usciti dalla sua vita, oppure antenati scomparsi o addirittura incarnazioni passate dello scrittore stesso. La narrazione emerge dall'oscillazione, a volte delicata a volte sconvolgente, tra il passato e il presente: ciò che Birkerts chiama "la rielaborazione dell'allora per via dell'adesso."²³ Nella sua scrittura, Octavia Butler crea storie in cui i limiti temporali si espandono e si ripiegano, con personaggi che vivono per secoli o sono addirittura immortali. La protagonista del suo romanzo distopico *Kindred*, una giovane donna nera, viaggia letteralmente avanti e indietro tra la California del 1976 e il Maryland antecedente la Guerra di secessione, dove incontra i suoi antenati sia neri sia bianchi.²⁴ Tra l'allora e l'adesso, la donna è alle prese con la storia della schiavitù e la sua persistente eredità. Sebbene all'inizio non capisca che cosa sia a innescare i suoi viaggi nel tempo, poco per volta diventa una viaggiatrice consapevole ed esperta: ad esempio, porta con sé degli oggetti del presente in grado di salvarle la vita nel passato, anche se alla fine sarà proprio il passato a insegnarle ciò di cui ha bisogno per sopravvivere e per tornare nel presente. Sebbene Butler scriva prevalentemente fantascienza, e non *memoirs*, i suoi lavori letterari si fondano sulla profonda necessità di comprendere la storia e di fare i conti con essa. Il suo uso dei viaggi nel tempo aiuta a capire meglio il ruolo sovversivo della temporalità nelle narrazioni del *memoir* dove, nell'affrontare il passato attraverso la scrittura, il narratore "ritorna" nel presente con una prospettiva storica trasformata e nuova.

Poiché nel *memoir* la “memoria involontaria” è il motore della narrazione,²⁵ lo scrittore tiene in scarsa considerazione i fatti verificabili e definiti da precisi riferimenti temporali. Diversi ricordi possono collassare in uno, e possibilità molteplici emergono dall’attività che porta il narratore a fare i conti con i meccanismi della memoria. La narrazione del *memoir* si affida al fatto che gli errori “sono i portali della scoperta”, come diceva Joyce.²⁶ Quindi, se scrivo che la mia fotografia preferita di mia madre all’età di sedici anni è stata scattata da suo fratello “il fotografo”, e poi mi rendo conto che non può essere così perché lui, all’epoca, sarebbe stato soltanto un bambino, invece di correggere questo fatto in una bozza successiva mi chiedo che cosa possa significare questo ricordo distorto, quale storia o desiderio possa rivelare o nascondere. Poi scrivo queste domande e valuto le possibili risposte. Il *memoir* investiga il funzionamento della memoria e rivela il modo in cui nuove verità possono emergere nella narrazione dalle inevitabili discrepanze temporali e fattuali. Infatti, sebbene la ricerca storiografica e documentale sia molto importante, gli scrittori di *memoir* non sono collezionisti di date raccolte scrupolosamente e di fatti singoli e verificati. Si occupano piuttosto della verità del ricordo, una verità che deriva dalla riflessione sui significati di ciò che viene ricordato e dimenticato. Perché si ricordano certe cose e altre no? Perché i membri della stessa famiglia hanno ricordi diversi di uno stesso evento? Perché i nostri ricordi si modificano col tempo? Sono queste le domande che lo scrittore si pone, e le sue risposte sono la vera sostanza del *memoir*.

Il passato è un paese che la scrittura memorialistica esplora senza alcuna mappa né direzione. Le indicazioni di luoghi e tempi possono essere ingannevoli ed errate; risvolti inattesi e associazioni improbabili possono portare a scoperte molto più illuminanti rispetto a ogni ricerca di significato logica e predefinita. La storia emerge dall’intreccio di una trama fatta di ricordi frammentari e apparentemente disconnessi tra loro, ma anche integrando il processo del ricordo che ha portato e modellato quella storia in una narrazione.

Lo sviluppo di un simile approccio introspettivo alla memoria può produrre una radicale consapevolezza politica e culturale. Annette Kuhn scrive che

la dimensione democratica del lavoro sulla memoria ne fa un potente strumento di “creazione della coscienza”: un risveglio della coscienza critica in coloro che sono privi di potere attraverso l’attività di riflessione e apprendimento; ma anche lo sviluppo di un pensiero critico e interrogante nei confronti delle vite proprie e di coloro che vi gravitano intorno.

[... Il lavoro della memoria] inoltre dimostra che l’azione politica non deve essere intrapresa al prezzo della propria interiorità, e nemmeno che l’attenzione ai problemi della psiche debba necessariamente comportare un ritiro dal mondo dell’azione collettiva.²⁷

In questi tipi di *memoirs* introspettivi gli scrittori si lanciano in viaggi che producono un nuovo livello di conoscenza di sé, delle loro famiglie, comunità e storie.

Il *memoir* evita l’ostacolo di una narrazione ininterrotta ed esibisce ciò che Mary Cappello definisce “disagevole”,²⁸ privilegiando quelli che Ruth Kluger chiama “i frammenti” della memoria.²⁹ Il significato della narrazione si fa dunque elusi-

vo, parziale, ma al contempo emozionante. Nelle pagine del *memoir* gli scrittori incontrano se stessi e i personaggi che abitano il loro passato come mai prima – quasi fossero degli “altri” appena creati.³⁰ In quanto genere pedagogico, il *memoir* implica la capacità di isolare e leggere le tracce sparse e spesso incoerenti della memoria, per poi ricomporle in un nuovo collage, senza cancellare i bordi e le separazioni né riempire i vuoti tra i pezzi. Andre Dubus III definisce questo procedimento “smembrare”.³¹ Nei miei corsi sul *memoir* faccio di tutto per aiutare i miei studenti a sviluppare una forma di scrittura in cui mettersi alla prova con gli strumenti del mestiere, così da arrivare a concepire la scrittura come un’esperienza profondamente trasformante sul piano individuale e collettivo.

Rispondere alla storia

Ho conosciuto Meghan Flaherty verso la fine della primavera del 2016. All’epoca Barak Obama era ancora presidente e nessuno pensava che Donald Trump potesse vincere le elezioni. Fu un collega poeta a presentarci; all’epoca Meghan stava frequentando un corso propedeutico di scrittura creativa.

“È brillante,” mi disse lui. “Convincila a continuare l’università”.

Meghan si era appena trasferita nella nostra università dopo avere seguito una serie di corsi in diversi college, destreggiandosi tra lo studio e il prendersi cura del suo bambino appena nato. Non era affatto sicura che sarebbe ritornata il semestre successivo.

L’evento letterario a cui partecipavamo si concluse e la stanza vibrava ancora di entusiasmo. Studenti, docenti ed ex-allievi avevano riempito la GSUB 129, la stanza degli eventi preferita dal nostro gruppo di scrittura. Meghan e io scambiammo qualche parola. Le chiesi quanto aveva il suo bambino. Le dissi poi che anch’io ero ai primi anni di università quando era nata mia figlia, e che i bambini non sono necessariamente un ostacolo al lavoro universitario.

Meghan si dondolava nervosa, e dietro al suo sorriso esitante ho percepito una certa fierezza. Riconobbi i segni che a volte rivelano e al contempo nascondono il fatto che uno scrittore sia pronto a intraprendere un’opera sconvolgente: una certa ritrosia, anche un’incertezza e un malcelato senso di urgenza. Le consigliai di frequentare il mio laboratorio di *memoir*, anche se il suo genere era la poesia. Avrebbe potuto contare sull’appoggio del nostro gruppo. Per rassicurarla quando vidi che storceva il naso, aggiunsi che molti poeti avevano seguito il mio corso e avevano scritto dei *memoir* eccezionali.

