

Erminio Corti

## **L'emergere della dimensione privata nella poesia di Alma Villanueva**

---

\* Erminio Corti fruisce di un assegno di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo ed è redattore di *Ácoma*. Ha pubblicato: *Da Aztlán all'America*, Viareggio, Baroni, 1999.

### **Il *Renacimiento Chicano*: letteratura e impegno sociale**

La cultura chicana si è sempre contraddistinta per la sua spiccata attitudine pubblica e collettiva, le cui radici vanno ricondotte anzitutto a ragioni storiche legate sia al retaggio precolombiano sia, dopo la ratifica del trattato di Guadalupe Hidalgo nel 1848, alla necessità oggettiva avvertita da un soggetto vittima di una marcata discriminazione razziale di rafforzare i vincoli di appartenenza etnica e costituire un fronte comune per resistere alle prevaricazioni e allo sfruttamento economico esercitati dalla società dominante angloamericana. Tradizionalmente, nelle civiltà precolombiane, la dimensione collettiva ricopriva un ruolo preminente rispetto alla sfera individuale. L'arrivo degli invasori spagnoli nel Messico determinò, come è noto, l'annientamento delle civiltà autoctone americane, ma non riuscì tuttavia a cancellare completamente strutture sociali e istituti giuridici che manifestavano questo orientamento collettivista. In questo modo la società rurale messicana, di matrice essenzialmente autoctona e meticciasca, continuò a conservare nei secoli un profondo senso della comunità che, oltre a esprimersi su un piano prettamente culturale, si rifletteva anche su quegli aspetti più materiali legati all'economia e alla struttura sociale. Fu così che, ad esempio, accanto al latifondo instaurato dall'amministrazione spagnola sopravvissero gli *ejidos*, le terre comuni prevalentemente adibite a pascolo che avevano un ruolo fondamentale nell'economia agricola dei villaggi del Nuevo Mexico e che derivavano direttamente dal sistema economico azteco e maya (i *calpullalli*).

Conclusasi vittoriosamente per gli Stati Uniti la guerra di conquista ai danni del Messico, tale dispositivo giuridico di carattere collettivista si scontrò con la mentalità individualista degli invasori angloamericani e fu smantellato nel volgere di pochi anni, con gravi conseguenze sociali ed economiche per le popolazioni di origine messicana. L'impronta culturale comunitaria trovò tuttavia altre strade per manifestarsi e rafforzarsi sotto la minaccia dell'assimilazionismo culturale anglo-

mericano e della discriminazione etnica. Lo storico Rodolfo Acuña<sup>1</sup> ricostruisce quella fitta rete di organizzazioni di carattere pubblico – dalle *Gorras Blancas*, società segrete di liberi cittadini costituite alla fine del XIX secolo per contrastare le espropriazioni delle terre e difendere i lavoratori messiconordamericani (si ispiravano infatti ai *Knights of Labor*), alle numerose organizzazioni sindacali e alle società mutualiste degli anni Trenta, sino ai movimenti politici di massa degli anni Sessanta – che, dopo l’annessione statunitense dei territori del Sudovest, contribuirono a salvaguardare i diritti, le tradizioni culturali e il senso di appartenenza etnica dei messiconordamericani.

Nonostante questo forte spirito che la animava e ne faceva una tra le minoranze etniche più coese, la comunità chicana fu per lungo tempo un soggetto privo di visibilità pubblica e di rappresentanza politica nella società statunitense. Sino agli anni Sessanta, la società dominante angloamericana tendeva a “rimuovere” e occultare l’esistenza dei messiconordamericani, avvertiti come una minaccia o una sorta di presenza spettrale con diritti di cittadinanza limitati, relegati nei *barrios* e quasi del tutto esclusi dalla vita sociale, politica ed economica (eccetto che come forza lavoro sottopagata) della nazione.<sup>2</sup> Negli anni Settanta, sotto la spinta delle imponenti lotte politiche organizzate dalle varie componenti del *Movimiento Chicano*, le cose iniziarono a cambiare e, gradatamente, le istituzioni – il settore dell’educazione, la politica e l’amministrazione statale – si aprirono alla partecipazione attiva dei chicanos, che uscirono così da quella zona d’ombra e di anonimato entro cui erano stati confinati.

Durante la fase di massimo fervore militante del *Movimiento Chicano* non furono soltanto le attività intrinsecamente collettive a manifestare uno spiccato orientamento pubblico e sociale. Le produzioni artistiche di quegli anni testimoniano infatti una evidente vocazione pubblica di carattere didattico, esortativo o celebrativo. Nel campo delle arti figurative, ad esempio, il *mural* – tecnica per sua stessa natura destinata alla fruizione in spazi pubblici che nel Messico post-rivoluzionario raggiunse un notevole grado di eccellenza nelle opere di pittori quali Orozco, Siqueiros e Rivera – diventò la forma espressiva più usata per vivacizzare i *barrios* con decorazioni e rappresentazioni allegoriche volte a celebrare la cultura e la storia dei chicanos. Tra i generi letterari, il più praticato e diffuso a livello di fruizione durante gli anni caldi della militanza politica non fu la narrativa in prosa, che assunse un ruolo egemone tra le arti solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Le forme espressive più popolari tra le file del *Movimiento* furono invece il teatro e la poesia, questo proprio in virtù della loro spic-

1. Rodolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos* (third edition), New York, HarperCollins, 1988, pp. 60-77. Si veda a tale proposito anche Stan Steiner, *“La Raza”: i Messicoamericani*, Milano, Jaca Book, tr. it. P. P. Poggio, 1972, pp. 73 e segg.

