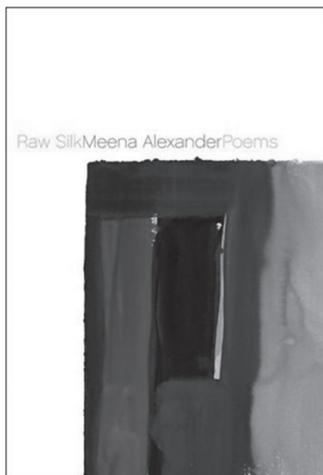


POESIA POSTCOLONIALE INGLESE

a cura di Andrea Sirotti

MEENA ALEXANDER, *Raw Silk*, Evanston Illinois, TriQuarterly Books – Northwestern University Press 2004, pp. 96, \$ 13.95.



Last spring at the close of the academic year, Toni Morrison visited Hunter College. She read *Love* beautifully. And, with her characteristic blend of sincerity and poise, Morrison answered questions posed by members of the audience. One individual asked about the role of the writer in *these times*. The rest of us knew what the questioner meant: *in the time of war*. Morrison said that, in «these times, the writer gets to work». As with her questioner, the author did not need to explain herself. We understood exactly what she meant – that in *these times*, the storyteller, the painter, the poet, they do the real work of art: «art for our sake». Implicit in Morrison's answer is the idea that literature is joined hipwise to politics and power; that speaking to her constituents about war and other manufactured tragedies is the task of the poet – especially in *these times*. In other words, she meant that *poetry is not a luxury*.

This exchange has stayed with me and it returned in a poignant way when I read Meena Alexander's new poetry collection, *Raw Silk* (Northwestern University Press, August 2004). While my students wrote in-class final-exams on Audre Lorde's brilliant prose piece, *Poetry is Not a Luxury*, I read Alexander's recent poems. On

behalf of my unsuspecting students, I pretended not to have been utterly moved, blinked away tears hanging on edge: it is *not* acceptable for the teacher to be found crying in class.

Poems like these perhaps ought to come with warning labels – «Do not read while teaching or when otherwise up-in-arms about national politics». And I say this not because of graphic content but simply in response to the lyric intensity of the poems, the affective thrust of the language, the object lessons. Langston Hughes once defined a poem as «...the human soul entire, squeezed like a lemon or a lime, drop by drop, into atomic words» (*The Collected Poems of Langston Hughes*, p. 5). He was right, of course. I think both poets would agree that these poems – the ones that send you to the moon when you ought to be looking after your test-taking students – are the best kind. They *are* poetry – pure, simple, sublime.

From one such poem, the grand finale of an otherwise grand book – a dramatic stream of forty-six perfectly euphonic, rhythmic, rigorous couplets. It is called *Fragile Places*: «Tongues emblazon / the harpsichord of flesh, // close to a child in a wood house / where a bomb falls, // her arms and legs aflame, / a woman in a kitchen miles away // washing rice, who turns / and stops to write» (pp. 87-88).

In this piece, I recognized that voice familiar from Alexander's work: a gentle, compelling voice imploring readers to see that which must be witnessed, to recognize what must be reconciled. Guided by that voice, I felt I'd been walked through some grave and vital scene. Some momentous, not then graspable truth buzzed quietly between the poems, a question perhaps – an idea, something I needed to find my own words for, a response I needed to make but couldn't quite capture. In the fiery onslaught prompted by the poems, bereft of language to explain the buzz, the dawning sense of the work, I could locate the complementary emotion, however: *outrage*. And, I remembered – couldn't help remembering – Morrison's memorable words: «The writer gets to work: In these times: the task of the poet: performed».

That buzz between poems, that bordering, circling hum, this is the white matter of art – 'white matter': «whitish nerve tissue of the central nervous system»: in other words, you can't see it or touch it but you know it's there; and without it, you might even be dead. Literature stirs up forgotten inquisitions – interrogations once desperate that had fallen between the cracks of daily routine, nightly vigil. Poetry paints pictures of the problems we are able to confront in dreams alone. *Raw Silk* urges the 'hearing' called for by Muriel Rukeyser in these times decades ago. In 1949, from the rubble of Hiroshima and the killing fields of Buchenwald, Rukeyser concludes that the point, the 'life' of poetry lies in the fact that «[w]e wish to be told, in the most memorable way, what we have been meaning all along» (*The Life of Poetry*, p. 26). And poetry fulfills that wish.

I am tempted to go as far as suggesting that *only* poetry can fulfill that wish. Years later, from the endzone of an endless race war, in the aftermath of Vietnam and from the fringes of a politico-sexual life, Audre Lorde had her finger on Rukeyser's point – on the white matter of poetry: «...for it is through poetry,» Lorde wrote, «that we give name to those ideas which are – until the poem – nameless and formless, about to be birthed, but already felt» (*Sister Outsider*, p. 36). I've been trying to find, to remember, to imagine the words that match the buzz of *Raw Silk*. What is it telling me that I already mean, that I already feel, that I already know?

Through metaphor and metonym, these poems ask the driven, lashing queries of a woman poet in these times. Set in diverse contemporary landscapes, they bear witness to the shocking realities of a world manifestly organized, dramatized and traumatized by militant politics and power, national and paranational – by war, here there everywhere. Part 1 is set in Manhattan, *September 11th 2001*. Part 2, New York City, *Afterward*. In Part 3, it is Rome where ancient history and contemporary violence are contemplated side by side – suicide, infanticide and a war in Iraq straddle «a stone / Giotto painted» (p. 54). Part 4, the final section – it is India, the

poet's birthplace; the state: Gujarat, Gandhi's birthplace; the time: February and March, 2002 when upwards of 2000 Indians were killed, raped, mutilated or rendered homeless in one more episode in the continuing communal violence that has plagued South Asia since partition in 1947.

