

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LX (2019/1)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Bruxelles), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Leconte (Univ. Paris III), Niccolò Scaffai (Univ. de Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli. Firenze), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letterature postcoloniali anglofone, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Anna Belozorovitch, Tiziana Carlino, Paola Carmagnani, Michel Cattaneo, Alberto Comparini, Carmen Concilio, Luciana D'Arcangeli, Paola Della Valle, Alessandra Di Maio, Federico Francucci, Giovanna Frene, Laura Fusco, Stefano Giovannuzzi, Rosaria Lo Russo, Lorenzo Mari, Hannah Lowe, Fabrizio Miliucci, Pavel Nedelcu, Ilaria Oddenino, Nataša Raschi, Francesca Sante, Gerry Stewart, Laura Toppan, Simone Turco, Riccardo Vanin, Ambra Zorat.

Si studiano: Poesia della migrazione, poesia come commemorazione, Wole Soyinka, poesia nigeriana, Christopher Okigbo, poesia dell'Africa subsahariana francofona, Edmond Jabès, poesia francese, Craig Santos Perez, poesia delle isole del Pacifico, Gennadij Ajgi, poesia ciuvascia, poesia russa, Chantal Spitz, poesia polinesiana, poesia black british, Inua Ellams, Moniza Alvi, migrazione e linguaggio artistico.

MIGRAZIONI E IDENTITÀ

MIGRATIONS AND IDENTITY

a cura di Pietro Deandrea

Introduzione. Migrazioni e identità: la meravigliosa aritmetica della distanza di <i>Pietro Deandrea</i>	3
Africa, Italia Is Migration a Permanent Condition? Nigerian Migration to Italy di <i>Carmen Concilio</i>	6
La baia dei sogni: poesia e memoria pubblica in <i>Migrante</i> di Wole Soyinka di <i>Alessandra Di Maio</i>	14
Tra Cielo e Terra. Sette poesie da <i>Heavensgate</i> di Christopher Okigbo di <i>Simone Turco</i>	20
Paroles d'exil: esquisse d'une cartographie lexicale migratoire chez quelques poètes de l'Afrique subsaharienne francophone di <i>Nataša Raschi</i>	30
Migrazione poetica e identità ebraica in Edmond Jabès di <i>Tiziana Carlino</i>	37
Postcoloniale Diaspora, Memory and Chamorro Migration from Guam, in Craig Santos Perez's Poetry di <i>Paola Della Valle</i>	43
Ajgi: poeta silenzioso, messaggero bilingue. Identità e presenza (critica) di una voce ciuvascia, russa, transnazionale di <i>Anna Belozorovitch</i>	51
La douloureuse mémoire de la parole orale dans l'écriture postcoloniale de Chantal Spitz: <i>L'île des rêves écrasés</i> (1991) di <i>Paola Carmagnani</i>	63
Black Britain Inua Ellams: <i>#Afterhours Anthology / Diary / Memoir / Poems</i> di <i>Ilaria Oddenino</i>	71
The Imagery of Racism in Moniza Alvi's <i>How the Stone Found Its Voice. A Postcolonial View</i> di <i>Pavel Nedelcu</i>	78
Volatilità della poesia: tradurre Moniza Alvi di <i>Pietro Deandrea</i>	85
Contributi creativi Con altri nomi di <i>Laura Fusco</i>	97
DNA di <i>Hannah Lowe</i>	100
Six Poems / Sei poesie di <i>Gerry Stewart</i>	102
Recensioni	110
Riviste / Journals	128
Abstract	131

Si recensiscono opere di: Fabrizio Bajec, Franco Buffoni, Maria Grazia Calandrone, René Char, Alessandro De Francesco, Eugenio De Signoribus, Alba Donati, Fabio Orecchini, Laura Pugno, Fabio Pusterla, Norma Stramucci, Ida Travi, Andrea Zanzotto.

Direzione:

piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 40,00
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075
ISBN 978-88-6995-631-7

Realizzazione grafica



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 2019

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina:

Chiara Marzini #arteignorante# (Madrid)
ImpolliNazioni 2019, foto José Carlos Goncu

Illustrazioni interne:

Le fotografie dell'articolo di Alessandra Di Maio sono tratte dall'articolo del 10 marzo 2015 pubblicato su *La Repubblica* - Palermo.it, https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/03/10/foto/cimitero_dei_migranti-109224715/1/#14 (ultimo accesso 30 luglio 2019).

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena (Italia). Responsabile di redazione Elisabetta Bartoli. Ha collaborato Nancy Anna Ceravolo.