2. Rodolfo Acuña, *Occupied America*, cit., pp. 295-322; testimonianze relative all’esclusione razzista dei chicanos da parte della società dominante si trovano in Stan Steiner, *“La Raza”*, cit., pp. 176-82; per quanto riguarda specificamente la condizione occupazionale e sociale dei messiconordamericani nel XX secolo, si veda Vernon M. Brigs, Jr., Walter Fogel, Fred Schmidt, *The Chicano Worker*, Austin, University of Texas Press, 1977.

cata vocazione alla performance pubblica che ne faceva gli strumenti privilegiati per lanciare messaggi politici e, soprattutto per aggregare la gente durante raduni politici, occupazioni, festival ed eventi culturali collettivi. In tutte queste forme di espressione artistica il soggetto principale e, naturalmente, il destinatario dei messaggi veicolati era la comunità chicana stessa, la sua storia, le sue tradizioni, i suoi leader, la sua vita quotidiana, le sue aspirazioni. Per quanto riguarda la drammaturgia, è sufficiente ricordare l'intensa attività svolta dal "Teatro Campesino" di Luis Valdéz, senza dubbio il più conosciuto tra gli innumerevoli laboratori teatrali sorti nell'ambito del *Renacimiento Chicano*. Le sue rappresentazioni, che portavano sulla scena i conflitti sociali e gli eventi cruciali della storia della *Raza* e si caratterizzavano per una profonda matrice militante, costituivano una sorta di veri e propri catalizzatori della coscienza collettiva e prevedevano la partecipazione attiva dei fruitori stessi. Analoga funzione ebbe in quel periodo la poesia, le cui pubbliche letture tenute dagli autori più famosi e organizzate nel corso di *happening* culturali, raduni e manifestazioni di protesta amplificavano il tono esortativo e "immediato" che i testi di per sé possedevano, richiamando l'attenzione degli ascoltatori su eventi e questioni riguardanti la comunità, sollecitandone una reazione emotiva e rafforzando il loro senso di appartenenza etnica.

La composizione in versi, che svolse un ruolo importante quale strumento didattico, comunicativo e di aggregazione sociale, fu concepita dagli intellettuali e dagli artisti del *Movimiento Chicano* come una sorta di evoluzione di quella tradizione espressiva orale coltivata sia nel periodo precolombiano da toltechi e mexica (ovvero le matrici autoctone dei messico-nordamericani) sia, nei secoli successivi alla *Conquista*, dagli interpreti messicani dei *corridos*, ballate popolari prevalentemente anonime che venivano accompagnate con la chitarra e che, presso una popolazione rurale prevalentemente analfabeta, costituivano la forma più efficace di trasmissione della storia e della cultura. Il carattere performativo e coinvolgente di questo mezzo espressivo fu adottato da quegli autori che si fecero portavoce delle istanze sociali e politiche espresse dal *Movimiento*, i quali seppero rinnovarlo mediante l'innesto di moduli stilistici praticati dalla poesia occidentale d'avanguardia che negli Stati Uniti, a cominciare dal dopoguerra, aveva peraltro manifestato la tendenza ad abbandonare la funzione marcatamente estetizzante e autoreferenziale praticata dai modernisti, riscoprendo invece una matrice orale, appassionata, tendenzialmente popolare e finalizzata alla fruizione collettiva anziché alla lettura individuale.

Fu così che nell'ambito delle attività artistiche sviluppatasi nel fertile ambiente culturale del *Renacimiento Chicano* la voce del poeta divenne la voce collettiva per eccellenza. Non soltanto perché riprese ed elaborò, secondo gli schemi tipici della poesia di protesta, gli slogan e i discorsi politici che circolavano nei *barrios* e nei luoghi di aggregazione, ma soprattutto perché seppe esprimere esperienze e vissuti privati per così dire paradigmatici nei quali l'etnia chicana poteva rispecchiarsi e trovare quell'identità comune minacciata dall'assimilazionismo angloamericano. Nonostante i buoni propositi che animavano gli intellettuali, questo soggetto collettivo si cristallizzò, durante gli anni di maggiore attività politica del *Movimiento*, in una sorta di archetipo fortemente idealizzato, plasmato sul rovesciamento dell'immagine stereotipa e razzista diffusa dall'angloamericano medio, generando sì un forte sentimento di coesione etnica e culturale indispensabile per agire efficacemente sul piano politico ma al tempo stesso eclissando posizioni più articolate e marginali rispetto a questa concezione monolitica della *Raza*. Fu così che molte questioni – riguardanti, ad esempio, la condizione di marcata subalternità della donna chicana, la censura inflessibile dell'omosessualità o dei fenomeni di cosiddetta devianza sociale – rimasero irrisolte e relegate alla dimensione puramente privata e soggettiva degli individui. Date le condizioni discriminanti in cui la comunità dei messiconordamericani viveva, era perfettamente comprensibile che, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, l'attenzione e le energie del *Movimiento Chicano* si concentrassero essenzialmente sulla questione dell'identità etnica e delle rivendicazioni a essa legate. Questo non comportò comunque l'automatica messa al bando delle memorie personali e delle esperienze individuali nelle espressioni artistiche. Al contrario, il bisogno di recuperare e ricostruire un passato negato e taciuto dalla storia ufficiale fece sì che venisse intrapresa una ricerca appassionata di testimonianze personali trasmesse da fonti orali o consegnate a testi autobiografici. Queste tracce biografiche si trasformavano attraverso la mediazione del poeta, del narratore, del drammaturgo, del pittore o del cineasta in memoria collettiva, dalla quale venivano però esclusi quegli aspetti dell'esistenza legati a situazioni che in pubblico tendevano ad essere censurate.

È soltanto dalla seconda metà degli anni Settanta – quando cioè si iniziarono ad avvertire gli effetti di un decennio di lotte sindacali e civili che portarono un sensibile miglioramento della situazione socio-economica dei chicani – che nella produzione artistica si registra un viraggio deciso all'intimismo e alla rappresentazione della dimensione privata e personale. Alu-

rista, uno degli artisti più rappresentativi del *Renacimiento Chicano*, afferma in un'intervista come "by the time we come to 1972, all the mass demonstrations have died down [...], there is a need for regrouping, for evaluating, there is a need to analyze things. [...] I saw the need then to experiment with different forms, giving myself a liberty that I had not afforded myself prior to that time, primarily because my motivation was entirely popular, massive, collective."<sup>3</sup>

---

3. Wolfgang Binder, ed., *Partial Autobiographies: Interviews With Twenty Chicano Poets*, Erlangen, Verlag Palm & Enke Erlangen, 1985, p. 10.