“Come si chiama il tuo bambino?” le chiesi prima che ce ne andassimo.

“Elijah,” mi disse.

Rividi Meghan qualche volta durante quel semestre. Era venuta nel mio ufficio e l’avevo aiutata a scegliere alcuni corsi per il semestre successivo. Ero felicissima all’idea di averla tra i miei studenti a settembre. Sapevo che si era iscritta al mio corso, ma non sarebbe stata né la prima né l’ultima a mollare all’ultimo momento per problemi economici, familiari o altro. La mancanza di un servizio sociale efficiente pone molti dei miei studenti in prima linea nella lotta per la sopravvivenza delle loro famiglie. Alcuni di loro devono affrontare problemi emotivi senza un

supporto terapeutico o familiare, e non possono gestire l'ulteriore stress dello studio. Altri temono il tumulto psicologico che potrebbe innescare in loro il *memoir*. Mi ricordo di qualche studente che si è iscritto al corso anche quattro volte, prima di decidersi finalmente a seguirlo. Ho visto molti studenti ritirarsi e ho provato a convincerli a tornare indietro. Pochi ritornano. Molti no. Così, in quell'autunno del 2016, non ho dato per scontato che avrei rivisto Meghan in aula. Ma lei c'era, e il suo sorriso questa volta era aperto ed entusiasta.

In classe abbiamo definito il *memoir* come un genere emerso nel contesto del Movimento per i diritti civili, del Movimento femminista, degli studi sulla classe operaia e la conseguente estensione del canone letterario. Lo abbiamo anche definito come la sede perfetta per storie difficili che non possono contare sulla consolidata tradizione di modelli letterari: le storie schiette degli emarginati, dei senza voce, delle vittime inascoltate di traumi familiari, sociali e politici.

Quando Marienne Leone, scrittrice, attrice e avvocato per i diritti dei disabili, partecipò via Skype a una nostra lezione per parlare di *Jesse: A Mother's Story*, il *memoir* che racconta di suo figlio morto a diciassette anni per una paralisi cerebrale,³² Meghan mi disse che mentre leggeva il libro non riusciva a smettere di piangere. Col tempo, quella relazione potente con la materia della storia fu uno stimolo per Meghan, e la aiutò a comprendere meglio quale direzione doveva prendere il suo lavoro.

Era novembre. Gli Stati Uniti avevano appena eletto il nuovo presidente e Meghan, come altri studenti, era visibilmente preoccupata per il risultato delle elezioni. Gli studenti stavano lavorando con passione ai loro *memoir* finali, e lei aveva concluso una bozza molto valida sulla storia di sua nonna, ma non sapeva ancora bene quale direzione seguire. Così la incoraggiai a leggere alcuni *memoir* intergenerazionali: *Object Lessons* di Eavan Boland, *La pelle che ci separa* di Kym Ragusa e *Crazy in the Kitchen* di Louise DeSalvo. Sapevo delle sue origini italiane e irlandesi, e forse questi libri l'avrebbero aiutata a riflettere sul tema centrale e a dare forma al suo *memoir*. A ogni modo, verso la fine del semestre Meghan mi chiese se poteva scrivere su qualcos'altro.

"Certamente," le dissi. "Devi credere in te stessa. È la storia che ti sceglie, non il contrario."

Così Meghan mise da parte la storia della nonna irlandese e scrisse "Elijah". Nel suo straziante e commovente *memoir* epistolare dedicato al giovane figlio nero, affronta in modo diretto i privilegi dei bianchi e i loro lati oscuri, e intanto fa i conti con il suo terrore di fronte alle violenze razziali. Momenti intimi della vita di suo figlio s'intrecciano alle notizie delle violenze contro i neri, spesso veri e propri abusi da parte della polizia. La dimensione storica non è soltanto uno sfondo, nel *memoir* di Meghan Flaherty, è lei che risponde alla storia. Come risulta chiaro nella sua scrittura, la storia è un fatto personale.

Questo momento storico ha bisogno di un atto consapevole di testimonianza, articolato con onestà, coraggio ed eloquenza – proprio come fa Meghan nel suo *memoir*. A proposito della continuità storica della disuguaglianza razziale, Michelle Alexander scrive che: "i sistemi di casta razzisti non hanno bisogno dell'odio razziale o di un fanatismo aperto per prosperare, è sufficiente una certa indifferenza razziale, come metteva in guardia Martin Luther King Jr. più di quarantacinque anni

fa.”³³ Mentre il presente somiglia sempre più a un distopico futuro, interrogarsi e prendere una posizione netta nei confronti del passato, così come delle sue ricadute sul presente, costituisce un imperativo etico. Non ci possono essere “molte parti” quando i suprematisti bianchi e i neonazisti marciano per le strade d’America sventolando bandiere naziste e sudiste, mentre le persone di colore, inclusi i bambini, sono vittime di continue violenze, abusi di potere e arresti di massa.

Nei mesi successivi alle elezioni presidenziali del 2016 si è assistito a una escalation di violenze e tensioni razziali, etniche e di genere.³⁴ Che i perpetratori di queste violenze siano incoraggiati dal messaggio ideologico della nuova amministrazione risulta evidente dalle diffuse aggressioni contro immigrati e persone di colore, musulmani, ebrei, donne e persone LGBTQ, oltre che dal numero sempre crescente di raduni dei suprematisti bianchi in tutta la nazione. Un movimento di “resistenza” si sta diffondendo, facendo sentire la propria presenza nelle strade e sui *social networks*. C’è una maggiore consapevolezza del perdurare di divisioni razziali e atti razzisti, e si riconosce in maniera sempre più evidente la necessità di un dibattito e di un dialogo tra le parti. Ma questi dibattiti non sono ancora molto diffusi. Nei college e nei campus universitari la necessità di un risanamento delle ferite razziali è all’ordine del giorno. Il cosiddetto “Muslim Ban” ha spinto scuole e università ad attivarsi per proporre politiche e linee guida di protezione della sicurezza legale e psicologica degli studenti più vulnerabili. Mentre scrivo questo saggio, il presidente degli Stati Uniti ha da poco annunciato la fine del DACA (Deferred Action for Childhood Arrivals).³⁵ È difficile, se non impossibile, considerare un’aula universitaria come uno spazio inviolato e immune dalle tensioni sociali e politiche. Gli educatori devono fare in modo che la classe sia un luogo sicuro, culturalmente informato e stimolante da un punto di vista intellettuale e creativo. Dobbiamo essere profondamente consapevoli della nostra responsabilità nel preparare gli studenti a comprendere il mondo in cui vivono, a sviluppare la propria voce e libertà di azione, a usare al meglio gli strumenti che consentono loro di accedere a una piena cittadinanza – a volte anche in senso letterale, sia per gli studenti che godono della stabilità di uno status legale riconosciuto sia per gli immigrati recenti o clandestini.

