

La Calabria e il rosmarino: il mito dell'origine in *Umbertina* di Helen Barolini

di Margherita Ganeri

La pubblicazione, nel 1985, dell'antologia *The Dream Book: an Anthology of Writings by Italian-American Women*, rivoluzionò il settore degli studi letterari italoamericani, fondando quello femminile. Per aver curato la prima silloge dedicata a sole autrici e aver rotto un muro di silenzio, Barolini è considerata una pioniera, quasi una capostipite, di questo campo di ricerca. Oltre alla scoperta di firme inedite e alla riscoperta di altre dimenticate, l'antologia proponeva per la prima volta la tesi dell'unitarietà del repertorio italoamericano. Dietro la varietà delle voci, degli stili e dei generi, la curatrice intravedeva per la prima volta il senso dell'appartenenza a una comunità: individuava il sentimento di una collettività a fondamento anche di un'identità di genere sessuale.

Le origini italiane della scrittrice sono meridionali, essendo i nonni materni emigrati dalla Calabria e quelli paterni dalla Sicilia. La sua esperienza diretta dell'Italia è invece centro-settentrionale, perché dovuta al marito veneto e all'aver vissuto tra Vicenza e Roma. Dipendenti dalle vicende biografiche, nella sua opera troviamo iscritte due contrastanti immagini dell'Italia: quella di un Nord ricco e colto e quella di un Sud povero e arretrato. Solo il secondo catalizza su di sé la complessa stratificazione simbolica legata al mito della terra di origine, mentre il primo è un apprezzato contesto di arrivo dovuto al matrimonio.

Unanimente si ritiene che il capolavoro letterario di Barolini sia il suo primo romanzo, *Umbertina*, uscito nel 1979, e tradotto in italiano solo nel 2001. Si tratta dell'opera che effettivamente ha registrato la maggior presa sul pubblico, per la sua dirimpante novità nel periodo in cui uscì, e per il timbro epico con cui rievoca, attraverso le vicende della famiglia Longobardi, lungo l'arco di quattro generazioni, la storia della grande emigrazione italiana, dal profondo Sud calabrese verso il sogno americano, passando per le diverse fasi di una sofferta assimilazione. L'arco cronologico dell'azione copre quasi un secolo: dagli anni Ottanta dell'Ottocento agli anni Settanta del Novecento.

A partire dall'emigrante Umbertina, che dà il titolo al romanzo perché da lei si originano lo strappo e il cambiamento, la storia familiare è tutta letta al femminile, attraverso le figure della figlia Carla, della nipote Marguerite e della pronipote Tina, che porta il nome della bisnonna. Le vite di queste quattro donne scandiscono il racconto e al tempo stesso catalizzano, per un effetto di rispecchiamento lukácsiano, le principali tappe del processo di americanizzazione vissuto dalle co-

munità di origine italiana degli Stati Uniti.

Non si tratta di un *memoir*, perché la storia, pur ispirata alla realtà, è inventata. Si potrebbe definirlo un romanzo storico, anche se è assente qualsiasi riferimento esplicito a fonti documentarie. I grandi eventi economici e politici, che pure condizionano e anzi determinano i destini dei personaggi, sono solo evocati, per essere lasciati in ombra, sullo sfondo. L'accento principale è posto sullo scavo identitario dei personaggi femminili, sulla loro diversa e tuttavia interdipendente storia di emancipazione e di riscatto umano e culturale. Per questo, *Umbertina* andrebbe collocato al crocevia tra il romanzo storico, il *Familienroman* al femminile e un romanzo di formazione, articolato almeno in tre segmenti interni, dedicati a ciascuna delle tre principali protagoniste, e cioè a Umbertina, Marguerite e Tina, le cui parabole esistenziali sortiscono esiti distinti e persino opposti, ma sempre strettamente collegati, al di là del conflitto tra generazioni, in modo speculare e circolare.