Se ciò che aveva contraddistinto la poesia prodotta dal *Movimiento Chicano* era stata la volontà di comunicare e recuperare la memoria storica di un popolo sfruttato e discriminato, l'urgenza di risvegliarne il senso di appartenenza etnica e di creare una coscienza politica in grado di rivendicare diritti sistematicamente negati, la letteratura composta a partire dalla seconda metà degli anni Settanta mostra l'emergere di una sensibilità estetica che attinge in modo significativo alla dimensione privata dell'autore e alla memoria individuale di soggetti emarginati.

Tuttavia, quantomeno nei casi più significativi, questa nuova modalità espressiva non rimase fine a se stessa ma costituì piuttosto uno strumento volto a consentire l'emersione alla sfera pubblica di questioni che erano rimaste sempre confinate alla sfera del privato perché ritenute imbarazzanti, scabrose o intese a minare l'opprimente predominio maschile nella società messiconordamericana.

Il manifestarsi della dimensione individuale e privata nella poesia chicana dei tardi anni Settanta – e più in generale in tutte le espressioni artistiche del *Renacimiento*, che conservano anche oggi una spiccata funzione sociale o apertamente politica e, di conseguenza, un evidente orientamento pubblico – non è soltanto la conseguenza di quel generalizzato calo di interesse per l'impegno militante e le ideologie che investe l'Occidente. Nell'ambito della cultura messiconordamericana, tale fenomeno sembra dipendere più da fattori legati alle dinamiche sociali della comunità stessa. Questa forma di ripiegamento nasce infatti dal bisogno di denunciare pubblicamente la condizione di subordinazione, repressione o "occultamento" di soggetti discriminati all'interno dell'etnia chicana e di affrontare le ragioni che determinano tale emarginazione. Si tratterebbe insomma di una modalità espressiva che attraverso l'introspezione intende arrestare la riproduzione all'interno della comunità di quegli atteggiamenti discriminanti nei confronti di minoranze e di soggetti marginali che, negli ultimi due secoli, la stessa etnia chicana aveva subito da parte della società dominante angloamericana e che il *Movimiento* aveva denunciato, condannato e strenuamente combattuto. Naturalmente,

accanto a queste istanze che generano narrazioni personali più o meno finalizzate ad agire sul piano sociale o politico, bisogna riconoscere l'esistenza negli ultimi due decenni di una cospicua produzione letteraria messiconordamericana orientata al recupero della dimensione privata in funzione prevalentemente estetica o come pura forma di attenzione a se stessi e alla propria interiorità.

### Alma Villanueva: dal *We* all'*I*

Nell'ambito di questo panorama l'opera della poetessa Alma Villanueva assume un valore esemplare, configurandosi come una scrittura in cui, quantomeno a livello puramente referenziale, la dimensione collettiva ed etnica viene completamente eclissata dalla dimensione personale e privata. Emblematicamente, Villanueva percepisce la funzione del poeta in chiave intima definendolo esplicitamente "un portavoce [spokeperson] dell'anima",<sup>4</sup> marcando così un netto contrasto con le professioni di impegno sociale e politico sempre espresse dagli autori legati al *Movimiento*, che con fierezza si proclamavano i portavoce del loro popolo.

L'opera forse più nota della produzione poetica di Villanueva è *Mother, May I*,<sup>5</sup> pubblicata nel 1978 e preceduta da altre due raccolte, *Bloodroot* e *Poems*,<sup>6</sup> apparse nel 1977. *Mother, May I* rappresenta una narrazione lirica che ricostruisce momenti fondamentali della vita privata dell'autrice e, prescindere dalla sua natura di prodotto estetico, sembra svolgere per il soggetto scrivente una funzione psicoterapeutica. In realtà, l'opera può, e probabilmente *deve*, essere letta come il proposito di attribuire, mediante una narrativa personale di grande impatto emotivo, rilevanza pubblica alla sfera dell'identità femminile, con tutte le conseguenze politiche e sociali che ciò comporta. *Mother, May I* si presenta come un lavoro molto omogeneo, retto da una struttura narrativa cronologica che si sviluppa attraverso 29 liriche, a cui si aggiunge un epilogo. Le composizioni sono a loro volta raggruppate in tre sezioni che corrispondono a tre periodi distinti della vita dell'autrice. La prima parte è dedicata alla rievocazione della fanciullezza, trascorsa prevalentemente in compagnia della nonna materna e della zia, due figure che svolsero un ruolo fondamentale nella crescita della giovane protagonista e che rappresentano punti di riferimento essenziali nel corso di tutta la sua esistenza. L'infanzia della protagonista è segnata dall'assenza di un padre mai conosciuto, e dalla latitanza della madre la cui turbolenta vita sentimentale l'ha quasi sempre tenuta lontana dalla fami-

4. La dichiarazione compare in un'intervista allusivamente laconica, quasi a segnare il rifiuto di Villanueva a consegnare un'immagine di se stessa al di fuori della propria poesia, cui rinvia ripetutamente l'interlocutore. Wolfgang Binder, ed., *Partial Autobiographies*, cit., p. 202.

5. Alma Villanueva, *Mother, May I?*, Pittsburgh, Motherroot Publications, 1978 [l'edizione di riferimento è quella pubblicata in appendice a Marta Ester Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry. A Critical Approach to an Emerging Literature*, Berkeley, University of California Press, 1985].

6. Alma Villanueva, *Bloodroot*, Austin, Place of Heron Press, 1977; Id., *Poems: Third Chicano Literary Prize*, Irvine, Department of Spanish and Portuguese, 1977.

glia – “she had lots of boyfriends/[...]/she was always going away / with one of *them*” –,<sup>7</sup> ma soprattutto da tre eventi drammatici che la narrazione lirica ricostruisce con grande forza espressiva. Il primo è lo stupro subito all’età di sette anni; il secondo coincide con la separazione forzata della piccola Alma dalla nonna, la quale viene rinchiusa in un ospizio mentre la bambina è affidata a una famiglia adottiva; il terzo è il decesso della nonna, che segna anche il primo traumatico contatto dell’autrice con la morte.