This collection enacts a migratory sweep across the globe. America, Europe, the Middle East, Asia – mothers, children, soldiers, leaders, poets, philosophers – fragile places in a fragile world at war. Also from *Fragile Places*, a stanza notably dislocated: «A chance encounter / dissolves the separate things // we make out of our lives, / as if the wreckage of war / concerned us not a jot / and love were a painted concertina // played in underground passages, / in the metros of Manhattan, Paris, // Delhi, Kolkata where platform walls / bear a poet's drafts blown big [...]» (p. 86).

Poetry is rendered politically useless – almost – a question raised and refused in poem after poem: «Nothing is changed / by the strength of reflection // and everything» (p. 85). Along the indices of form and content, the collection educes a number of other questions, the most important being: What does content call for in terms of form? What form, what language can bear the violent content of a world at war – the petrifying force of arms besieging Iraq, a place rendered fragile even before the present onslaught, the force of smart bombs that can take down Al Jazeera and the city of Baghdad in one astonishing sweep, and, even worse: in the face of a legion of former allies now challenging that very aggression?

What metaphor can take the place of all that? What voice can breathe, what form embody these times? This is a question for which Alexander provides a number of intriguing answers, solutions suggested through not only allusion or direct reference to poets spanning centuries and continents, but by means of conversations with Lorca and Gandhi, a quasi-dialogue with Kant. These exchanges – dotting the collection from end to end – suggest the need for solidarity amongst poets of different times and places in order to realize poetry of war. The collection further proposes that representing and remembering these times requires a transformation of traditional forms and tools provided by literary history. *Raw Silk* testifies to the need for poets to remain in discourse with forerunners while, simultaneously, expe-

rimenting with and ultimately recreating their politico-literary lineages.

A remarkable example of such experimentation, enacted repeatedly here, is the transition from compression to expansion. The poems do not settle into one or the other spatial character, but move back and forth between them, and in short succession. In a series of lyric meditations on war and other large-scale violences, that action works well: it is a figurative trauma that hints at the tension between the compressed, enclosed self and the wider social compact. Perhaps more importantly, the movement also mimics the long, slow, deep breathing of a dying person, the belabored contractions of lungs and hearts that will soon shut down. And poetry *is* breathing, after all.

We perceive this action, for example, in the way poems differ noticeably in terms of location and space – whether occurring in one or many locations, whether highly private and individual or highly social and dialogic – as well as in single stanzas featuring dramatically dissimilar line lengths or lines that grow shorter as a stanza progresses, enacting a kind of inverse retrenchment. A significant moment exemplary of this effect is in the dramatic shift between Parts 3 and 4: figuratively speaking this is the transition from the American war in Iraq to the recent massacres in Gujarat. Not only does the setting change at this point but we are joggled too by differences in form and content: the voice of a commanding orator, the long heroic line, the expansive spatial sweep and the rhythm of consistent tercets in *Triptych in a Time of War*, the poem closing Part 3 (pp. 64-67), are all abandoned in favor of short, mostly two foot lines, a small lyric time and space, and the sinuous flow of one unbroken stanza, as in *Red Bird* the poem opening Part 4 (p. 71). In *Triptych in a Time of War*, for example, observe the line length and progression of the stanza: «The boughs know this cracking free of winter / in the cemetery where Forugh's body lies, / so too the Dove of Tanna. // It takes flight from the eastern wall of 365 Fifth Avenue / and settles on the ziggurat of Ur / by a crater where a bomb burst» (p. 67).

From the same poem, witness the epic language, the national poet's voice, here: «You have come to a high room / in search of language that could tell of love / of love alone, uncumbered and to search for it, as for justice...» (p. 66). And, soon af-

ter: «So turning bits of wisdom – do not hurt, do not cut / love in all the right places and the wrong. / There is no fault in love» (p. 67).

The poet speaks to her nation prescribing *love*. Here, the shot is extreme long – big problems in a vast field that require that long line, that wide brush, that resolute, wise voice. Here too, in the first quotation, is the arc of migrancy as we move from metropolitan New York to the plains of Iraq, to Italy and India.

In contrast, the first poem in Part 4 reads: «The shed where they raped / the women is far away. / Far away the flung bones / piled in the shape / of a cross» (p. 71).

Small words, fewer syllables per line, the voice is far more personal, the moment far more lyrical. *Red Bird* is followed by *Amrita* featuring little stanzas and sections and the same tiny speculative canvas (p. 72-74). And, the third poem in Part 4, *In Naroda Patiya*, reads: «Dark eyes / the color of burnt / almonds, face / slashed, lower / down where her belly / shone / a wet gash» (p. 75).

The compression here is even more dramatic than in *Red Bird* and *Amrita*. The poem seems to occur in a continuously smaller time and space, it becomes tighter and more suffocating. A poem one must crawl through, like trenches or the rubble of a fallen home, that eventually narrows into the smallest possible linear unit: one beat, half a foot: «shone». And, as with the first two poems, individual words are reduced to monosyllables: «Dark eyes», «a wet gash». The form of the poem: a cocoon. The poem itself: terrified, traumatized, turned inward.