In qualità di insegnante impegnata per la giustizia sociale, sono obbligata a riflettere su che cosa significhi insegnare in questo momento storico, così da rimettere in discussione la mia pedagogia per venire incontro alle necessità dei miei studenti. C’è nell’aria una energia nuova, volta a trovare uno scopo e un significato in grado di mettere in relazione la propria vita e le proprie azioni con il momento storico in cui si vive, traendo coraggio e chiarezza dalle lezioni del passato. Come scrive Claudia Rankine, “la memoria è un luogo difficile. E tu ci sei stato.”³⁶ Che cosa ricorderemo domani? Dove siamo stati? Che cosa abbiamo fatto? Chi eravamo allora e chi siamo oggi? Chi è la gente e dove sono i luoghi da cui proveniamo? E come collochiamo noi stessi e quei luoghi nella storia? Queste domande sono sempre a cavallo tra il piano politico e quello personale, tra il viscerale e il pubblico, tra l’individuale e il comunitario. Sono le domande con le quali i miei studenti e io siamo alle prese ogni semestre nel laboratorio di *memoir*.

Il corso

La buona scrittura nasce spesso da una pratica sostenuta da una comunità di scrittori. Questo l'ho imparato in vent'anni d'insegnamento del *memoir* in un programma di scrittura creativa per laureandi, dove ogni anno un numero sempre maggiore di studenti e laureati si distingue per bravura dentro e fuori l'università. Una studentessa ha pubblicato un *memoir* di enorme successo, tradotto in venticinque lingue; un'altra ha vinto il nostro premio di scrittura creativa soltanto un paio di anni dopo il suo esordio in un corso di scrittura; un'altra ancora ha pubblicato un pezzo su *The New York Times Magazine* a proposito della sua situazione di immigrata senza documenti e, successivamente, ha scritto un volume di *memoir* pubblicato da uno dei maggiori editori statunitensi. Molti presentano e pubblicano i loro lavori a livello locale e nazionale, sono accettati nei programmi e nei corsi avanzati di scrittura creativa e ottengono tirocini o posti di lavoro nel campo dell'editoria a New York City, dove si misurano con gli studenti delle università più prestigiose. Ho imparato che il potenziale educativo del *memoir* può essere accresciuto in modo costante attraverso un insegnamento della scrittura creativa riflessivo e ponderato, in grado di promuovere lo sviluppo di un vibrante e fertile gruppo di scrittura. In questa comunità, anche i novizi della letteratura possono diventare scrittori. A volte dico ai miei studenti: "Guardatevi attorno, alcuni dei vostri compagni sono gli scrittori che un giorno metterete nei ringraziamenti dei vostri libri". Ma anche quando gli studenti non intraprendono la carriera di scrittori, il lavoro del *memoir* apre loro possibilità personali, professionali, intellettuali e culturali per conoscere meglio se stessi e gli altri, in un modo complesso e articolato, e con reali ripercussioni sulla loro vita.

In questa sezione presenterò alcune strategie didattiche che metto in atto nel mio corso. Si tratta di tecniche che possono essere riadattate e riprese, non soltanto nei workshop sul *memoir* ma anche nei corsi di letteratura italoamericana e nei corsi interdisciplinari sull'esperienza degli italoamericani.

Negli ultimi vent'anni sono stata ispirata dalla potenza delle storie scritte dai miei studenti della New Jersey City University (NJCU). È una istituzione che attrae soprattutto ragazzi di Jersey City, centro urbano in espansione che si trova sulla sponda opposta del fiume Hudson rispetto a New York City. Tra i nostri studenti ci sono anche pendolari provenienti da piccole cittadine della Hudson County – Hoboken, Union City, Bayonne. Nel campus ci sono dei dormitori studenteschi, occupati in prevalenza da studenti del New Jersey del sud, da altri provenienti da differenti stati, e da un numero crescente di studenti internazionali. Destinazione d'immigrati da ogni parte del mondo, Jersey City vanta una tra le più variegata popolazioni degli Stati Uniti per etnie e razze, e questa è una realtà che si riflette anche nella nostra popolazione studentesca. Molti studenti sono di colore, della classe operaia e spesso immigrati di prima generazione; in genere sono anche i primi delle loro famiglie ad andare al college. A molti di loro l'università era stata sconsigliata dai professori delle scuole superiori, e sono in pochi a considerare importanti i corsi di specializzazione. Il loro modo di affrontare le difficoltà, così come il lavoro notevole prodotto da molti di loro, ha modellato e rimodellato il

mio modo di insegnare, riconfermandomi che “l’arte non prende forma nel vuoto.” L’esperienza mi ha insegnato che un corso sul *memoir*, strutturato a partire da una didattica centrata sullo studente, può costituire uno spazio formativo sacro in cui una comunità interculturale esemplare è in grado di crescere e di prosperare.

Sebbene il mio corso sul *memoir* risponda ai requisiti dell’area di studi della scrittura creativa, uno dei settori di specializzazione del dipartimento di inglese della NJCU, molti studenti lo scelgono come corso opzionale per l’area di letteratura o come corso di scrittura tra quelli obbligatori per la sezione di pedagogia. Spesso gli studenti di altre facoltà – psicologia, media, arte, storia, sociologia e studi di genere – inseriscono il mio corso tra quelli a scelta libera, e qualche volta vengono a seguire le lezioni anche ex-studenti o pensionati. Includo questi dettagli per sottolineare il fatto che i miei studenti non provengono soltanto da situazioni etniche, razziali, culturali e religiose diverse, ma sono anche molto vari per età, percorsi formativi e interessi, per competenze di scrittura e aspirazioni professionali. Per molti di loro il corso è diventato una sorta di rito di passaggio e, spinti dai loro colleghi, fanno in modo di riuscire a seguirlo prima di laurearsi. Vent’anni di *memoir* alla NJCU hanno ampiamente provato che il corso può essere molto formativo e portare a risultati eccellenti anche quando gli studenti non hanno una lunga esperienza di scrittura o un interesse specifico. Inoltre, che il *memoir* sia un’esperienza in grado di cambiare la vita gli ex-studenti del corso lo ripetono spesso. Si possono ottenere ottimi risultati anche in un solo semestre.

La prima regola di base del mio laboratorio è: “in questo corso non dovete parlare della vostra vita.” In genere gli studenti sono confusi la prima volta che faccio questa premessa. Come possono evitare di parlare delle loro vite in un corso che lo stesso istruttore che stabilisce queste regole descrive come un’esplorazione profonda dei ricordi che comprendono le loro vite?

Io sorrido e ripeto: “in questo corso non dovete parlare della vostra vita.”

Di solito a questo punto qualche studente nota che la parola chiave nell’avvertimento è “parlare.” Dobbiamo “scrivere” della nostra vita. Questa distinzione diventa così il pretesto per discutere del fatto che il *memoir* non è la narrazione dello *storytelling* – un’arte con strategie e meriti propri. Soprattutto, il corso non è una terapia, anche se certi tipi di scrittura possono essere terapeutici. Nell’ambito di questo corso, raccontare a voce i propri ricordi anziché scriverli può causare un affievolimento e una distrazione del flusso della scrittura. Inoltre, può anche portare a una violazione dei confini personali, e rallentare o zittire definitivamente un potenziale scrittore. Il trucco è di *scrivere* della propria vita e *parlare dello scrivere* della propria vita. Quindi raccomando ai miei studenti di non fare commenti né paragoni con le vite degli altri. Non possono dire, per esempio, “tuo padre mi ricorda molto il mio”. Possono invece articolare un apprezzamento riguardo alla descrizione fatta da un’altra studentessa su suo padre, o fare un paragone tra quella descrizione e le proprie strategie narrative nel presentare i membri della famiglia, incluso il padre. Questa discussione preliminare si dimostra essenziale per capire a che serva e che cosa sia un *memoir* – il processo si sviluppa per tutto il semestre – ma permette anche agli studenti di vedersi come scrittori intenti a sviluppare e definire una pratica per padroneggiare il lavoro della scrittura. Lontano dal creare un distacco dalla dimensione materiale, una simile strategia aiuta gli studenti a

capire come avvicinarsi ai propri ricordi, in modo da dargli la forza di rovesciare il modello del silenzio o della vittimizzazione. Si sentono padroni delle loro storie vissute poiché sono loro a modellare quelle storie nel *memoir*.