---

7. Alma Villanueva, *Mother, May I*, cit., 2, vv. 7 e 15-16, p. 306.

La seconda parte inizia con la fuga della protagonista dalla famiglia adottiva e il suo ritorno presso la zia, con la quale ritrova la serenità. A tredici anni vive un’intensa relazione sentimentale con un giovane angloamericano, dal quale ha un figlio, ma che non può sposare per l’opposizione della famiglia del ragazzo. La gravidanza costituisce un momento di gioia quasi incredula nella vita dell’autrice e segna anche un temporaneo ricongiungimento con la madre, tornata per assisterla durante la gestazione. Dopo la nascita del primo figlio i due amanti riescono a sposarsi e a fuggire lontano dalla famiglia del ragazzo. La loro convivenza è però interrotta dall’arruolamento del giovane nell’esercito, da cui verrà congedato due anni più tardi. Mutato nel carattere, l’uomo si allontanerà lentamente dalla protagonista, la quale si chiuderà sempre più in se stessa sperimentando un senso di smarrimento e un vuoto interiore inconfessato che inizieranno a dissolversi soltanto nel momento in cui farà visita alla tomba della nonna. Questo episodio costituisce un momento chiave nell’esistenza di Villanueva e rappresenta una sorta di rituale catartico mediante il quale la giovane donna avvia un processo di ricostruzione della propria identità.

La terza parte di *Mother, May I* si apre con il secondo matrimonio della protagonista e l’inizio di una nuova vita, sottolineato da un ritorno all’ambiente rurale e da un ritrovato contatto con la natura. Nonostante la morte di un’amica e una grave malattia minaccino la conquista di questa tranquillità esistenziale, l’autrice sembra finalmente aver trovato una condizione di armonia interiore, una sintonia con i cicli biologici e naturali che costituisce la garanzia di una esistenza serena. Le composizioni che concludono la raccolta rappresentano una sorta di ricapitolazione delle esperienze vissute e contengono soprattutto riflessioni sul carattere complesso e contraddittorio dei vincoli affettivi che legano la protagonista alla madre, ai figli, alla nonna – morta ma sempre presente nella memoria della protagonista. Non si tratta di speculazioni costruite su figure idealizzate o archetipiche, bensì, come sempre accade nella poesia di Villanueva, di considerazioni che traggono origi-

ne da esperienze e personaggi reali appartenenti al mondo privato dell'autrice e che a essi ritornano.

Questo è, in sintesi, l'impianto narrativo che sottende alle liriche di *Mother, May I*. Come appare evidente, si tratta di una concatenazione di elementi dotati di una valenza strettamente autobiografica, che del resto apparivano già disseminati nelle due opere pubblicate in precedenza dall'autrice. Le rare allusioni a una tematica di carattere etnico emergono soltanto nelle composizioni 3 e 13. Nella prima, la protagonista racconta il suo impatto traumatico con l'istituzione scolastica statunitense, che proibisce e punisce ogni espressione in lingua spagnola; nella seconda, rievoca l'ostilità della famiglia angloamericana e il suo rifiuto ad acconsentire al matrimonio tra i due giovani. Ambedue gli episodi implicano senza dubbio una condanna del razzismo strisciante che pervadeva – e pervade tuttora – la società dominante, ma ogni riferimento esplicito alla questione etnica è assente: la distanza che separa la famiglia dell'amato dal mondo dei messiconordamericani è segnata soltanto dall'espressione sussiegosa – “quella gente” – con cui i genitori del ragazzo designano freddamente i chicanos, mentre la maestra è avvertita come una presenza ostile perché appare “così bianca”. I riferimenti a questioni di classe sono, se possibile, ancor più marginali. Come afferma Marta Ester Sánchez nel suo saggio dedicato all'analisi di *Mother, May I*, l'opera “contiene relativamente pochi elementi testuali denotanti l'etnia, mentre quelle relativi alla classe sociale sono assenti”,<sup>8</sup> aspetto questo che contrasta in modo eclatante con produzione letteraria che solo pochi anni prima denunciava con forza l'oppressione economica, culturale e sociale di cui i chicani erano vittime, esortandoli a reagire.

Come già accennato, questa esigenza “pedagogica” intesa soprattutto a costruire l'identità etnica e la coscienza politica di un soggetto culturalmente discriminato, viene in parte meno a cominciare dalla seconda metà degli anni Settanta. L'intensa attività sociale e culturale svolta dalle organizzazioni legate al *Movimiento Chicano* non era riuscita a mutare radicalmente le condizioni materiali che facevano dei messiconordamericani una popolazione economicamente sfruttata e con una mobilità sociale pressoché nulla, ma avevano senza dubbio contribuito a coalizzare le masse popolari sviluppando in loro un forte senso di identità etnica. Molti stati avevano riconosciuto ufficialmente l'esistenza di una cultura diversa da quella angloamericana e nelle università erano stati aperti i primi centri di studi chicani, mentre nelle scuole dell'obbligo lo spagnolo non era più una lingua proibita. Alcuni dei diritti fondamentali sanciti un secolo prima dal trattato Guadalupe-Hidalgo cominciarono a essere rispettati.

---

8. Marta Ester Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry*, cit., p. 22.



---

9. Wolfgang Binder, ed., *Partial Autobiographies*, cit., p. 201.

Era chiaro che questo parziale mutamento delle condizioni doveva riflettersi sulla produzione degli artisti chicanos orientandone l'interesse verso tematiche e forme espressive nuove che non necessariamente comportarono una rinuncia all'impegno politico o sociale, tanto che l'arte messiconordamericana conserva anche oggi, soprattutto nelle sue forme più popolari come la musica, il cinema e le arti figurative di strada, una forte matrice ideologica e collettiva. Nell'ambito della letteratura, e in modo specifico nella poesia, si assiste così a tentativi più o meno riusciti di ridefinizione di talune idee che avevano caratterizzato le opere degli artisti più attivi nei tardi anni Sessanta (il *chicanismo*, ad esempio, si evolve in *indigenismo*, segnando un'apertura panamericana e internazionalista); ma soprattutto si riscontra la volontà di affrontare questioni socio-culturali intraetniche, legate cioè all'affermazione di soggettività discriminate e relegate a una condizione subordinata all'interno della stessa comunità chicana.