Proprio la metafora euristica della circolarità è essenziale per accostarsi all'opera di Barolini. Essa si connette anzitutto al tema della nostalgia e del *nostos*, che si prospetta come percorso ciclico tra le sponde del Mediterraneo e dell'Oceano Atlantico, e poi anche a quello del viaggio mentale verso l'origine interiore, alla ricerca di un'impossibile integrità identitaria, contro la perdita e la rimozione. Tautologico è anche il meccanismo della memoria, che appare come il più profondo nucleo ispiratore della scrittura. Il ricordo genera l'invenzione, tornando sugli stessi nodi del vissuto, che riaffiorano in modo ripetitivo e persino, talvolta, ossessivo. La memoria insegue anche l'esperienza non direttamente vissuta, e si allarga all'immaginazione del passato, soprattutto familiare. Metafora positiva e negativa, la figura del circolo allude sia al completamento ideale di un percorso identitario, sia al circuito senza via di uscita, figura con cui la scrittrice identificava la propria vita nella sua città natale, Syracuse.¹ In entrambi i casi, essa rimanda a un movimento insieme fisico e mentale, segnato dalle tappe dell'andare e del tornare.

Anche in ragione di questo andamento pendolare predomina in *Umbertina*, come è stato spesso scritto, un timbro epico, e di un tipo quasi arcaico, che alla fine produce, infatti, un *happy ending* simultaneamente individuale, familiare e comunitario: il finale positivo chiude perfettamente il cerchio del duplice processo di sradicamento e poi di nuovo radicamento etnico-culturale. Per cui, alla fine, l'integrazione degli italiani appare pienamente risolta, e in forme trionfalmente vittoriose.

La narrazione si prospetta come un inconsapevole strumento terapeutico e, parallelamente, come un risarcimento consolatorio, che esorcizza le ferite inferte dall'emigrazione sia sul terreno reale, sia su quello inconscio e psichico. Il lettore

¹ «I recall myself growing up in Syracuse, NY and thinking of it as “Circuitos”, a closed circle from which to emerge» (Ricordo la mia vita negli anni in cui crescevo a Syracuse, e pensavo alla città come a un “circuito”, un circolo chiuso dal quale emergere), Helen Barolini, *For a Rosary of Memories: Italian American Women and Memory Work*, testo dell'ultima conferenza pubblica dell'autrice, University of Hofstra, New York State, 31 marzo 2009, inedito (ringrazio Helen Barolini per avermi fornito l'originale e per avermi concesso di citarlo). Da ora in poi le citazioni tratte dai libri tradotti in italiano saranno date solo in italiano, quelle tratte dagli scritti non tradotti saranno riportate in originale e affiancate dalla mia traduzione.

assiste, perciò, al realizzarsi del progresso materiale: il ricordo di sofferenze, soprusi e discriminazioni lascia gradualmente il passo a quello del crescente benessere finanziario e alla felice scalata della famiglia verso il ceto medio-alto. Mentre Marguerite, che avvia il percorso verso l'origine, fallisce, il risultato positivo è ottenuto dall'esponente della famiglia nata negli anni Cinquanta, cioè da Tina, anche per effetto dei nuovi valori introdotti dalla contestazione sessantottesca, cui la ragazza partecipa, contro il consumismo e contro le storture del sistema America. Nel finale del romanzo, la pacificazione coincide addirittura con una celebrazione post-romantica del matrimonio, in una forma che concilia interesse e amore. Ciò significa, in realtà, che la specola della famiglia Longobardi non serve solo a raccontare, in modo nitido ed efficace, croci e delizie dell'assimilazione post-migratoria, ma che la narrazione, dietro all'attenzione riservata ai singoli individui e alla riscossa del sesso muliebre, nasconde anche un *telos* epico-mitico: esaltare la perigliosa avventura degli italoamericani, per celebrarne il felice risultato storico e difenderne l'identità di gruppo. L'intento di dare voce alla propria comunità si collega a quello di restituirla ai fondatori, ai capostipiti di quella stessa comunità, che ne erano privi perché non avevano accesso alla scrittura: è la ricerca di una forma tipica, in senso - ancora una volta - propriamente lukácsiano².

L'incisiva figura di Umbertina è una donna insieme umile e forte, ignorante e intelligente, anticonformista e rispettosa delle tradizioni, soprattutto familiari. La pastorella calabrese riesce a costruirsi una fortuna nel Nuovo Mondo a patto di recidere per sempre il legame con la sua terra di origine, in cui, dopo l'allontanamento, non vorrà mai più tornare. Ma il suo ultimo desiderio prima di morire sarà quello di bere l'acqua della sorgente di Castagna, il suo borgo natio, alle pendici meridionali della Sila. Il simbolo acquatico che indica l'origine della vita fa riaffiorare la memoria rimossa, e tuttavia mai perduta, della sua radice italiana, della sua infanzia e perciò della sua identità più profonda. L'incrollabile determinazione, il carattere battagliero, la passione per la natura, la forza fisica e morale di Umbertina, con la sua fedeltà alla famiglia e al ruolo materno, ne fanno una figura al tempo stesso realistica e mitica.