I brevi spunti di scrittura guidati che do in classe sono elementi essenziali nel mio metodo didattico, e ognuno di questi spunti non richiede mai più di cinque minuti di scrittura consecutivi. Esercizi così focalizzati riescono a combinare una pratica consolidata di scrittura libera con alcune restrizioni temporali e tematiche. Ciò non soltanto aiuta a capire che si può scrivere più o meno di qualsiasi cosa, inclusi argomenti apparentemente causali, ma permette agli scrittori emergenti di trovare i propri soggetti. Ad esempio, chiedo agli studenti di scrivere i nomi di cinque vicini di casa di quando erano bambini. Poi creo delle coppie e faccio assegnare loro rispettivamente un numero da uno a cinque. A partire da lì, devono scrivere un elenco di cinque cose che ricordano di queste persone scelte casualmente, dopodiché un altro studente dovrà a sua volta attribuire un numero a caso da questo secondo elenco. In seguito chiedo di usare questo dettaglio come una sorta di punto di accesso, un po' come la tana del Bianconiglio in *Alice*, e seguire così i propri ricordi per cinque minuti di scrittura libera. Il risultato di questo semplice e breve esercizio non smette mai di stupirmi. Anche se all'inizio alcuni si lamentano di essere costretti a scrivere di soggetti che non hanno scelto personalmente, alla fine tutti sono entusiasti del risultato. La scrittura prodotta in questi brevi frammenti di tempo è spesso avvincente: dettagliata, ben equilibrata e dotata di una voce fresca e distinta. Si stupiscono che *questa* scrittura fosse già dentro di loro; che qualcosa che non avevano mai considerato degno di essere descritto prima possa generare un momento di ricordi così potente e ricco di potenzialità per ulteriori sviluppi narrativi. Le liste di elementi concreti preparate dagli studenti hanno la funzione di mettere in moto i ricordi, e di generare la scrittura caricata dall'elemento sensoriale. La natura quasi meccanica e frenetica di questi esercizi libera gli apprendisti scrittori dalle aspettative, dalle ansie e dalla paura di aprirsi, o da quella di non avere nulla da dire, permettendo loro di attingere alla fonte della memoria.

Molte volte, durante questi esercizi della durata di cinque minuti, gli studenti scrivono dei testi più evocativi, lirici e dettagliati rispetto a quelli che hanno prodotto a casa – almeno nel primo periodo del corso, quando sono ancora influenzati da ciò che pensano “debba” essere il *memoir*. I primi *memoir* scritti a casa sono spesso privi di una voce personale e hanno l'aspetto di una lista di eventi cronologicamente ordinati. Tendono a basarsi sulla certezza (e la futilità) di fatti presumibilmente verificabili, in opposizione al potere delle molteplici ed elusive verità della memoria. Non potere scegliere di selezionare gli argomenti degli esercizi porta gli apprendisti scrittori di *memoir* ad abbandonare gli obblighi nei confronti di vecchi metodi narrativi. Nell'apparente casualità degli esercizi di scrittura breve, sotto la guida del professore-coach che li aiuta a stare concentrati sul lavoro, gli studenti scoprono dei materiali più autentici e rilevanti, in grado di mettere in discussione e trasformare la conoscenza che avevano di sé e di persone e luoghi del loro passato. Cominciano così a comprendere l'interdipendenza di tempi, luoghi e persone, e intravedono la potenza del lavoro della memoria, molto diverso sia dalle tappe predefinite dell'autobiografia sia dai loro preconetti nei confronti della propria scrittura.

All'inizio, quando stabilisco le poche ma ferme regole del laboratorio, sollecito gli studenti a evitare di scrivere di quei ricordi che giudicano importanti: feste di compleanno, balli scolastici, feste religiose, vacanze estive, matrimoni, primi amori, nascite e funerali. Questi sono tutti eventi che tendono a essere così sovradeterminati e totalizzanti da richiedere molto esercizio di scrittura, se vogliono liberarsi dalla trappola di un'ennesima narrazione ormai stantia. Inoltre, suggerisco loro di scrivere di cose che riguardano il passato più remoto anziché di ricordi recenti, perché questi ultimi tendono a essere sempre centrati su un evento particolare e fanno perdere di vista la trama complessa della memoria. Scrivere di problematiche e di eventi attuali genera spesso una confusione tra la prospettiva del narratore e quella del personaggio, e ciò impedisce l'emergere dell'aspetto più riflessivo del *memoir*. Ma quando la Storia irrompe sulla scena, assegno sempre ai miei studenti degli esercizi che gli permettano di stabilire dove sono, che cosa stanno facendo e che cosa provano. Ad esempio, nel novembre 2016 ho assegnato il seguente compito di cinque minuti: "Delle settimane successive alle elezioni presidenziali, a dieci anni da oggi, mi ricorderò...". Agli studenti non era richiesto di condividere la loro scrittura con gli altri; è una politica che applico a tutti i miei corsi, così che si sentano liberi di esplorare qualsiasi possibilità e prospettiva. Zoe Lehua Moellers, studente che non riconoscendosi nella contrapposizione maschio/femmina utilizza i pronomi "essi e loro", ha scritto:

Ricorderò la paura che ho provato. Ricorderò che ero spaventato per mia madre, una rispettata donna di colore. Ricorderò il dolore, il modo in cui feci fatica ad alzarmi il giorno dopo.

... Lo ricorderò come l'anno che temprò il mio carattere.

E ricorderò di avere pensato che eravamo fottuti, che avrei potuto morire, e che avevano vinto i criminali. Ma ho anche pensato che li avremmo combattuti e che non ci saremmo arresi facilmente...

Allora avrò trent'anni, se continuerò a vivere. E il mondo sarà un luogo molto più difficile. Sarà un mondo dopo Trump. Potrebbe essere un mondo che non riuscirà a vedere. Potrebbe essere un mondo in rovina. Potrebbe essere un mondo che combatte ancora. Potrebbe essere sempre lo stesso mondo.

Ma per ora sono qui, in quest'aula, e scriverò della mia mascolinità, della mia relazione con la Chiesa e della forza che mi deriva da entrambe.

Zoe produsse un *memoir* finale eccellente. Nel loro⁴² diario di lavoro scrivono che la sfida più grande non stava nell'argomento, ma nella scelta di una forma adeguata all'argomento, una narrazione intima della loro identità di genere:

Il futuro è dove comincia il pezzo, e l'inizio della mia vita è dove si conclude. Li riconosco [ogni segmento narrativo] come momenti in cui la comprensione di me stesso era influenzata e intaccata dal mondo esterno. Ed è qui, nella comprensione di questi pezzi, che capisco cosa significa farsi da soli.

Qui, nell'intrecciarsi di ciò che ho scritto in questo semestre, di ciò che ho imparato, e di ciò che resta ancora da fare, comincia a prendere forma un'idea per il futuro del mio lavoro.

Che la scrittura in aula diventi importante per i progetti attuali degli studenti o che sia la fucina per una scrittura futura, offre comunque l'opportunità di riflettere su come il piano sociale e quello personale si intreccino. A volte anche in modo doloroso, come nel caso di alcuni studenti di quel semestre che si trovarono a riflettere su problematiche sociali attuali e su come queste avrebbero inciso sulla loro vita.