Stanza lengths modulate but very short lines of between two and five syllables continue through this final section until the second to last poem, a sequence called *Letters to Gandhi*. Notably, the poems advance, metaphorically, from inside to outside, finding their way out of the tiny, lyric points sketched above back to a more spacious terrain, only after a lengthy address to a key figure. Gandhi – a regular visitor to Alexander's work – now the muse of raw silk and other tattered objects. The first epistle to Gandhi, *Lyric with Doves*, continues the form and features characteristic of Part 4, but as the letters advance, lines and words become longer, increasingly complex and polysyllabic. From *Slow Dancing*: «Dear Mr. Gandhi / please say something / about the carnage

in your home state» (p. 78).

And, in *Bengali Market*, also from the Gandhi sequence: «Listen my sweet, for half of each year, / after the carriage was set on fire / after the Gujarat killings, / I disappear into darkness. // In our country there are two million dead / and more for whom no rites were said. / No land on earth can bear this. / Rivers are crisscrossed with blood» (p. 81). Note the longer lines as well as the paradox: while the speaker threatens a disappearance into darkness in fact she is 'coming out': for it is not the persona that will disappear, but her addressee. From the start this speaker has occupied the closeted lyrics of this closing segment; soon she and her muse will trade places. From the last poem addressed to Gandhi, *Gandhi's Bicycle (My Muse Comes to Me)*: «Sometimes I dream he's hidden / in a cupboard with three doors / where he's also stashed his bicycle» (p. 83). This epistolary sequence ends in a double enclosure: Gandhi is not in prison, he is not speaking publicly, he 'hides' in a cupboard with a 3-part door, a 'triptych' of his own, his vehicle grounded. Gandhi is domesticated; he's not going anywhere. Defeated? Perhaps disillusioned would be more apt. But while Gandhi may be in retreat, the poet and her final poem resurface on the epic stage – the nation, the world, the wars – one last time.

Fragile Places enacts the search for a language for times like these but the poem does not resolve the difficulty of that quest nor conclude it. This final poem is a question, an inquiry into the capacity for a writer to represent these times, to find a language that can stand up to the might of mass violence, to generate a poetry of war at all. In the poem, a speaker arrives home only to be besieged by the material reality of war: so many hurt bodies, so many dead and dying, raw, beaten, broken. And it is that which is left open, undone, unredeemed and unreconciled: at the collection's close, bombs explode, bodies are undone, and a speaker invokes a muse: *Sankara speak to me* – the last line of the poem and the text (p. 88). The search continues. One effect of this movement, and in my view the single most important effect of *Raw Silk*, is that the fragile places of the collection become the fragile place of the body. Object lessons appear in the form of wrists, bones, stones, statues, cloth, straw, ash, bombs – «fleshly fragments», a «jog of hair», a «splintering mole», an «arrow roiling the eye» and skin

«wet with smoke» (pp. 85-87). Indeed, the great lesson of *Raw Silk* is in these objects, these human parts and dressings, this human history, which, in the end, lay strewn, unfixed, bloodied by the bomb blast that closes *Fragile Places*: «Tongues emblazon / the harpsichord of flesh, // close to a child in a wood house / where a bomb falls» (pp. 87-88).

Alexander takes us back to the body wounded by war saying: love better, love everywhere – «in all the right places and the wrong» (p. 67). And *that* is the buzzing chord of *Raw Silk* for me. While the search for a poetics of war is questioned, answered, and reopened finally, the body terrorized by political violence is this collection's ultimate interest – its first concern, its community, its constituency. Again echoing the aforementioned Langston Hughes, *Fragile Places* and *Raw Silk* as a whole call for recognition of the reality of human destruction in these times, also his times. Hughes's definition of the poet and her function seems apt: «A poet is a human being», Hughes wrote, and «[e]ach human being must live within his time, with and for his people, and within the boundaries of his country... Hang yourself, poet, in your own words... Otherwise, you are dead» (Ibid). Indeed.

In the end, what is most important about poetry for and in these times is not line length, prosody, or rhyme, enjambement, caesura or other creative interruption – it is the white matter of poetry, the questions it asks and answers and asks again thus illuminating, as Audre Lorde argued, that which is already known but too easily forgotten. On a beautiful spring day when the sun was shining in New York City and the children were dying in Baghdad, Palestine, Israel and Darfur, Toni Morrison reminded my fellow Americans and I that bearing the conscience of her nation is the writer's work – it is her job, as Rukeyser said, to tell us «what we have been meaning all along», to substantiate Lorde's maxim: «poetry is not a luxury». Not today, not ever, not especially in these times.

Meena Alexander answers Morrison, Rukeyser and Lorde through the series of powerful reflections on war and violence comprising *Raw Silk* – this poet goads readers toward yet another hearing, one urged by that great American mother, Gwendolyn Brooks. In 1945 – in times very much like these – Brooks called her readers to «[hear] in the voices of the wind

the voices of my dim / killed children» (*Selected Poems*, p. 4).

Maureen Ruprecht Fadem

KGAFELA OA MAGOGODI, **thy condom come**, Amsterdam, New Leaf 2000; **outspoken**, Johannesburg, Laugh It Off Media 2005.

«Quel che conta è qualcosa di più della metafora»: il verso tratto dalla poesia che dà il titolo all'ultima raccolta di Magogodi (*outspoken*, 'lo dico chiaro e tondo') ne incarna la poetica, la quale non può essere disgiunta dall'attività performativa come 'artista della parola detta' che questo nuovo poeta sudafricano, uno dei più noti della generazione post-apartheid, porta avanti oramai da anni, anche a livello accademico presso l'Università di Witwatersrand, Johannesburg.