Come si avrà modo di dimostrare più avanti, la scrittura di Villanueva, e nel caso specifico *Mother, May I*, rappresenta a pieno titolo il prodotto di una nuova sensibilità che, in primo luogo, si trova ad affrontare problematiche legate al *gender*, un nodo irrisolto nell'ambito di una cultura profondamente maschilista come quella messiconordamericana. La poesia di Villanueva non si presenta come il risultato di un'operazione intellettuale pianificata, razionale, che prende avvio da una consapevole finalità didattica. Essa rappresenta piuttosto una testimonianza di natura estetica intesa a rievocare e generare al tempo stesso un percorso autentico di introspezione che procede dalla ricerca assolutamente "privata" dell'identità individuale e di "genere" dell'autrice e che soltanto in un secondo momento, cioè attraverso una lettura critica retroattiva, può assumere un valore paradigmatico, pubblico e collettivo. Per tale motivo l'aspetto più evidente dell'intera opera è la sua natura confessionale e intima a cui Villanueva stessa attribuisce un valore di pratica terapeutica finalizzata a realizzare una trasformazione del soggetto narrante e del suo rapporto con il mondo: "I began to write small poems after my grandmother died – a desire to transform the given. Art, the manifestation of the inner world, is transformative."<sup>9</sup> Arte quindi non tanto quale strumento diretto di azione politica o sociale, bensì come processo estetico di ricapitolazione della propria vicenda esistenziale, di analisi interiore e di ricerca dell'identità.

Questa peculiare dimensione intima e privata che caratterizza *Mother, May I* è evidente tanto sul piano tematico, già in parte delineato, quanto sul piano formale e tecnico, del quale vale la pena prendere in esame alcuni degli aspetti più signifi-

cativi. Innanzitutto, il tono colloquiale<sup>10</sup> con cui l'autrice sviluppa la narrazione lirica delle vicende che segnano la propria vita appare molto lontano sia dal decoro della poesia tradizionale o accademica, sia dal tono enfatico e fortemente retorico adottato da autori chicani allora canonici quali Alurista o José Montoya. La funzione di questa modalità di discorso sostanzialmente dimesso, lineare nella sua costruzione sintattica ma al tempo stesso ricco di sfumature e sottintesi, è duplice. Da un lato, consente all'io lirico di stabilire con il lettore una sorta di rapporto confidenziale volto a ricercarne la complicità emotiva e affettiva. Dall'altro, permette al narratore di segnalare sempre la posizione di primo piano che esso occupa, di esprimersi senza forzature e artificiosità, adottando di volta in volta il tono infantile, quello adolescenziale, quello della maturità, di esprimere in modo credibile i propri sentimenti ma soprattutto di marcare la natura profondamente personale della poesia.

La composizione che apre la raccolta esemplifica questo stile colloquiale:

I was always fascinated  
with lights then,  
with my hands  
with my fingers  
with my fingertips, because

if I squinted my eyes at them  
lights sprayed off  
burst off  
and a joy burst inside me  
and it felt good on my  
eyes to see it, [...]   
and everything had a joy  
on it, in it.<sup>11</sup>

I versi riportati, la cui semplicità sintattica si avverte anzitutto nelle successioni anaforiche di "and" e "with", rievocano un gioco infantile profondamente autoreferenziale la cui natura è evidentemente simbolica. Essi occupano infatti, all'interno di una raccolta che ripercorre la vita dell'autrice, una posizione coincidente con quella della nascita e a essa fanno segno. Il gioco di luci e ombre con cui la protagonista intrattiene se stessa può essere senz'altro letto come una sorta di trasposizione ludica del suo primo contatto con la luminosità del mondo extrauterino. Ma soprattutto è evidente la posizione centrale giocata dall'io lirico, da cui la luce sembra diffondersi e fare ritorno, in una sorta di ciclo autosufficiente che genera gioia e

**10.** Come rileva anche Marta Sánchez: "il vocabolario e i riferimenti situazionali usati da Villanueva [...] sono vicini più al discorso quotidiano che a quello accademico o poetico." Marta Ester Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry*, cit., p. 68.

**11.** "Ero sempre ammaliata/dalle luci allora,/con le mie mani/con le mie dita/con le punte delle mie dita, perché/se le guardavo socchiudendo gli occhi/le luci sprizzavano/scoppiavano/e una gioia scoppiava in me/ed era bello per i miei occhi/vederla, [...]e tutto era ammantato/pervaso di gioia." Alma Villanueva, *Mother, May I*, cit., 10, vv. 1-11 e 14-15, p. 303.

---

**12.** In realtà, come precisa Marta Sánchez, l'eventuale influsso di Whitman – di cui l'autrice affermava di non aver letto l'opera al momento della stesura di *Bloodroot* – è soltanto indiretto e procede dalla poesia del giovane Neruda – che Alma Villanueva indica invece come uno tra gli autori che l'hanno direttamente influenzata –, e in particolare dalle raccolte *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) e *Residencia en la tierra* (1933-35), nelle quali il corpo femminile assume una dimensione cosmica e mitologica.