Dare corpo a un io-narratore ben distinto dall'io-personaggio diventa essenziale per la scrittura del *memoir* e, per farlo, gli scrittori devono abbracciare il lavoro della memoria. Nel connettere fili narrativi disparati, gli studenti compongono storie in cui la sovrapposizione dei frammenti crea una narrazione dotata di una certa unità poetica. La consapevolezza del complesso edificio della memoria diventa particolarmente utile per gli studenti scrittori che si trovano a negoziare con narrazioni sociali e culturali rigide e a loro poco note. Per i miei studenti italoamericani, ad esempio, può essere molto difficile muoversi al di fuori di una narrativa familiare fatta di cibo, famiglia, immigrazione, lavoro, educazione, potere, successo, e della contrapposizione Italia / America. Eppure, grazie alla pratica di scrittura cominciata nel laboratorio di scrittura, imparano a disfarsi delle storie familiari verso le quali sono inconsciamente spinti, e così accettano la sfida. Una volta liberatisi dall'abitudine di pensare che le storie siano *su* un evento, un racconto preesistente che aspetta soltanto di essere riportato e confezionato, possono scrivere dei *memoir* che li muovono a scoprire un passato precedentemente sconosciuto o frainteso, per incontrare un io che si realizza nel processo della scrittura. Concentrandosi sulla dimensione articolata della memoria, della Storia, della cultura e dell'identità – così come delle relazioni esistenti tra queste e altre categorie – gli studenti smantellano i miti sociali e familiari. Così facendo imparano a interpretare le narrazioni che hanno prodotto le loro percezioni e idee di famiglia, di comunità, del mondo in generale e di loro stessi.

Quel che dicono gli studenti italoamericani

Alla NJCU gli studenti tendono a conservare un senso profondo di appartenenza e di identità etnica e culturale, ma nel caso di studenti italoamericani questa rivendicazione identitaria non è molto frequente. I miei studenti italoamericani si aprono raramente; le loro origini sono tradite dal cognome o si fanno strada in modo involontario attraverso i loro *memoirs*, in genere dopo alcune settimane di scrittura. La NJCU non ha un corso di studi di italianistica, anche se il Dipartimento di lingue offre dei corsi introduttivi di italiano. Non c'è nemmeno un club italiano o un gruppo di studio. Non ho idea di quanti studenti italoamericani siano iscritti alla NJCU, e "Italian American" non è un'identità che appare tra le opzioni dei moduli di iscrizione. So della loro presenza tra gli studenti dell'università soltanto per via degli aneddoti che raccontano: lo scorso semestre, ad esempio, per quanto ne so, nel mio corso avanzato di *memoir* c'erano almeno tre studenti italiani su sedici.

Molti di questi studenti sono italoamericani di seconda, terza o quarta generazione, in genere provenienti dalla classe operaia, e sono i primi in famiglia ad andare al college. Sono studenti che lavorano a tempo pieno o che hanno almeno uno, a volte

anche due o più lavori part-time, come spesso capita con gli studenti della NJCU, e quindi impiegano più dei canonici quattro anni per laurearsi. Molti di loro sono studenti adulti, e sono pochi quelli che hanno alle spalle un ambiente più benestante.

Le premesse critiche e creative dell'insegnamento del *memoir* hanno implicazioni importanti nell'aiutare gli studenti a sviluppare una conoscenza e una comprensione critica del loro passato, soprattutto considerando la rimozione storica che ha colpito gli italoamericani. Molti dei miei studenti di origini italiane hanno una scarsissima conoscenza storica delle migrazioni dei loro antenati, o dei momenti critici della storia italoamericana (il linciaggio di New Orleans; l'incendio della fabbrica Triangle Shirtwaist a New York; il processo a Sacco e Vanzetti; le attività di gruppi anarchici e socialisti nei primi anni del Novecento; i campi di concentramento della Seconda guerra mondiale e il divieto di parlare italiano, una lingua considerata "nemica"). La loro conoscenza della cultura italoamericana, derivata tendenzialmente dai mass-media, manca di approfondimento e di prospettiva critica. Non hanno letto gli autori italoamericani, anche se magari hanno sentito parlare di Mario Puzo. Sanno poco o nulla del cinema o dell'arte italoamericana. Hanno spesso una conoscenza superficiale dell'Italia e delle sue regioni, al punto che quasi non sanno da dove provengono le loro famiglie. Nella scuola non viene offerto nessuno sguardo sulla complessità e la varietà del loro passato italiano, salvo per il ruolo avuto dall'Italia durante la Seconda guerra mondiale; e comunque non sanno nulla del modo in cui gli immigrati italiani sono stati trattati durante la guerra.

Molti dicono di avere compreso l'importanza delle loro origini italiane per la loro vita soltanto dopo avere seguito il laboratorio di *memoir*. Jessica Guica scrive:

Per qualche ragione non mi è mai passato per la testa che i miei antenati, le loro battaglie e la mia storia in relazione alle loro radici italiane potessero avere qualche significato... Da bambina ho vissuto per un po' con i miei nonni e ho visto alcune cose che non ho mai compreso fino al momento in cui ho cominciato a scriverne. Alcuni momenti su cui ho riflettuto sono veramente il frutto di un effetto domino di ciò che è accaduto a mia nonna in America e del ruolo di mio nonno nella nostra famiglia.

La scrittura del *memoir* può aiutare a sviluppare una consapevolezza culturale che si traduce sia in uno sguardo più critico verso le proprie famiglie e comunità di appartenenza sia in una loro comprensione più completa e meno idealizzata. Franca Kirsch, una studentessa più matura, dice:

La scrittura del *memoir* ha cambiato... il mio modo di vedere le cose. Mi ha avvicinata al mio retaggio culturale, permettendomi di comprendere che cosa è successo mentre crescevo. Ha dato un nuovo significato al mio essere italiana.

Un'altra studentessa, Gina DiRienzi, osserva:

Quando ho scritto un *memoir* sull'esperienza di mio padre con l'AIDS, mi sono resa conto che i miei nonni erano americani soltanto per dettagli "tecnici" come la natu-

ralizzazione e la geografia. Vivevano in America ma anelavano ai loro modi italiani, e non sono mai veramente riusciti a integrarsi e ad adattarsi. In tutti i casi di migrazione nella mia famiglia c'è sempre la speranza dell'America, la perdita dell'Italia e [il desiderio di] una nazionalità composta da due paesi distinti.

Qualche volta la scrittura del *memoir* aiuta gli studenti a comprendere la mancanza di conoscenza, come nel caso di Loryn Lipari che ha deciso di non prendere come soggetto la ricostruzione della storia della sua famiglia, preferendo fare della mancanza di conoscenza il soggetto principale della scrittura. Così ha deciso di affrontare in modo creativo il suo frammentario senso di appartenenza e di perdita etnica in due *memoir*, uno sulla dipendenza dal crack e l'altro su un intervento al cervello.⁴³

Non tutti gli studenti desiderano esplorare il proprio io italoamericano, e sono soprattutto quelli maschi a mostrarsi particolarmente ritrosi. L'appartenenza di genere, proprio come l'estrazione sociale, ha un forte impatto sulla visione e sulla costruzione dell'identità etnica. Matt Fondanarosa, che all'inizio era riluttante a scrivere il suo *memoir*, racconta della sua nonna defunta:

Maria Grazia Parisa Ricca Colino Florenza Fondanarosa mi parla dalla morte. Mi dice che fa freddo nella terra, e l'aria è viziata, ma almeno gli insetti non sono ancora riusciti a infiltrarsi nel legno, anche se sa che è soltanto una questione di tempo. Non mi fraintendete, ci sono anche buone notizie. La schiena non le fa più male, e non le fa male nemmeno quel vecchio ginocchio scricchiolante; e le mani non le sembrano più incastrate in un frullatore – o almeno non si lamenta più di queste malattie. A dirla tutta, non si lamenta per niente.