Nei lavori finora pubblicati troviamo le problematiche e la cifra stilistica tipiche della scrittura poetica che nasce per essere detta per un pubblico, piuttosto che letta tra sé e sé sulla pagina, vale a dire: stretta correlazione fonema-contenuto, livello semiotico in grado di alterare il livello semantico della parola; assonanze/rime iterate, versificazione che segue il dettato orale, nel caso dell'autore franta e nervosa, in assenza di maiuscole e punteggiatura. In tale scrittura, ciò che tiene insieme il testo non è più il verso scritto con l'inchiostro sulla pagina bianca, quanto piuttosto la voce delle parole creata dal poeta sull'ordito del suono. Il significato gioca seriamente di continuo con il significato, spesso modificandolo e arricchendolo di riverberi semantici, come ad esempio nei versi «fanno correre treni di virus nelle vene per farci la festa / nella testa / ma io sfuggo allo stupro del capo di buona speranza / prorompo-rompo gabbie di costole di pagine morte» (*outspoken*). Oppure nell'altra poesia che dà il titolo alla prima raccolta: *thy condom come*, in cui il «venga il tuo regno» ('kingdom') del Padre Nostro diventa un 'profilattico', operazione che alla pubblicazione aveva attirato critiche di blasfemia all'autore. Ma si evince chiaramente dai testi di Magogodi che non si tratta di mero gusto della provocazione: il tutto ha un fondamento nella sua poetica del corpo e nella storia, presente e passata, del continente africano. L'aids è davvero un flagello di proporzioni bibliche e augurarsi che arrivi 'il regno del preservativo' ac-

quista quindi una dimensione tragica, per quanto blasfemo possa sembrare. Quando il poeta parla di «teschi spaccati per rilasciare onde cerebrali di schiavi» (*outspoken*), in un attimo ci piombano addosso millenni di storia coloniale, riletta in modo originale, e l'esperienza dell'autore che vede i corpi mutilati degli amici nella township al fine settimana.

Nella poetica della parola detta, per l'appunto, «qualcosa di più di una metafora», quindi, si condensa la poetica del corpo, di un corpo tragico, da parte dell'autore, che tesse una relazione tra musicalità del corpo e della parola: il corpo-parola della scrittura, che deve dare una 'voce' a un presente e a un passato difficilmente veicolabili dall'inglese di Sua Maestà e dall'esperienza che incarna. Come dare espressione, infatti, nell'inglese ben educato di Oxford a esistenze (come nella poesia *Boemia*) in cui si nasce e l'infante prende la poppata da una pinta di birra, «cavalca uno scarafaggio attraverso le cicatrici della storia» e, «già stufo di scopare», si «taglia il pistolino / lo getta nel mare» e ne esce solo un «diluvio di risate acide a corroderti l'anima»? «Mica scemo / appena imparato a parlare puro inglese / attraverso il naso bloccato». O quando il ciuf ciuf infantile del treno diventa un «chew chew», che mastica carne umana ed emette il fumo da gengive sanguinanti, che si fanno «schizzi di inchiostro rosso sulle prime pagine» dei giornali (*chu chew train*)? Come scrive il poeta ne *la politica della volgarità in un mondo di fantasmi*, «viviamo in un ordine sociale pornografico e quindi la mia poesia deve usare una lingua atta a manifestarlo». La sua poesia «parla attraverso il corpo»: «tu vuoi avvolgere i tuoi fantasmi con il tessuto di versi poetici profumati. Ma anche loro ti baceranno e ti denuderanno; vogliono pelle a gustare pelle; carne a battere carne; nell'emisfero australe del corpo». Citando il noto poeta guyanese D. Dabydeen, Magogodi afferma che la lingua della gente nera è «arrabbiata, cruda, energica» e «rispecchia il suo essere spezzata e la sua sofferenza, in questo essere cruda». Si tratta di un registro linguistico per necessità diverso e, rifacendosi a *La volgarità in letteratura* di A. Huxley, ricorda la sua «poesia del buon gusto», che tende a eliminare i dettagli apparentemente crudi del corpo dall'universo poetico, ma «la poesia del buon gusto esiste nel regno dei bei sogni e di rose profumate [...] notti belle e senza

incubi»: Magogodi ha deciso chiaramente di raccontare gli incubi, ridefinendo il significato delle parole e quindi del modo in cui guardiamo il/al mondo. Una voce che si fa viepiù solida, quasi corpo, al crescere letterario dell'autore, dalla prima alla seconda raccolta, in cui la complessità semantica è direttamente proporzionale alla precisione dell'affabulazione. Irrompe il personaggio shakespeariano di Calibano nella storia della schiava di fine settecento Sarah Baartman, da Città del Capo portata a Londra come fenomeno da baraccone a causa delle parti genitali particolarmente sviluppate, sepolta nella sua terra solo nel 2002, collegata grazie a un fulmine linguistico con la recente cronaca: «tornerà alla terra sarah baartman / come calibano o talibano»; o la storia del lungo trek dei boeri costretti in fuga dagli inglesi, a cui si aggiunge la lingua afrikaans: «conto sul microfono / per amplificare le mie liriche di vero iride / faccio a pezzi i diari dei voortrekker», oppure gli eventi epocali e il linguaggio da loro creato collegati a virus informatici: «riduco le storielle kak della storia a ground zero / ma mero scriba sono / e non un eroe ero». Ma l'autore non risparmia nemmeno il presente post-apartheid, alla cui generazione disillusa appartiene: se «a volte buttano delle briciole negli slums / capita solo con una spruzzatina di lacrimogeni / per i senza terra / loro gridano io dico loro gridano io dico» (tutte le citazioni da *outspoken*). Per arrivare a *conga remix*, in cui l'autore diventa strumento, si fa corpo-parola, l'iterazione si fa ritornello: «suonami sono un conga io sono il vero sontonga lirico i miei salmi sono inni sacri».