**13.** "Lei si levò a sedere/e disse/-Alma, non voglio morire-/e poi morì." Alma Villanueva, *Mother, May I*, cit., 10, vv. 13-16, p. 316.

piacere fisico. Nelle trenta composizioni che formano la raccolta, il pronome *I* ricorre oltre duecento volte (una frequenza elevatissima e di per sé significativa se si tiene conto che, nell'ultima sezione, l'io narrante si esprime in terza persona), affermando in modo evidente la natura autoriflessiva dell'opera. Degno di nota è anche il modo in cui, nei versi sopra riportati, tutto tende a essere raffigurato mediante riferimenti diretti alla dimensione fisica del corpo, un corpo privato di ogni possibile valenza metaforica. Le mani, le dita, gli occhi che giocano con la luce sono inequivocabilmente quelli della protagonista e la gioia di natura fisica che l'attività ludica procura si esprime su un piano prettamente referenziale. Questo aspetto rappresenta una costante nell'opera di Villanueva, che soprattutto nella raccolta *Bloodroot*, propone una celebrazione del corpo femminile, la cui sensualità e il cui potere riproduttivo – "la nostra bellezza e il nostro potere" – sono descritti in termini che sovvertono ogni idealizzazione estetica maschile/maschilista e assumono connotazioni cosmiche – "noi siamo gli alberi della Terra/[...]/la pietra del firmamento,/ sorella delle stelle/ che partorirono la terra" – cariche di accenti whitmaniani, evidenti già nel titolo stesso della composizione *I Sing to Myself*.<sup>12</sup>

La scelta di evitare i toni enfatici e i cliché che spesso caratterizzano il discorso pubblico si riflette anche nelle rappresentazioni che l'autrice offre dei propri affetti familiari, in particolare della madre e della nonna. Ambedue i personaggi vengono infatti descritti in termini assolutamente referenziali, ricordandone le abitudini quotidiane, i tratti caratteriali e fisici, riportandone espressioni, frammenti di discorsi, narrando episodi che al lettore possono apparire di poco conto, ma che per l'autrice evocano sentimenti legati a frammenti di esistenza reale. L'episodio della morte della nonna nell'ospizio, benché connotato da un'atmosfera vagamente soprannaturale e misteriosa – le infermiere affermano che la donna si sia già spenta, eppure la bambina entrando nella sua stanza la vede esalare l'ultimo respiro – è descritto con una semplicità estrema.

She sat up  
And said  
–Alma, no me quiero morir–  
and then she died.<sup>13</sup>

Le ultime parole pronunciate dalla morente riflettono, con la loro candida disperazione, la spontaneità e la carica umana del personaggio rappresentato in liriche quali *To Jesus Villanueva, With Love* (contenuta in *Bloodroot*) o nelle prime composizioni di *Mother, May I*:

[...] we  
 go to movies and chinatown and shopping.  
 She holds one side of the shopping bag, I  
 Hold the other. [...]  
 when we  
 go to the movies she cries and  
 she dances when she irons. [...]  
 one time  
 before we left the house, we  
 said our prayer and she was looking  
 for her hat and she was wearing  
 it and I  
 started to laugh and laugh and I  
 couldn't stop and she found  
 it on her head  
 and she spat –*grosera*<sup>14</sup>

Analogamente, la figura della madre emerge attraverso una rievocazione carica di partecipazione emotiva, di affetto e di comprensione umana, ma priva di sentimentalismo di maniera o di affettazione. La protagonista ricorda la tenera complicità e la dolcezza dei rari momenti trascorsi con lei durante l'infanzia,

I am little and I sleep with you.  
 we pretend.  
 we pretend, I'm the mother  
 and you're the little girl  
 and you cry for me cause I  
 have to go to work and you  
 have to stay. I  
 laugh at you, big cry baby.<sup>15</sup>

ma non manca di esprimere l'amarezza e le sofferenze patite a causa del suo egocentrismo e dell'incostanza delle relazioni sentimentali che la tennero lontana dalla famiglia:

sometimes I slept in the kitchen  
 on chairs so  
 he could sleep with her.  
 [...] she was always going away  
 with one of *them*.  
 she was always beautiful  
 for *them*.  
 and sometimes I cried for my  
 father but I didn't know who  
 he was.<sup>16</sup>

**14.** “[...] noi/andiamo al cinema e a chinatown e a far compere./Lei regge un manico della borsa della spesa, io/reggo l'altro. [...] /quando andiamo/al cinema lei piange e/balla mentre stira. [...] /una volta/prima di uscire di casa /recitammo la nostra preghiera e lei si mise a cercare/il suo cappello che già stava indossando/e io/iniziai a ridere e ridere e/non riuscivo a smettere poi lei si accorse/che lo aveva in testa/ed esclamò – *villanna*.” Ivi, 3, vv. 11-14, 18-20 e 22-30, pp. 307-308.

**15.** “Sono piccolina e sto dormendo con te./fingiamo./fingiamo, che io sia la mamma/e tu la bambina/e tu piangi per me perché io/devo andare al lavoro e tu/devi restare a casa. Io/rido di te, una bambina grande che piange.” Ivi, 2, vv. 12-19, p. 306-307.

**16.** “A volte ho dormito in cucina/sulle sedie, così/che *lui* potesse dormire con lei/[...] lei se ne andava sempre via/con uno di *loro*./lei era sempre bella/per *loro*./e a volte ho pianto per/mio padre ma non sapevo/*chi fosse*.” Ivi, 2, vv. 10-12 e 15-21, p. 306. [I corsivi sono nel testo.]

Anche gli autori "canonici" del Renacimiento Chicano, naturalmente, facevano riferimento alla sfera degli affetti familiari e li rappresentavano; ma questi tendevano inevitabilmente ad assumere un valore figurato, ideologicamente funzionale. I figli apparivano nelle loro composizioni come i simboli della nazione chicana che nasceva e cresceva, così come le immagini delle donne amate fornivano l'occasione per costruire metafore intese a celebrare con fierezza la fertilità della cultura della Raza e a rovesciare gli stereotipi razzisti angloamericani.<sup>17</sup>

17. Si vedano ad esempio le due composizioni di Alurista "la carne de tus labios" o "fruto de bronce", ambedue contenute in Alurista, *floricanto en aztlán*, Los Angeles, University of California – Chicano Studies Center, 1971.

18. "Quel che feci/fu gettare una rosa/nella fossa/[...] quella rosa/ero io." Alma Villanueva, *Mother, May I*, cit., 10, vv. 38-39, p. 316.