Il *memoir* delicato ed elegiaco di Matt attinge ai suoi sentimenti profondi, e li esprime in una prosa fresca e riflessiva, senza i cliché che spesso opprimono la scrittura degli studenti e paralizzano un'espressione di sé più creativa e autentica. Il dialogo incessante con la nonna morta dimostra l'impulso di questo studente ad andare oltre ciò che già conosce, a commemorare il passato in modo autentico e non sentimentale.

Sospinto dalle sensazioni generate dalla scrittura,⁴⁴ Matt ha capito quanto poco sapeva della nonna italoamericana al di là del suo ruolo nella famiglia. Così, dopo avere concluso il *memoir*, il semestre successivo ha deciso di indagare e ricostruire la vita della nonna, basandosi su storie di famiglia ma anche dedicandosi a un'intensa lettura di libri sugli immigrati italoamericani. Ha letto Pietro di Donato e Tina De Rosa, e anche dell'incendio della fabbrica di Triangle. Nella sua scrittura successiva, Matt scompare come personaggio per dare vita ad altri personaggi le cui storie gli vengono disvelate per la prima volta. Nel suo testo vediamo Grace – che diventerà poi sua nonna – descritta come una bambina immigrata che spinge un carrello pieno di vestiti:

Grace con spesse calze nere e il cappello invernale, indossa scarpe nere di pelle con la fibbia, una gonna grigia e un cappotto rosso. La luce del sole al tramonto è bloccata dai tetti che proiettano le loro ombre sulla strada. Può sentire le facce rubiconde e

paonazze dei bambini tedeschi che ridono e la indicano; donne con sciarpe avvolte attorno alla testa, che portano borse di tela piene di cibarie e la guardano in modo interrogativo, come a chiedere “che razza di gente può mandare in giro i bambini in quel modo?” Ma ci sono anche quelli che le sorridono. Vecchie donne vestite di nero e con le bocche incavate, che sgranano i loro rosari e mormorano sottovoce mentre a coppie si dileguano tenendosi a braccetto. Probabilmente escono dalla chiesa, pensa lei, e vorrebbe tanto essere là, inginocchiarsi sull’asse di legno dietro la panca con la testa china in preghiera. Comincia a recitare il “Padre Nostro” tra sé e sé, e quando arriva alla parte che dice “come in cielo così in terra” si chiede cosa voglia dire. Può forse voler dire che la terra è il cielo, e che quindi anche lassù spingerà un carrello? Si chiede come può permettere a se stessa di pensare in questo modo. Come può mettere in dubbio Dio? Lo stomaco le si stringe e sente la testa avvampare e pruderle sotto il cappello di lana. Vuole confessare il suo peccato. La strada si svuota e diventa quieta; allora si concentra sulla sagoma in ombra di Tillie e implora Dio di perdonarla.

La narrazione di Matt s’interroga su questioni come: “Chi sono le persone da cui provengo? Che cosa hanno subito?”. Nel ricostruire con la sua immaginazione quelle storie di cui conosce molto poco, Matt diventa uno scrittore.

Come lui, molti dei miei studenti italoamericani alla fine del corso si ritrovano con un’idea della loro storia culturale più articolata e complessa di quella che avevano all’inizio del percorso di scrittori di *memoir*. “Il processo di recupero e del ricordo è fondamentale”, scrive Jane Zandy nella sua introduzione a *Calling Home: Working Class Women’s Writing*. “Gli scrittori che hanno accesso al grande pubblico sono dei testimoni e dei mediatori per coloro a cui è stata tolta la parola o ai quali mancano le possibilità di esprimersi... il prodotto ‘letterario’ finale non è il risultato del singolo ma uno sforzo collettivo in cui le competenze letterarie di chi ascolta si uniscono ai ricordi di chi racconta”.⁴⁵ Per gli studenti ricordare, registrare e condividere le storie delle loro famiglie e delle loro comunità rappresenta una parte essenziale del progetto del *memoir*. Questa premessa può aiutare gli studenti a comprendere che, con il *memoir*, stanno scrivendo una narrazione alternativa di tutta la comunità italoamericana.

Se credi in me, io crederò in te

Scrivere un *memoir* è un atto che aiuta gli scrittori a ricordare, interpretare e riconsiderare il passato. Più e più volte ho potuto constatare e condividere l’enorme potere dei laboratori sul *memoir* e delle comunità che in essi si creano. Un corso sul *memoir* composto da una molteplicità di voci non soltanto permette di arrivare a una conoscenza più profonda della propria cultura di origine, ma genera anche una comprensione e una solidarietà maggiori verso le altre culture – quelle descritte dagli altri studenti. Grazie al lavoro di gruppo con altri scrittori e alle riflessioni sui loro processi di scrittura, il corso consolida un senso di orgoglio nell’appartenere a una comunità polifonica ed eterogenea.

Spesso racconto ai miei studenti la storia dell’incontro tra Alice e l’Unicorno. Molti di loro conoscono la versione della Disney ma non hanno mai avuto l’occasione di approfondire o apprezzare la complessità etica e filosofica di *Alice nel paese*

delle meraviglie e *Attraverso lo specchio*. La prima volta che l'Unicorno incontra Alice si rivolge a Haigha e dice, riferendosi alla bambina: "Avevo sempre creduto che fossero dei mostri leggendari! [...] È viva?" e Alice risponde "Lo sai che anch'io ho sempre creduto che gli Unicorni fossero dei mostri leggendari? È la prima volta che ne vedo uno in carne e ossa!" e l'Unicorno dice "Be', ora che ci siamo [...] se tu crederai a me, io crederò a te. Affare fatto?".⁴⁶ Questa storia mi piace moltissimo e la uso sempre come metafora della relazione tra scrittura e alterità. Se credete nella vostra scrittura – dico agli studenti – la storia prima o poi arriva. Ma la storia di Alice e dell'Unicorno parla anche dell'importanza di avere fiducia negli altri. Tutti siamo "in carne e ossa, e il doppio del naturale!"⁴⁷

Il *memoir* aiuta gli studenti a sviluppare una coscienza creativa e critica della propria identità culturale e personale. Dopo avere scritto "Elijah", nel corso del semestre successivo Meghan ha seguito il corso avanzato, continuando ad approfondire la storia che le era venuta proprio alla fine del corso precedente:

La famiglia di tuo padre non sembrò indignata come mi aspettavo. Non avevo capito che il massacro è sempre stato una parte dell'esperienza dell'essere neri negli Stati Uniti. Per me la tragedia era una cosa nuova perché avevo sempre avuto il privilegio di non pensarci. Il mio sgomento era un sintomo di quel privilegio.

L'esperienza straziante di temere per la sicurezza di suo figlio diventa per la narratrice il pretesto per analizzare a fondo le politiche della razza e del razzismo negli Stati Uniti. Dopo avere concluso il suo secondo corso sul *memoir*, Meghan ha deciso di fare una tesi finale in cui approfondiva e ampliava ulteriormente il suo lavoro precedente. In particolare, si è concentrata e ha espresso in modo più composito il bisogno di collegare la sua storia con la storia delle violenze etnico-razziali nei confronti dei suoi antenati irlandesi e italiani, così da potere "comprendere meglio la divisione razziale che vedo in casa mia e in tutto il paese", come afferma lei stessa.