La terra di origine si configura più come un mito di fondazione che come un territorio reale. La Calabria e il Sud sembrano prospettarsi, nel romanzo, come un'altra Italia, come un oltre: luogo remoto e ancestrale, immagine di degrado, di morte, e al contempo di vita primordiale e naturale. Questo luogo è l'archetipo dell'origine, a cui è impossibile tornare, o in cui è impossibile sostare, ma che si insegue come un miraggio e, insieme, come una stella polare lungo i percorsi di viaggio della vita, geografici e spirituali, esistenziali e letterari.

Marguerite decide di compiere il percorso inverso a quello di sua nonna, spinta da un'inconscia emulazione della sua figura. Ma, come la scrittrice, invece che in Calabria, va a vivere a Roma e a Firenze, forse perché in lei gioca l'interferenza

² Cfr. almeno: György Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, 1950; Idem, *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, Torino 1965; Idem, con Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, 1997.

della madre, Carla, che a sua volta aveva voluto ignorare la propria origine italo-meridionale. Infatti, nonostante la nipote viva a lungo in Italia, non andrà mai in Calabria. Solo l'omonima pronipote di Umbertina riesce a tornare al punto di partenza, e visita il piccolo paese in provincia di Catanzaro, Castagna, da cui era partita, un secolo prima, la bisnonna.

Le pagine relative a questo viaggio sono centrali per mettere a fuoco l'immagine ambivalente che la regione catalizza su di sé: da un canto luogo reale, dall'altro metafora dell'origine e, in questo senso, di fatto, non luogo. Coacervo di elementi concreti e di fattori fantastici, di dati documentari e di tropi poetici, la terra dell'ava genera una serie di miti familiari e identitari, come l'animalizzazione della proverbiale pazienza, lentezza e testardaggine dei suoi abitanti nella figura delle tartaruga. Tra le tante immagini evocate dalla regione, una delle più ricorrenti nell'opera di Barolini è, in effetti, proprio quella della testuggine, in cui l'autrice si identifica tanto da utilizzarla spesso come esplicita autodefinizione. La «tartaruga dalla Calabria» diventa icona dell'autrice e della stessa identità femminile italoamericana: tenace, determinata, stoicamente «testadura» nel perseguire i propri obiettivi, mantenendo inalterata la memoria del continente perduto.

La scrittrice si è ampiamente documentata sulla Calabria del secondo Ottocento prima della stesura del romanzo. Si deve al vasto lavoro di preparazione l'efficacia della ricostruzione storica contenuta nella sua prima parte. Tuttavia, nella rappresentazione del mezzogiorno d'Italia entra in gioco un duplice registro, legato a un doppio movimento della visione. Da un canto, nella sezione dedicata a Umbertina, la ricostruzione d'ambiente è documentaria. Dall'altro, per le restanti protagoniste, la Calabria diventa emblema di una memoria latente ed erosa, che intreccia, tramite una serie di simboli, la rimembranza di condizioni misere con la celebrazione di un trapianto felice, anche se intriso di nostalgia. Lo sguardo memoriale della donna emigrata si traduce in ricostruzione drammatica e concreta. Quello delle discendenti che ricercano la loro origine diventa immaginazione conflittuale e sfumata, anche se non aliena da valenze positive, che si rifrangono retrospettivamente sulla storia della loro sofferta assimilazione americana.

Per poter argomentare meglio questo punto è necessario analizzare l'impianto strutturale del romanzo, e tentare di interpretarne i principali simboli ricorrenti. Mi limiterò qui a quello del rosmarino, che ha un'importanza centrale rispetto alla terra d'origine, anche perché la sua citazione è collocata con particolare enfasi nell'*explicit* del romanzo, come ribadirò tra breve.