La natura intimista e autoriflessiva della poesia di Alma Villanueva non nasce tuttavia da un desiderio di pura e semplice rottura con una produzione letteraria che, quantomeno tra le mani di attivisti spinti da lodevoli principi ma dotati di scarsa sensibilità artistica, tendeva a replicare stilemi logorati dall'uso e slogan ormai privi di efficacia. L'istanza principale che spinge l'autrice di *Mother, May I* a esprimersi mediante un linguaggio personale e tematiche profondamente soggettive è il bisogno di rielaborare attraverso il *medium* estetico i traumi della propria esistenza, alla ricerca – come già detto – di un'identità e di un equilibrio. Non è un caso che l'opera forse più importante della scrittrice chicana si presenti come una narrazione lirica che ricostruisce la sua vita, a cominciare dalla nascita – evocata obliquamente attraverso le immagini del gioco di ombre e luci esaminate in precedenza –, passando attraverso tappe traumatiche quali lo stupro, la perdita di persone care, un'adolescenza travagliata, la precoce maternità, l'instabilità familiare, lo smarrimento esistenziale che precede la maturità. La scrittura di *Mother, May I* può quindi essere interpretata come un processo mediante cui l'autrice intende attuare una piena affermazione dell'io, una sorta di ri-generazione personale che si realizza attraverso la creazione estetica e che manifesta la propria natura palinogenetica nelle immagini connesse alla sfera della riproduzione e del parto.

Il momento risolutivo nel percorso individuale di conquista dell'identità coincide con la visita alla tomba della nonna e vede una simbolica inseminazione della giovane donna a opera della rosa da lei stessa gettata sulla bara della defunta durante la cerimonia di sepoltura, una rosa che rappresenta il legame affettivo spezzato dalla morte della *mamacita* ma, soprattutto, l'essenza stessa della protagonista:

what I did  
was drop one rose  
into the hole  
[...] the rose  
was me<sup>18</sup>

La germinazione del fiore, che incarna l'*alter ego* della giovane Alma, si traduce sul piano figurato in una sorta di palinogenesi della protagonista dalla cui bocca, dopo un lungo periodo di sostanziale incomunicabilità, scaturisce la parola "I", che rivela, tanto sul piano privato quanto su quello pubblico – proprio perché parola –, lo sviluppo di una soggettività consapevole, prefigurando il raggiungimento della maturità..

[...] I didn't  
know it but  
a seed spilled out  
and my mouth  
ate it. I think  
that's when the rose took root.

[...] her mouth opened slightly  
and a word spilled out. the word  
was "I."<sup>19</sup>

Il rituale immaginario rievocato dalla poesia rovescia a livello simbolico la valenza negativa che l'icona del seme assumeva nell'esperienza traumatica dello stupro, in quel caso un seme sterile e mortifero, emblema della violenza che pervade la cultura e la società maschilista. Sul piano strettamente formale, questa trasformazione della protagonista si rivela nel passaggio dalla prima (parti I e II della raccolta) alla terza persona (parte III) attraverso cui l'io lirico si esprime e si rappresenta. A partire dal momento in cui "la rosa mise radici" la voce narrante inizia ad "uscire da sé", impiegando in funzione autoreferenziale il pronome *she*. L'adozione di questo nuovo punto di vista mediante cui la protagonista di *Mother, May I* si osserva, permette al lettore di cogliere anche l'importante funzione introspettiva e autoanalitica che l'autrice attribuisce alla propria scrittura. La poesia di Alma Villanueva, esplicitamente definita come "manifestazione del mondo interiore", è più di un prodotto estetico; essa si rivela anche una sorta di strumento psicoterapeutico che, sfruttando il potere creativo dell'arte, permette all'io lirico di rielaborare le esperienze vissute e trovare un equilibrio emotivo, superando così i gravi traumi subiti. L'esperienza artistica appare come un'area transizionale analoga a quella del gioco infantile, uno spazio di mediazione dinamica in cui l'individuo adulto si confronta con la realtà oggettiva, comunicando con se stesso e agendo sulla sfera della propria personalità, lasciando però al contempo una traccia tangibile e "partecipabile" del suo vissuto.<sup>20</sup> L'episodio dello stupro, ricostruito con un notevole realismo soggettivo attra-

**19.** "Io non/lo sapevo ma/un seme fuoriusci/e la mia bocca/lo inghiotti/. Credo/che sia stato allora che la rosa mise le radici.[...] la sua bocca si aprì appena appena/e una parola fuoriusci. quella parola/era 'io'." Ivi, 21 e 22, vv. 17-22 e vv. 9-11, p. 325.

**20.** Anche Marta Sánchez legge la scrittura della poetessa chicana in questa chiave: "per Villanueva scrivere è un modo di liberare ciò che è stato represso, è un atto positivo mediante il quale l'autrice rivive la propria esperienza di bambina, adulta e donna." Marta Ester Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry*, cit., p. 82.

---

**21.** Il gioco di parole è della stessa Alma Villanueva e compare, in altro contesto, nella poesia *Of/To Man*, pubblicata nella *Irvine Collection*.

verso la rievocazione delle sensazioni fisiche provate, è in questo senso paradigmatico. Soltanto narrando e rivivendo in modo creativo un'esperienza ai limiti dell'innominabile e dell'incomunicabile, Villanueva riesce a evitare di lasciarsi sopraffare dalle gravi conseguenze psicologiche che un trauma simile comporta. Inoltre, inserendo questo episodio di violenza fisica e psichica nella sequenza cronologica scandita dalla narrazione della propria vita, l'autrice impedisce che esso costituisca un punto di non-ritorno, una sorta di "buco nero" dell'esistenza dalla cui orbita non è più possibile allontanarsi.

Sarebbe lungo rilevare e prendere in esame tutti gli elementi – molti dei quali emergono dalla lettura critica condotta sul testo di *Mother, May I* da Marta Sánchez – che lasciano trasparire la matrice privata e personale della poesia di Alma Villanueva e che, in termini generali, sono rappresentativi della nuova vena intimista espressa dalla lirica chicana post-*Movimiento*.