Il percorso di Meghan non è un caso isolato tra i miei studenti di *memoir*. È raro, infatti, che qualcuno di loro non si trovi almeno un po' cambiato alla fine del viaggio nella scrittura intrapreso con i compagni di corso. La comunità di scrittori così variegata che viene a crearsi diventa un laboratorio per ascoltare senza pregiudizi, per riconoscere l'inestimabile potenziale del dialogo, dell'influenza, del sostegno e della capacità creativa che deriva dallo stare insieme ad altri colleghi scrittori. Le lezioni sono senza fine, e la creazione di una comunità interculturale che riesce a prosperare molto al di là del semplice semestre è il sintomo del potere duraturo del laboratorio di *memoir*.

Alla fine del semestre ci ritroviamo a casa mia per la tradizionale "MemoirFest". Studenti ed ex-studenti, alcuni dei quali hanno addirittura frequentato il mio primo corso sul *memoir* nella primavera del 1997, entrano in casa portando vassoi pieni di cibo. Krystal porta pollo al curry piccante; Ana porta del *pastelon*; Heather ha un vassoio di ciambelle della Judicke's Bakery a Bayonne; Danielle una pentola di *chili*; Hia una scatola di *kaju katli*; Gina, come sempre, pasticcini italiani comperati all'Aroma di Napoli a Nutley. Io preparo pasta alla puttanesca e pasta all'amatriciana. Il tavolo da pranzo è pienissimo. Quasi una quarantina di persone siedono in cerchio disponendosi sul divano, sulle sedie, sullo sgabello del pianoforte o sui

cuscini nel soggiorno della casa, ormai diventata molto familiare per tanti di loro. La scrittrice Annie Lanzillotto è sempre con noi.⁴⁸ Qualche volta vengono anche altri scrittori, così come fidanzati e fidanzate o amici degli studenti. Ognuno di noi racconta come è entrato a fare parte di questa comunità, e poi i nuovi studenti cominciano a leggere. Ci sono scatole di fazzoletti sui tavolini da caffè. Ci sono lacrime ma anche risate.

Più tardi spezzeremo il pane. Ora è il momento di ascoltare.

NOTA: Ringrazio Joshua Fausty, Joanna Clapps Herman, Annie Lanzillotto e Karen Weiser per i preziosi commenti sulle bozze di questo saggio. Voglio anche ringraziare Gina DiRienzi, Meghan Flaherty, Franca Kirsch, Matt Fondanarosa, Jessica Guica, and Zoe Lehua Moellers per avermi concesso di citare il loro lavoro. Senza i molti studenti con cui ho lavorato negli anni, questo saggio non sarebbe stato scritto.

NOTE

* Edvige Giunta è Professore di letteratura dell'emigrazione, letteratura delle donne, e *memoir* nel Dipartimento di Inglese della New Jersey City University. È l'autrice di *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors* (2002). I suoi ultimi libri sono *Embroidered Stories: Interpreting Women's Domestic Needlework from the Italian Diaspora* (curato insieme a Joseph Sciorra) e *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo* (curato insieme a Nancy Caronia).

1 Tutti i passaggi e i riferimenti agli scritti non pubblicati degli studenti sono stati inclusi con il loro permesso.

2 Louise A. DeSalvo, *Vertigo: A Memoir*, Introduzione di Edvige Giunta, The Feminist Press at the City University of New York, New York [1996] 2002, p. xxxvii.

3 Molte scrittrici italoamericane hanno riconosciuto la profonda influenza del lavoro di DeSalvo e soprattutto l'importanza rivoluzionaria di *Vertigo*. Si veda Nancy Caronia ed Edvige Giunta, a cura di, *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo*, Fordham University Press, New York 2015.

4 Louise A. DeSalvo, *Chasing Ghosts: A Memoir of a Father, Gone to War*, Fordham University Press, New York 2015. Al momento della scrittura di questo saggio *The House of Early Sorrows: A Memoir in Essays* sta per essere pubblicato da Fordham University Press e anche un altro *memoir* di DeSalvo è in corso d'opera.

5 Fino a quel momento, molte narrazioni autobiografiche di donne italoamericane erano romanizzate, inclusi canonici testi italoamericani come *Umbertina* e *Paper Fish*. Helen Barolini, *Umbertina*, Postfazione di Edvige Giunta, The Feminist Press at the City University of New York, New York [1979] 1999. Tina De Rosa, *Paper Fish*, Postfazione di Edvige Giunta, The Feminist Press at the City University of New York, New York [1980] 1996. *Vertigo* era esplicitamente autobiografico e DeSalvo non si tirò indietro dall'affrontare problemi che pochi o nessuno degli scrittori italoamericani avevano affrontato apertamente e in modo critico, come la violenza domestica e l'abuso sessuale. Inoltre, scrivendo un testo che formalmente si presentava come *memoir* – e non come autobiografia – l'autrice legò il suo nome di scrittrice italoamericana a un genere emergente in grado di parlare a quegli anni, anche se le sue origini si trovavano già in scrittori e movimenti precedenti, inclusi scrittori modernisti come Virginia Woolf, il cui lavoro ha influenzato e ispirato il *memoir* di DeSalvo, come lei stessa riconosce.

6 Caronia e Giunta, *Personal Effects*, cit., pp. 8-9. Edvige Giunta, *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*, Palgrave, New York 2002. Io e DeSalvo abbiamo

collaborato a un'antologia di scrittrici italoamericane: Louise A. DeSalvo ed Edvige Giunta, a cura di, *The Milk of Almonds: Italian American Women Writers on Food and Culture*, The Feminist Press at the City University of New York, New York 2002.

7 Edvige Giunta, "Teaching Memoir at New Jersey City University", *Transformations* XI, 1 (Spring 2000), pp. 80-89; e "Honor Thy Students: The Power of Writing" in Janet Zandy, a cura di, *What We Hold in Common: Working-Class Studies*, The Feminist Press at the City University of New York, New York 2001, pp. 265-68.

8 Edvige Giunta, "Bridging the Spiritual and the Political: My Scholarly Becoming" in Luisa Del Giudice, a cura di, *On Second Thought: Learned Women Reflect on Profession, Community, and Purpose*, University of Utah Press, Salt Lake City 2017, pp. 40-62.

9 Louise A. DeSalvo, "When the Story Is Silence: Italian American Student Writers and the Challenges of Teaching – and Writing – Memoir", in Edvige Giunta e Kathleen McCormick, a cura di, *Teaching Italian American Literature, Film, and Popular Culture*, Modern Language Association of America, New York 2010, pp. 154-59.