Giovanna Turrini

LES MURRAY, **Un arcobaleno perfettamente normale**, traduzione di Gaetano Prampolini, Milano, Adelphi 2004, pp. 504, € 24,00.

LES MURRAY, **Freddy Nettuno**, traduzione e postfazione di Massimiliano Morini, Varese, Giano Editore 2004, pp. 840, € 36,00.

La pubblicazione per i tipi di Adelphi dell'opera antologizzata di Les Murray, di cui «Semicerchio» aveva pubblicato la prima antologia italiana nel numero 22 del 2001, segue quella dei due grandi poeti che più gli somigliano, Iosif Brodskij e De-



rek Walcott. Con i due premi Nobel il poeta australiano condivide il radicamento alla propria personale periferia, il verso lungo e quella capacità, ad esempio, di sospendere la storia nell'attimo in cui si formalizza in simbolo, quando il presente non viene rinnegato ma si condensa in un tempo immobile e universale. Anche Murray coltiva l'ambizione di un progetto ampio, alto. Egli vuole scrivere «quelle non molte cose, di natura essenzialmente morale, che con le loro ramificazioni costituiscono ciò che sta a cuore a una persona». Per lui si tratta di celebrare l'Australia, «questa terra è la mia mente». Il senso dell'operazione quasi si spiega con un verso memorabile di Walcott: «O sono nessuno o sono un'intera nazione».

Poeta per certi versi georgico, trasporta il lettore nell'Australia del bush, nei «paesi delle segherie, nudi villaggi fatti di assi / uno spaccio, forse, / forse un ponte più avanti», territori piccoli dove «le verande fanno vela verso casa sui colli / finché il giorno imminente si allontana bruciato dal sole», là le persone sono chiamate per nome, come succede nei piccoli centri dove tutti si conoscono.

Nello spazio che si trova tra questa realtà e l'immaginazione del poeta, accadono cose memorabili. Come quando «un tizio sta piangendo a Martin Place. Non c'è verso di farlo smettere» (*Un arcobaleno perfettamente normale*). Il traffico si blocca, «la folla discute nervosa», c'è chi lo definisce ridicolo, chi piange. Come Cristo, l'uomo ha intorno «solo i pargoli / e quelli che guardano dal Paradiso gli vengono vicino / e siedono ai suoi piedi, tra cani e piccioni polverosi». Ma a un

tratto smette il suo lamento e se ne va.

Alcuni versi sembrano incisi nel marmo, per freschezza e durata: «La profondità del loro matrimonio garantirà il ventesimo secolo» oppure: «Quel che dura è il viaggio delle famiglie lungo il loro nome», «le nostre vite sono rifinite dalle generazioni più remote». Si sente il senso di appartenenza al tessuto sociale, familiare, il desiderio di rendere omaggio a valori vivi, ormai quasi esiliati dalla poesia alta. Dietro Murray si percepisce Virgilio: le ferite non producono cancrena, rafforzano il coraggio.

«Siamo una specie linguistica», sostiene il poeta, persino «i nostri scienziati erano traduttori: / traducevano l'universo nella scienza, / credendo che altrimenti non avesse senso». Eppure, nonostante questa vocazione, «nel mezzo della vita, siamo impiegati».

I versi di Murray, a volte ironici, nascono da uno sguardo innocente, pietoso. Come nel testo dedicato ai grassi o nella *Doccia*, «esplosione d'estasi», «fumoso valletto che ti fa scivolar via l'impalpabile pigiama della notte» o nell'inno agli shorts, *Il sogno di portare per sempre i calzoncini*.

A volte è la semplicità che produce commozione. Il film «*Violenza insensata*, / niente trama, niente personaggi, solo spara brucia urla implora», fa desiderare a Murray di spostare «la leva / sulla retromarcia», per avere «sangue ri-invasato; combattenti rialzati e separati; orrore disfatto / e io uscirò in una città grande, vistosi pappagalli attorno agli stazzi del mercato / e le facce della mia gente guarite da questo amaro inganno». Il poeta può riscrivere il mondo con una parola, con un gesto.

Lascia inquieti il racconto del vincitore della lotteria che riceve per posta un numero infinito di richieste di donazione. Man mano che legge, l'uomo prova a bruciare nella stufa le lettere che gli arrivano, sempre più «annerito con la sua ricchezza» (*Lettere al vincitore*) e ci fa pensare al ricco Occidente circondato dalla distesa dei poveri.

Non mancano le punte visionarie, come quando, durante l'attraversamento dell'«ampia campagna color iuta», arriviamo a una casa padronale custodita solo da un cane, da un grande cavallo baio, una giovenca, una capra. In quell'universo di vita rupestre cogliamo un tratto dell'armonia che Murray intende fissare, ben poco fiducioso della possibilità che l'industria-

lizzazione, la città, la globalizzazione, persino la scienza possano davvero essere le uniche carte da giocare per il futuro dell'uomo. La sua fiducia è nei dettagli che la molatura del progresso sembra spianare, egli crede nel linguaggio dei recuperi, nella valenza etica della poesia e nella sua potenza riproduttiva di realtà. Murray affida alla parola il compito di costruire il mito di un'Australia e di una civiltà umana che potrebbero perdersi.