Prima mi preme sottolineare che se da un lato la critica ha sempre insistito sul carattere rappresentativo di questo romanzo, diventato icona dell'esperienza migratoria italoamericana, dall'altro, nel pur ampio dibattito critico dedicato fino a oggi alla sua disamina, ben pochi sono stati i tentativi di leggerlo al di là della chiave etnica e autobiografico-testimoniale legata al *Gender*. Indubbiamente *Umbertina* si configura in primo luogo come un romanzo familiare sulla grande migrazione italiana e sui suoi postumi. Lungi dal voler negare l'evidente pertinenza sia dell'approccio etnico sia di quello legato al *Gender* e al femminismo, si potrebbero però anche auspicare nuove direzioni di ricerca, derivanti da indagini più

strettamente letterarie e meno, per così dire, contenutistiche. La costruzione del romanzo, caratterizzata, oltre che dal timbro epico e dagli stilemi della narrazione elementare, definibili in termini di *storytelling*, a metà strada tra il registro fiabesco-legendario, il realistico, e a tratti anche il melodrammatico, è interessante anche per le screpolature e per le incongruenze dell'impianto, finora troppo poco notate e studiate. Esse sono particolarmente significative perché rimandano alla tematica dell'io borghese come nucleo psicologico depotenziato e in crisi, e perciò testimoniano l'incidenza di quel fenomeno che i teorici del postmoderno hanno spesso descritto in termini di morte del soggetto.

Le storie di formazione delle protagoniste, in particolare nelle ultime due generazioni, appaiono in linea con i moduli del repertorio ottocentesco di lingua inglese, soprattutto di quello sentimentale, la cui eredità appare, però, al tempo stesso presente e assente, evidente e travisata, viva e superata. La palese influenza di autori come Henry James, spesso additato dall'autrice come un suo esplicito modello, si accompagna, in *Umbertina*, a generiche allusioni anche ad altre opere della letteratura angloamericana, nel quadro di una costante tensione regressiva verso forme prenovecentesche e premoderniste. Non manca il recupero di stilemi ed espedienti tipici del romanzo novecentesco, a cominciare dal *topos* della seduta psicoanalitica come genesi del racconto, e tuttavia essi vengono percepiti dal lettore come elementi accessori e non sostanziali.

La scena incipitaria del *Prologo*, per esempio, ci presenta la conclusione di una seduta psicoanalitica nello studio del dottor Elio Verdile, un uomo avvenente e sicuro di sé, di cui Marguerite Morosini, donna nevrotica e sbandata, è, come da copione, segretamente innamorata. Il lettore è subito messo di fronte alla crisi di identità che caratterizza questo personaggio, soprattutto nelle sue relazioni con l'altro sesso. La sua alienazione quasi pirandelliana rimanda a uno scenario di ipocrisia sociale, nel quale gioca anche la rimozione dell'identità di provenienza. Il trasferimento in Italia del personaggio, alla ricerca del suo passato familiare, e poi il suo matrimonio con Alberto, un intellettuale per cui non prova alcun trasporto passionale, rivelano un forte conflitto nei confronti del *way of being* americano, pienamente riconducibile al clima della *New Age*.

La parte prima, dedicata alla capostipite Umbertina, inizia, dunque, per sollecitazione dello psicoanalista, e si configura come un racconto della paziente Marguerite. E tuttavia, dopo l'inizio, per l'intera durata della sezione, analista e paziente escono di scena, e perciò sparisce anche la stessa *factio* della mediazione memoriale. La storia della nonna non si manifesta come un ricordo e neppure come un racconto della nipote, ma assume la forma di un'autonoma porzione testuale.

Anche la prima metà della seconda parte, dedicata a Marguerite, procede in modo del tutto indipendente rispetto allo svolgimento della terapia psicoanalitica: in ben quattro dei tredici capitoli che la compongono, nel racconto retrospettivo dell'infanzia e dell'adolescenza, fino a quello del trasferimento in Italia, non troviamo più alcuna traccia del dottor Verdile, che ricompare solo nel quinto capitolo, menzionato con l'appellativo: «il suo psichiatra a Roma», a questo punto necessario per rievocare alla memoria del lettore la sua esistenza³.

Il dottore esce poi definitivamente di scena, nuovamente dimenticato. La struttura dell'opera è tale per cui il lettore, trascinato dalla forza di una scrittura cristallina dalle indubbie qualità affabulatorie, ne dimentica facilmente, a sua volta, la scomparsa.