10 Mary Bucci Bush, *Sweet Hope*, Guernica Editions, Toronto 2011. Louise A. DeSalvo, *Crazy in the Kitchen: Food, Feuds, and Forgiveness in an Italian American Family*, Bloomsbury, New York 2004. John Gennari, *Flavor and Soul: Italian America at Its African American Edge*, The University of Chicago Press, Chicago 2017. Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, a cura di, *Are Italians White? How Race Is Made in America*, Routledge, New York 2003. Kym Ragusa, *The Skin Between Us: A Memoir of Race, Beauty, and Belonging*, W.W. Norton, New York 2006. Questi libri hanno contribuito in modo importante al dibattito sulla razza nella cultura italoamericana. Consiglio questi e altri titoli agli studenti che vogliono approfondire la storia dell'immigrazione dei propri antenati italiani. Queste letture supplementari sono essenziali per fornire un contesto alle esperienze familiari e culturali delle quali spesso agli studenti manca un quadro più ampio. Ad esempio, Rebecca Pog-giali, una studentessa che ha lavorato con me in molti corsi, ha scritto un pezzo molto avvincente intitolato "The Black Doll" dove il fascino che provava da bambina verso le bambole nere, e che la portava a identificarsi con loro, si intreccia a un'analisi sulla razza e il razzismo nella sua famiglia.

11 Tra i molti libri su questo genere, desidero segnalare in particolare *The Art of Time in Memoir* di Sven Birkerts, che mescola sapientemente il lavoro letterario e l'analisi, riuscendo a inquadrare il *memoir* contemporaneo in una tradizione attuale e passata più ampia. Sven Birkerts, *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, Graywolf Press, Saint Paul, MN 2008.

12 A proposito del suo ultimo libro, Sherman Alexie dice: "Sto arrivando a capire che ciò che ho scritto è un *memoir*. Parla di me e di mia madre, ma, a un altro livello, è anche la biografia di un grande e complicato essere umano con tutto il suo potenziale inespresso. Sai, in copertina c'è il volto di mia madre. Ma mi rendo conto che potrebbe essere quel genere di libro intitolato Roosevelt, o Churchill, o Jefferson, e questo perché lei è soltanto – e lo dico tra grandi virgolette – una nativa americana di una piccola tribù di un piccolo luogo, e la sua grandezza in quel luogo è passata inosservata. Avrebbe dovuto guidarla lei la tribù, ma non l'ha mai fatto." Rachel Martin, "Sherman Alexie's New Book is an Emotional Memoir about His Mother", *NPR.org.*, 20/06/2017, ultimo accesso il 20/6/2017. Sherman Alexie, *You Don't Have to Say You Love Me*, Little, Brown, New York 2017.

13 Lorde, *Sister Outsider*, cit., p. 116.

14 Janet Zandy, *Calling Home: Working-Class Women's Writings: An Anthology*, Rutgers University Press, New Brunswick 1990; e Id., *Liberating Memory: Our Work and Our Working-Class Consciousness*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1995.

15 Stephanie Hammerwold, "Writing Bridges: Memoir's Potential for Community Building", *Third Space: A Journal of Feminist Theory and Culture*, V, 1 (2005), ultimo accesso il 20/06/2017.

16 Joanna Clapps Herman, *The Anarchist Bastard: Growing Up Italian in America*, SUNY Press, Albany, NY 2011, p. 3.

17 Joanna Clapps Herman, email del 2 settembre 2017.

18 Joy Harjo, *Crazy Brave*, W. W. Norton, New York 2013, p. 20.

19 *Ibidem*.

20 Peter Balakian, *Black Dog of Fate*, Basic Books, New York [1999] 2009, p. 18.

21 DeSalvo, *Crazy in the Kitchen*, cit., p. 1.

- 22 Birkerts, *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, cit., p. 61.
- 23 Ivi, p. 37.
- 24 Octavia Butler, *Kindred*, Beacon Press, Boston [1979] 2003.
- 25 Ivi, pp. 11-13.
- 26 James Joyce, *Ulysses*, Garland, New York [1922] 1984, p. 156. La traduzione italiana è in *Ulysses*, trad. it. di E. Terrinoni e C. Bigazzi, Newton Compton, Roma 2012, p. 205.
- 27 Annette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Verso, London 2002, pp. 9-10.
- 28 Mary Cappello, *Awkward: A Detour*, Bellevue Literary Press, New York 2007. Per quel che riguarda la traduzione del termine "awkward," si veda pp. 31-32.
- 29 Ruth Kluger, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*, The Feminist Press at the City University of New York, New York 2001, p. 38.
- 30 Per un approfondimento sul concetto di alterità nel *memoir* si veda Joshua Fausty, "Louise DeSalvo: Essaying Memoir", in Caronia e Giunta, *Personal Effects*, cit., pp. 86-102.
- 31 Melanie Brooks, *Writing Hard Stories: Celebrated Memoirists Who Shaped Art from Trauma*, Beacon Press, Boston 2017, p. 13.
- 32 Marianne Leone, *Knowing Jesse: A Mother's Story of Grief, Grace, and Everyday Bliss*, Simon & Schuster, New York 2010.
- 33 Michelle, Alexander, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, New Press, New York 2010, p. 14.
- 34 Slate Staff, "Hate in America: An Updating List", *Slate.com*, 14/8/2017, ultimo accesso il 16/9/2017.
- 35 DACA indica il provvedimento esecutivo del presidente Obama con cui, a partire dal 2012, i giovani minorenni giunti coi genitori negli Stati Uniti in modo irregolare hanno avuto accesso a uno status di immigrato regolare [n.d.t].
- 36 Claudia Rankine, *Citizen: An American Lyric*, Graywolf Press, Minneapolis 2014, p. 64.
- 37 Margaux Fragoso, *Tiger, Tiger*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.
- 38 Krystal A. Sital, "When Immigration Agents Came Knocking", *The New York Times Magazine*, 2/12/2016; Krystal A. Sital, *Secrets We Kept: Three Women of Trinidad*, W.W. Norton, New York 2018.
- 39 Uso le strategie del *memoir* quasi in tutti i miei corsi, compresi quelli di letteratura e quelli propedeutici di scrittura. Per la finalità di questo saggio sto indicando soltanto i corsi utili nell'ambito degli studi italoamericani.
- 40 Neil Aitken, "Writers of Color Discuss Craft: An Invisible Archive", *De-canon: A Visibility Project*, ultimo accesso il 5/5/2017.
- 41 Louise A. DeSalvo, *Writing as a Way of Healing*, Beacon Press, Boston 2000.
- 42 In rispetto delle scelte di appartenenza di genere della studentessa non-binaria si usa il plurale in riferimento a Zoe, come indicato nell'originale inglese [n.d.t.].
- 43 Loryn Lipari, "Cracked" in DeSalvo Giunta, *The Milk of Almonds*, cit., pp. 123-30; e "Bald", in Jennifer Gillan, Maria Mazziotti Gillan e Edvige Giunta, a cura di, *Italian American Writers on New Jersey*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2003, pp. 247-52.
- 44 In *Vertigo* DeSalvo scrive: "Ho imparato, scrivendo di questo argomento, che il linguaggio dà vita ai sentimenti e non il contrario". DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 105.
- 45 Zandy, *Calling Home*, cit., p. 11.
- 46 Lewis Carroll e Martin Gardner, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, C. N. Potter, New York 1960, p. 287. La traduzione italiana è in *Alice nel paese delle meraviglie – Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, trad. it. di M. D'amico, BUR, Milano 2015, p. 272.
- 47 "'È una bambina!' – rispose pronto Haigha, venendo davanti ad Alice per presentarla e tenendo ambo le mani verso di lei con atteggiamento anglosassone. 'L'abbiamo trovata oggi. È a grandezza naturale, anzi, doppia!'" *Ibidem*.
- 48 Annie Lanzillotto, che ha tenuto il corso "Autobiography as Resistance", ha seguito molti dei miei studenti quando era una scrittrice invitata a NJCU. Negli anni è diventata testimone della crescita di molti studenti scrittori alla NJCU ed è diventata una loro grande sostenitrice.