Nell'ampio 'romanzo in versi', *Freddy Nettuno*, scritto da Murray nel 1998, è proprio Freddy, il protagonista, a trasportare fin oltre l'Australia la traccia del bush e i valori di una società non toccata dalla sbornia della modernità. Uomo semplice e poco colto, errabondo, Nettuno è un viaggiatore che porta nel suo stesso nome il dio ostile a Ulisse e al ritorno. Proiettato nell'Europa attraversata dalla Storia e dalla violenza della guerra, egli resta inevitabilmente estraneo agli eventi e al tempo stesso ne viene toccato. Dopo aver preso la lebbra, perde il senso del tatto, un evento simbolico che lo rende ancor più espressione di una non appartenenza. Freddy è un proletario che immagina una contro-storia, un uomo pacifico che crede in percorsi tanto semplici quanto rivoluzionari, come quello del perdono: «Cominciai / anche quel perdono, con una smorfia, chiedendolo mentre lo concedevo. / Quando smisi di chiederlo, le città la smisero di bruciarmi nella testa».

Forse Les Murray non ha esiti costanti come Brodskij e Walcott, la cui capacità alchemica è evidente quasi in ogni pagina, ma possiede il potere di forzare la lingua all'affresco, di renderla rivelatrice, l'ambizione di utilizzare la parola come chiave di volta del proprio tempo, oltre che un talento evidente e una somma rilevante di questioni necessarie da mettere in versi. Segno che la poesi è viva e potente anche ai nostri tempi, quando è alta, rigorosa, animata da progetti solidi.

Paola Malavasi

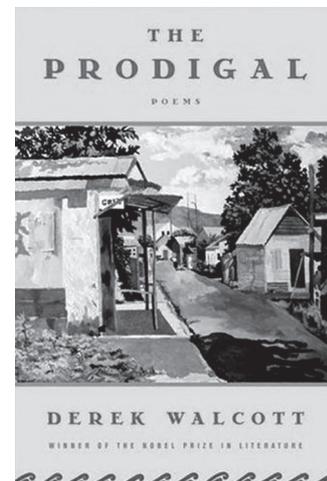
DEREK WALCOTT, *The Prodigal*, New York, Farrar Straus and Giroux 2004, pp. 105, \$ 20.

L'ultimo libro di Derek Walcott, uscito lo scorso ottobre, è il libro di un uomo anziano, che tira le somme sulla vita, cede per l'ultima volta alla tentazione del rimorso e delle occasioni mancate, e suggella il suo testamento con un ritorno a

casa: un rinnovato voto di fedeltà alle isole espresso nella consapevolezza che la vera casa del prodigo è l'orizzonte (p. 104), perché il figliol prodigo, in questo caso, è un poeta, e allora è il verso l'orizzonte della sua felicità: «The line is my horizon / I cannot be happier than this» (p. 92). Un verso il cui orizzonte è diventato, sembra per sempre, la cadenza prosastica di una misura lunga e irregolare, che si articola liberamente nelle sezioni dei diciotto capitoli delle tre parti che compongono il volume.

The Prodigal si apre allo stesso modo di *Another Life*, il primo grande poema autobiografico di Walcott: con la sovrapposizione dell'immagine di un libro aperto a quella del paesaggio, che prende a scorrere, qui, dalla finestra di un treno diretto in Pennsylvania. Apparentemente, è il mondo a passare in successione rapida davanti agli occhi del poeta, ma nella più pura tradizione emersoniana – e prima ancora, in quella dei poeti coloniali americani – le cose diventano immediatamente simboli dello spirito e le scene che Walcott osserva diventano pezzi di vita trascorsa. Perché «l'uomo è un analogista», scriveva Emerson, «e il mondo è un libro aperto di emblemi».

Così la luce del New Jersey è italiana, e le sue case di mattoni rosa investiti dalla penombra del tramonto sembrano Siena (p. 3). Al ritmo di un treno che diventa, immediatamente, metro, Walcott annota un diario di viaggio attraverso l'Europa: la Svizzera, la Spagna, la Germania, Londra, Stoccolma, Parigi, ma soprattutto, l'Italia: Roma, Milano, Genova, Venezia, Parma, Pescara, Amalfi. Il poema è dedicato a Luigi Sampietro, lo studioso



che in Italia riconobbe la grandezza della poesia di Walcott prima che questa conquistasse il Nobel, nel 1992, e che è diventato un caro amico; ed è un omaggio all'Italia, alla bellezza delle sue donne, delle sue città, e dei suoi pittori, abilmente condensati, attraverso una galleria di ritratti, in un amore ambiguo e intero, a cui contribuisce anche la comunanza nell'arte poetica (p. 32): «women who contain their cities» (p. 48), «Yet what was adored, / the city or its women? Aren't they the same... / in the love that has no epoch?» (p. 79).

I temi sono quelli di sempre: il dubbio, sempre in agguato, che la sua forma di 'pendolarismo' tra S. Lucia e gli Stati Uniti, e la sua ammirazione per l'arte europea siano stati, in realtà, un tradimento dell'isola (p. 6); il compianto di Brodsky; il tema della luce che si svolge e avvolge, come una grande metafora tentacolare, la sua intera produzione. Ma soprattutto, i temi sono quelli dei libri dell'ultimo decennio, espressi ormai liberamente dal punto di vista corretto, fisiologico, di un uomo di 75 anni: la paura di invecchiare, l'ansia di non aver compiuto un'opera e adempiuto a una vocazione, o agli altri, comuni, doveri di ogni mortale. Il protagonista di *The Prodigal* si specchia, con la sua solita passione per i giochi di parole e le tessiture sonore che ormai sono diventati un riflesso incondizionato per Walcott, nel suo ospite fiorentino, un vecchio gentiluomo dalle mani punteggiate di macchie e gli occhi acquosi: «Diabetic, dying, my double» (p. 17). È un uomo che «contiene molte assenze», ha perso molte donne, e ha dei rimpianti, come quello di non aver avuto tempo di innamorarsi di Firenze (p. 4).