Pur poco notata, questa incongruenza strutturale legata al ruolo del *set* analitico di Marguerite è a mio avviso essenziale per comprendere *Umbertina*. Essa mette in luce la zona d'ombra da cui si irradia il vero fuoco della narrazione, una zona impermeabile alla narrazione vittoriosa e trionfalistica che connette il destino della bisnonna con quello di Tina. Che il romanzo sia scritto in terza persona, secondo schemi ottocenteschi, e che le sfasature architettoniche siano normalizzate e naturalizzate, come se non avessero alcun bisogno di spiegazioni, rimanda da un canto alla tradizione orale e modulare dello *storytelling*, ma dall'altro ci comunica qualcosa di sostanziale sul problema dell'identità. Il tratto epico, costruito sulla scorta di simboli ricorrenti e prospettati come fondativi, è controbilanciato da una zona indistinta che ne mostra la fallacia e il sottofondo vuoto, pur senza vanificarne la funzione.

Il fuoco esplicito del romanzo, insomma, quello palese, positivo ed epico, è costruito sopra un cono d'ombra, oscuramente nichilistico, e ciò conferisce al bisogno di consolazione leggibile dietro l'enfasi del lieto fine il sapore di una reazione speculare. Probabilmente ciò accade perché il registro epico di Barolini si origina da un campo gravitazionale cupo e negativo. Tanto maggiore è il dolore esistenziale di Marguerite, tanto più cupe sono la sua angoscia e il suo senso di finzione e di inautenticità, tanto più elevata deve essere la posta in gioco del romanzo, dopo la conclusione della sua storia, nel riscatto di Tina. Pertanto, l'*happy end*, coincidente con la conferma della superstizione familiare del rosmarino, non cancella la caduta del coniglio bianco di *Alice nel paese delle meraviglie* a cui, correndo e sprofondando, si sente sempre tanto simile Marguerite. L'ansia dello sradicamento, la vertigine del vuoto, la consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno alla pienezza dell'origine, condivise anche da Tina, soprattutto dopo la sua visita a Castagna, accompagnano come un riverbero il finale positivo del romanzo, pur senza che il lettore le percepisca coscientemente.

Il rosmarino è carico di connotazioni che, storicamente, alludono tanto alla fedeltà, anche coniugale, quanto all'immortalità, e infatti nell'antichità e nel medioevo era tradizionalmente usato in egual misura nei matrimoni e nei funerali. Per *Umbertina*, la pianta veicola il senso della continuità con il passato, e quindi anche del viaggio, della perdita e della morte che si accavallano e si interpongono continuamente nel divenire del presente. Anche se le parole che concludono il romanzo sono quasi hollywoodiane, la persistenza della pianta come simbolo insieme dell'Italia e della famiglia, e quindi come costante ereditaria nel ricambio generazionale, presuppone la morte, il lutto, il dolore, che non riguardano solo il passato, ma anche l'avvenire, benché essa si opponga come un segno di speranza

³ «Sogno continuamente che sto sciando» disse Marguerite al dottor Verdile, il suo psichiatra a Roma», *Umbertina*, cfr. nota bibliografica, p. 235.

nella rigenerazione anche dopo la morte dei singoli:

«Perché rosmarino? Per ricordo?»

«Anche, sì» disse Tina ridendo. «Anche per quello, ma veramente è per Umbertina. È la pianta *quaquaversale* della donne della famiglia - ovunque c'è una discendente di Umbertina, ci dev'essere una pianta di rosmarino, perché, dove cresce, le donne di quella casa saranno espressione della sua forza.» (...) «Il rosmarino rimane qui per mettere radici e il cuoricino di latta viene con me ovunque io vada; per ricordarmi dell'imprevedibile».

(...) Aveva piantato il suo rosmarino, e un senso di benessere la pervase. Il suo posto era segnato; tutti i futuri movimenti, fra lei e Jason, avrebbero avuto questo come centro⁴.

Avere un posto segnato e designato, mettere radici, sentirsi fedele a un luogo e a un'identità: la funzione vitale del rosmarino si contrappone a quella in parte negativa assunta dal cuoricino di latta di Umbertina, che testimonia, essendo il dono di un corteggiatore respinto, ciò che si è intenzionalmente scartato, e quindi le scelte consapevoli e le perdite che esse comportano. Proprio tramite il rosmarino, inteso come simbolo di continuità insieme familiare ed etnico-culturale (si pensi, ovviamente, alla sua funzione culinaria), la memoria della terra lasciata alle spalle si conferma un punto cardine per l'orientamento dell'identità non più italiana. Ma poiché ogni identità, nel romanzo, si configura come una dimensione ambivalente e forse, alla fin fine, vuota, la memoria dell'origine non può mai tradursi in comprensione vera e concreta della Calabria ritrovata, da parte di Marguerite o di Tina.