Tuttavia, come già accennato, l'opera della poetessa chicana trascende, se osservata nel contesto generale della produzione letteraria messiconordamericana degli ultimi tre decenni, la sua natura più evidente di autobiografia lirica. L'epilogo di *Mother, May I* fornisce una chiave di lettura che, retrospettivamente, consente di interpretare l'intera raccolta non soltanto come un artefatto estetico inteso a ripercorrere e riprodurre un processo rigorosamente personale di rinascita e di ricostruzione dell'identità, ma anche come la narrazione esemplare di un soggetto femminile le cui vicende esistenziali sono il prodotto di un duplice regime di maschilismo, esercitato tanto dalla società angloamericana quanto all'interno della propria comunità etnica. Raggiunta una condizione di autoconsapevolezza e trovata una propria identità, la voce della protagonista afferma che *Mother, May I* è la testimonianza di un soggetto femminile la cui *herstory* "privata" (nel senso negativo di occultata e relegata a un ruolo marginale, accessorio) si contrappone alla *history*<sup>21</sup> "pubblica", vale a dire alla narrazione che la cultura dominante legittima e istituzionalizza. Ma soprattutto è un racconto che si propone di rappresentare e intessere legami tra donne:

this is a story of  
women raging against  
women; of  
women loving  
women [...]  
the story  
connects  
between women;

granmothers, mothers, daughters,  
the women  
the thread of this  
story.<sup>22</sup>

Già altrove nel testo l'autrice, attraverso la voce della madre, aveva affermato "noi donne ci aiutiamo a vicenda",<sup>23</sup> frase di circostanza pronunciata dalla donna dinanzi all'impiegata della clinica dove la giovane protagonista si reca per una visita prenatale e intesa a giustificare la condizione di ragazza-madre della figlia ("è stata *lei* che non ha voluto sposarlo"), ma che racchiude una verità riconosciuta come tale solo alla conclusione dell'opera.

L'orientamento marcatamente "femminista" della scrittura di Villanueva è testimoniato, a livello formale, dalla ricchezza dei riferimenti iconografici e lessicali legati alla rappresentazione del corpo della donna, in particolare alla sfera sessuale e riproduttiva. Questa scelta "stilistica" svolge una duplice funzione: rende visibile e "pubblica" una dimensione socialmente censurata – soprattutto quando connessa alla sessualità – e, aspetto questo forse più importante, fornisce al lettore – implicitamente di sesso femminile – un repertorio di icone e tropi afferenti a un immaginario familiare e condiviso. Le frequenti rappresentazioni che rimandano al corpo femminile e alla sua funzione generativa contribuiscono infatti a ricreare quel senso di partecipazione emotiva, di empatia e di reciproca fiducia che, agli occhi dell'io lirico, caratterizza la comunità femminile. L'opera di Villanueva sembra al contrario prescindere da un pubblico maschile perché "gli uomini non hanno imparato/ad/ascoltare," ma soprattutto perché non imparano "a/parlare come/donne".<sup>24</sup> I figli maschi assumono all'interno della narrazione lirica una posizione marginale rispetto alla figura della figlia e l'universo degli uomini, nel suo complesso, appare diviso in due categorie: gli "smidollati", che, come il primo marito, si lasciano sopraffare dal mondo e dalla propria debolezza emotiva, e i "bruti", che, con la violenza e la forza, impongono il proprio volere (lo stupratore è la figura che rappresenta pienamente quest'ultima tipologia). Fuori dagli steccati di questa dicotomia totalizzante non si scorge nessuno e l'interazione con il mondo maschile sembra ostacolata più da fattori prettamente biologici ed "essenziali" – l'incapacità di generare e di avere quindi un autentico legame "di sangue" con un altro essere – che non da fattori culturali. Forse per questo motivo la critica nei confronti del maschilismo appare nell'opera di Villanueva tutto sommato poco incisiva e marginale, quantomeno rispetto alla funzione

**22.** "Questa è una storia di/donne infuriate con/donne; di/donne che amano/donne [...]/la storia/lega tra/loro donne;/ nonne, madri, figlie,/le donne/il filo di/questa storia." Alma Villanueva, *Mother, May I*, cit., *Epilogue*, vv. 25-29 e 41-47, pp. 334-35.

**23.** *Ivi*, 14, v.7, p. 320.

**24.** *Ivi*, *Epilogue*, vv. 36-38 e 38-40, p. 335.



di memoria e di scrittura femminile rivolta a una comunità ideale di donne che essa svolge.

L'apertura della letteratura chicana all'espressione artistica delle donne aveva avuto inizio già nei primi anni Settanta con la pubblicazione dell'antologia *Chicanas en la literatura y el arte/Chicanas in Literature and Art*, numero speciale della rivista "El Grito" curato da Estela Portillo. Negli anni seguenti, un numero sempre maggiore di scrittrici troverà modo di esprimersi e, attraverso varie forme di narrazione autobiografica, portare all'attenzione del pubblico tematiche e punti di vista tendenzialmente ignorati o censurati. Questo segna l'avvio, nell'ambito della cultura chicana, di una nuova fase di riflessione e di azione politica perché, come osserva Luisa Passerini, "sono stati soprattutto i movimenti delle donne a fare della narrativa personale una pratica politica".<sup>25</sup> Il bisogno di consegnare alla scrittura la propria esperienza individuale consente a poetesse quali Alma Villanueva, Berenice Zamora, Lucha Corpi, Angela de Hoyos o Lorna Dee Cervantes (la narrativa, sotto questo punto di vista, segue una traiettoria diversa rispetto a quella segnata dalla poesia, precorrendo in alcuni casi questa tendenza ad adottare un'espressione marcatamente introspettiva e personale) di dare visibilità alla dimensione soggettiva femminile, di riflettere sugli aspetti a essa legati e soprattutto di contribuire individualmente alla costruzione di una memoria collettiva non tanto etnica – gli intellettuali e gli artisti avevano già assolto a questo compito durante gli anni di maggiore attività del *Movimiento Chicano* – quanto di *gender*.

---

**25.** Luisa Passerini, *Storia e soggettività: le fonti orali, la memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 25.