La metafora del viaggio in treno, allora, rilascia la sua connotazione elegiaca: se c'è una «dolce meditazione, in un treno / perfino su certi dolori» (p. 4), la meditazione di Walcott sulla sua vita commuove in questo libro per l'urgenza della sua prospettiva finale, che ci comunica l'intensità, in se stessa dolorosa, del senso della sua ricchezza, che mescola perdite e conquiste in un sentimento solo di sovrabbondanza, e di riconoscenza per quella sovrabbondanza. Un uomo che «non ha più nient'altro / di cui scrivere se non la gratitudine» (p. 66); che si autoesorta ad essere felice della salute mentale preservata e riconoscente perché «ogni arte resta difficile da praticare», e che in quello che sarà, dichiaratamente, il suo ulti-

mo libro, vuole porre ogni luogo «come se fosse appena stato fatto, già vecchio, / ma di nuovo nuovo perché appena nominato» (p. 99).

The Prodigal ribadisce la scelta esistenziale di Walcott per mezzo dello stesso espediente metaforico di *Tiepolo's Hound*: se là il protagonista si riappropriava delle origini della sua ispirazione attraverso la rivelazione epifanica dell'incontro con un bastardino nero, aborigeno, che sostituiva al bianco levriero, esotico, come simbolo dell'ideale estetico inseguito per tutto il libro, qui l'incontro con dei veri delfini, nel mare che unisce la Martinica a Saint Vincent, fa rompere le acque a una leggenda che rinasce con loro e riempie il cuore di gioia, scacciando dalla mente l'ossessione per i delfini di pietra delle fontane di un'Italia che lo ha divorato (pp. 103-104), «the widening love of Italy growing stronger / against my will with sunlight in Milan...» (p. 26). La pace che all'inizio del libro è immensa e proviene dalla consapevolezza di volersi fermare nel proprio ideale artistico, ormai desueto, inchiodandovi l'arte e la gioia (p. 6), alla fine del libro viene dall'accettazione del commiato, dalla consapevolezza che la luce che si è inseguita per tutta la vita proviene dall'orizzonte del mare: brilla, e guida, dal limitare «di quell'altra sponda» (p. 105).

Paola Loreto

Poesia aborigena australiana

AA.VV., *Living Room: Poems from the Centre*, a cura di Jan Owen, Alice Springs, Ptilotus Press 2003, pp. 115, AUDS 19,95.

Dieci poeti aborigeni, di cui nove donne, danno vita a un'antologia che raduna memorie e riflessioni di voci provenienti da tutta l'Australia, che dal 1996 hanno deciso di vivere nel centro del deserto australiano, condividendo la propria esperienza poetica come Alice Springs Writers Group. *Living Room* è la pubblicazione d'esordio di Ptilotus Press, la casa editrice fondata dall'Alice Springs Writers Group. Dieci voci della contemporaneità, accomunate dal luogo in cui vivono, raccontano frammenti di storie in cui s'intrecciano amore, desiderio, perdita e memoria. Ogni poesia è l'evocazione di un viaggio, di un paesaggio: è un'esperienza

di cambiamento. Mondo sociale e sfera individuale, entrambi eredità del passato, si fondono in una variegata raccolta ricca di immagini vive, ampie e schiette, che alterna passaggi criptici a tinte umoristiche e toni colloquiali. Jan Owen, originaria del Southern Australia, ha pubblicato cinque raccolte di poesia (l'ultima, *Time-dancing*, risale al 2002), con le quali si è aggiudicata numerosi riconoscimenti a livello nazionale, che le hanno permesso di viaggiare e partecipare a Festival letterari di respiro internazionale. Le poesie sono di: Jane Leonard, Kieran Finnane, Jo Dutton, Meg Mooney, Terry Whitebeach, Carmel Williams, Michael Watts, Linda Tate, Leni Shilton, Mardijah Simpson.

AA.VV., *Crow Feathers*, a cura di Rebecca Edwards e Janelle Evans, QLD, Keeaira Press Southport 2003, pp. 62, AUDS 20,00.

Antologia poetica che include 28 autori aborigeni emergenti.

DENNIS MCDERMOTT, *Dorothy's Skin*, Wollongong, Five Islands Press 2003, pp. 64, AUDS 18,95.

Dennis McDermott ci ha messo cinquantasei anni a penetrare la pelle di Dorothy, sua madre: a capire nel profondo la donna che gli ha fornito gli strumenti per interpretare il mondo, e, prima di tutto, se stesso. *Dorothy's Skin* parla non solo della madre, oggi ottantottenne, ma, più in generale, degli aborigeni che per sopravvivere si sono alienati dalla propria originaria identità.

Come sottolinea Anita Heiss, a lungo la scrittura aborigena è rimasta veicolo espressivo del concetto di *aboriginality*, senza riuscire a emanciparsi da questa priorità. Gli anni Sessanta, sfondo sociale, culturale e politico all'emergere della prima, influente generazione di autori aborigeni, come Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal), persistono come modello prediletto da molti autori, i quali tendono a identificarsi nello stile, nei toni e nei contenuti con la poesia di denuncia che ha supportato le lotte di emancipazione politico-sociale degli scorsi decenni.