La loro Castagna non è più un luogo reale: è solo un'icona, fatta di memoria simbolica, che non ha né può avere riscontro nella realtà geografica. La terra d'origine ha lasciato dei doni, dei simboli, degli insegnamenti, dei valori, ma è condannata a non poter uscire da una dimensione fantasmatica, che si alimenta di proiezioni, desideri e sogni, e che, proprio per questo, non può mai tradursi in esperienza reale. Il rosmarino conserva la continuità delle radici perché diventa la sineddoche non di un ritrovamento, ma di una perdita: diventa la parte che rimanda a un tutto che non c'è. Ben lo dimostrano le riflessioni di Tina durante la sua visita a Castagna:

Ma sempre più si sentiva un'intrusa in quel luogo in rovina come il monastero della valle di sotto. E a cosa le serviva inseguire Umbertina? si domandò. La sua venuta a Castagna era stata motivata più dal desiderio di perdersi che da quello di trovare Umbertina. Cosa l'accomunava ai tuguri impoveriti di questo luogo... all'isolamento e all'arretratezza? Ora lei era il prodotto di un'istruzione. Non c'era via di ritorno. Infatti il messaggio di Umbertina era: partite, prendete una direzione, andate avanti senza più voltarvi. Eppure Tina era lì perché nessun messaggio riusciva a sopraffare il suo sentimento di dover essere lì.

Si sentiva legata a questo posto da una sorta di necessità ancestrale - quasi

⁴ *Ivi*, pp. 511-512.

come se ci fosse già stata, avesse già visto quel paesaggio. O si trattava forse del ricordo di qualche dipinto del quattordicesimo secolo che aveva visto agli Uffizi? Sentiva che essere lì era la cosa giusta ma allo stesso tempo si sentiva un'estranea, straniera in patria come in qualsiasi altro posto che aveva visitato⁵.

Estraneità, rifiuto, compassione per un luogo degradato e devastato sono i soli sentimenti che dominano Tina. Il senso di abbandono percepito nel paesaggio calabrese e nel paesino di Castagna si collega alla sensazione dell'inutilità del proprio viaggio personale:

Il viaggio in Calabria era arrivato alla fine. Entrando in macchina Tina capì che, sebbene avesse individuato fisicamente il luogo d'origine della sua bisnonna, il segreto del suo disorientamento e della determinazione di Umbertina era destinato, almeno per il momento, a rimanere tale⁶.

Nonostante il rosmarino, insomma, la Calabria che non c'è è destinata a non tornare.

Bibliografia essenziale

Cito qui solo le principali opere di Helen Barolini. Per ulteriori riferimenti bibliografici rimando al mio: *L'America italiana. Epos e storytelling in Helen Barolini*, Zona, 2010.

Helen Mollica, *Umbria*, Dorrance, 1953.

Helen Barolini, con Antonio Barolini, *Duet. Poems*, Neri Pozza, 1966.

Umbertina, Seaview, 1979; The Feminist Press, con una postfazione di E. Giunta, 1999; traduzione italiana a cura di S. Barolini e G. Maccari, introduzione di L. Lilli, Avagliano, 2001.

The Dream Book: An Anthology of Writings by Italian American Women, Schocken Books, 1985; Syracuse University Press, 2000.

Love in the Middle Ages, Morrow, 1986; An Authors Guild Backinprint.com Edition, 2000.

Aldus and his Dream Book. An Illustrated Essay, introduzione di P. Brainerd, Italica Press, 1991.

Chiaroscuro: Essays of Identity, The University of Wisconsin Press, 1997; seconda edizione riveduta e ampliata 1999; *Chiaroscuro. Saggi sull'identità*, traduzione italiana a cura di A. Arslan, traduzione di C. Veronesi and G. Crestani, Guerini e Associati, 2004.

More Italian Hours, and Other Stories, Bordighera Press, 2001.

Rome Burning. Poems, Birch Brook Press, 2004.

Passaggio in Italia, traduzione di G. Maccari, Avagliano 2004.

A Circular Journey, Fordham University Press 2006.

Their Other Side: Six American Women and the Lure of Italy, Fordham University Press, 2006.

Hudson River Haiku, con acquarelli di N. Mengacci, Slapering Hol Press, 2009.

Crossing the Alps, Bordighera Press, 2010.

⁵ *Ivi*, p. 467.

⁶ *Ivi*, p. 470.