Secondo Anita Heiss, *Dorothy's Skin* segna una nuova direzione rispetto a questa tendenza passata, e lo fa sul piano contenutistico. Ignorando il significato poli-

tico della propria identità di poeta, Dennis McDermott si sente altro, prima che aborigeno. Così scrive in *Borderline*: «I had no idea / that I was ever a bo-ong / before I was ever a hippie». Al contrario, la maggioranza dei poeti si descrive in relazione al proprio essere aborigeno, prima di darsi qualunque altra definizione.

Nell'ampio, contraddittorio raggio di temi e immagini che raduna, *Dorothy's Skin* propone una riflessione sul ruolo della psicologia, in *Psychologists*: «[...] Psychology / Always had aspirations / To escape pure conjecture, show the world / That it was truly a hard science, evidence-based, / Always fell short».

Dennis McDermott, nato da padre metà irlandese, metà scozzese e da madre aborigena, cresciuto nella claustrofobica e conservatrice Tamworth degli anni Cinquanta, insegna Psicologia presso la Facoltà di Medicina dell'University of NSW, Sydney.

ROMAINE MORETON, *Post Me to the Prime Minister*, Alice Springs, Jukup Books 2004, pp. 138, AUD\$ 29,95.

La più recente raccolta poetica della performance poet Romaine Moreton, originaria di Stradbroke Island, Queensland, racchiude le riflessioni dell'Autore sulla spoliazione del popolo aborigeno, sulla conseguente dislocazione sociale e culturale e sulla propria identità. Con toni provocatori e linguaggio vibrante, il poeta parla di sé, dell'amore, dello stordimento artificiale, della sua umile infanzia, del (suo) mondo di oggi: «I shall stumble over poverty, over policies, and over prejudice, / Weary and torn, / I stumble, / Then bleary and worn I shall rise, / From this place where I wait cross legged, / Wait, / And surprise you by my will».

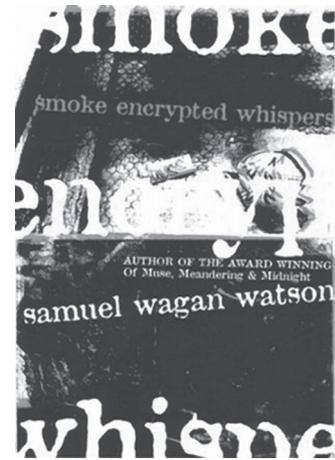
I versi di Romaine Moreton, efficaci dal punto di vista della costruzione poetica,

rivelano un'inestricabile vocazione comunicativa. Le parole sono immagini, le immagini parole: «I shall spring upon you words familiar, / Then watch you regather as they drop about, / Like precious tears thick with fear, / Hear you scream and shout, / Then I shall watch convictions break away, / And crumple like paper bags, / And then as beauty I shall rise, / And surprise you by my will».

Attraverso il documentario autobiografico *A Walk with Words* (2000), diretto da Erica Glynn e prodotto dalla televisione nazionale australiana ABC, Romaine Moreton ha raffigurato la propria vita e illustrato la propria poesia. Ha inoltre curato due raccolte di musica indigena in collaborazione con diversi musicisti aborigeni, tra cui la cantautrice Kerriane Cox. Questo volume include un CD-Rom, con otto brani interpretati dall'Autore.

SAMUEL WAGAN WATSON, *Smoke Encrypted Whispers*, Brisbane, University of Queensland Press 2004, pp. 171, AUD\$ 22,95.

Un'antologia di road poems, canzoni blues, versi urbani, echi ancestrali: componimenti autobiografici risalenti a qualche anno fa, completati da una sezione conclusiva inedita. Samuel Wagan Watson, classe 1972, è performance poet, nella misura in cui richiama influenze cantautorali e teatrali, oltreché poetiche, sulla scia di Tom Waits e Charles Bukowski, Nick Cave e Jack Kerouac. Le identità molteplici di poeta, amante, cittadino di Brisbane e viaggiatore si specchiano nella continua mimesi di timbri poetici eterogenei e complementari, nell'uso della rima, della prosa discontinua, di irregolarità ortografiche, nell'asimmetria di piani sensoriali e temporali. Versi che descrivono le ansie dell'essere poeta: l'attesa, la creazione, l'insicurezza, l'eterna precarietà: «waiting for the knock-backs from



editors / pages scatter amongst the breeze / the writer dies lying in a pool of his words».

La poesia, viaggio intimo e ininterrotto da un paesaggio urbano a un altro, è consapevole spaesamento: «We're city people without a language // And some of us have even less». Sangue bundjalung, birri gubba, tedesco, scozzese e irlandese scorre nelle vene di Samuel Wagan Watson, la cui raccolta poetica d'esordio, *Of Muse, Meandering and Midnight* (2000), ha vinto il premio David Unaipon assegnato al miglior autore indigeno esordiente.

HERB WHARTON, *Kings with Empty Pockets*, QLD, Keeaira Press Southport 2003, pp. 102, AUD\$ 20,00.

Poeta originario di Cunnamulla, nel Queensland occidentale. Dopo una serie di pubblicazioni a cura della University of Queensland Press, si tratta del primo volume curato dallo stesso Autore, in cui i componimenti poetici sono alternati a brani di prosa.

Margherita Zanoletti