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (' ');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

Introduzione.

Migrazioni e identità*: la meravigliosa aritmetica della distanza

di Pietro Deandrea

Il Call for Papers alla base di questo dossier monografico intendeva indagare le sfumature dell'identità, del senso del sé, in relazione alla poesia collegata a fenomeni migratori di vario tipo: migrazioni fisiche e collettive, ma anche tra generi letterari, tra *gender*, e tra lingue differenti. Proprio nelle settimane in cui questa idea veniva diffusa e raccoglieva nuove idee per contributi (marzo-aprile 2019), Meltemi ha ripubblicato *The Black Atlantic*, libro seminale per lo sviluppo degli studi sulle diaspore. Nella «Introduzione alla nuova edizione italiana», Paul Gilroy riflette sugli importanti cambiamenti del contesto storico rispetto a quello della prima pubblicazione dell'opera (1993): la 'guerra al terrore', la crisi dei rifugiati diventati il 'nemico interno' e la concomitante 'questione sicurezza'. Di fronte a questi nuovi scenari, Gilroy fa notare come sia sempre più necessario tornare alla visione di cittadinanza globale insita nell'Atlantico Nero, con le «sue manifestazioni liquide e pelagiche anziché telluriche e territoriali» (Gilroy 25).

Questa preziosa indicazione si è rivelata essere, in un certo senso, una delle fondamenta dei contributi che seguono: quale contributo può portare la poesia per lo sviluppo e l'arricchimento di questa visione? La poesia *Home (Casa)* di Arundhati Subramaniam esprime un desiderio di fluidità che porta all'estremo l'auspicio di Gilroy: «Dammi una casa / che non è mia, / dove posso entrare e uscire dalle stanze / senza lasciare traccia, / senza mai preoccuparmi dell'idraulico,

/ [...] / Una casa leggera da indossare, / dove le stanze non sono ostruite / dalle conversazioni di ieri, / dove l'ego non si gonfia / a riempire gli interstizi» (Subramaniam 18). Questo desiderio, ovviamente, nasconde un rapporto con l'appartenenza che non è mai così disinvoltato, ma sempre problematico, quando non carico di tensioni. Con il suo caratteristico stile arguto e beffardo (e usando la stessa immagine di Subramaniam), lo fa notare anche Patrizia Cavalli nelle sue riflessioni in versi a proposito de *La patria*: «Che se io l'avessi / non dovrei pensarci, sarei nell'agio pigro / e un po' distratto di chi si muove / sicuro anche al buio / di scansare, tanto gli è familiare, / ogni più scabro spigolo di muro» (Cavalli 5-6).

Alla luce dell'urgenza del contesto attuale, ci è sembrato opportuno far aprire questo dossier a due contributi che più si concentrano sulle tragedie dell'area del Mediterraneo, e che affrontano l'idea già presente nella schiavitù transatlantica di un «diverso valore assegnato alle differenti varietà di vite umane» (Gilroy 24). Carmen Concilio esamina il discorso sulla migrazione in quanto viaggio attraverso la raccolta *Migrations/Migrazioni*, testo bilingue basato su un dialogo tra poeti nigeriani ed italiani, in uno scambio culturale e linguistico che dà concretezza alla descrizione di John McLeod a proposito delle diaspore contemporanee come luogo di tensioni e gerarchie oppressive, ma anche di re-invenzione e riscrittura della realtà (McLeod xiv). Nel contributo che segue, Alessandra Di Maio (curatrice

della raccolta) racconta come la poesia *Migrante* del premio Nobel Wole Soyinka, tratta dal volume, è stata trasformata in monumento all'interno del cimitero di Catania al fine di poter costruire una memoria pubblica e una commemorazione della tragedia del Mediterraneo odierno, concependo in questo modo uno spazio urbano come «paratesto» (Del Mercato 139-40). Gli altri tre saggi che formano questa prima sezione 'africana' del dossier rappresentano un passo indietro nel tempo, in una sorta di preludio al nostro presente: Simone Turco studia la poesia del nigeriano Christopher Okigbo come visione sincretica tra tradizione ancestrale e canone occidentale, proponendo anche alcune traduzioni in italiano in sintonia con questa prospettiva critica; Nataša Raschi si occupa delle sfaccettature dell'esilio nella poesia africana francofona prima, durante e dopo le cosiddette 'indipendenze'; Tiziana Carlino affronta invece un esilio molto più specifico, quello di Edmond Jabès dal Cairo a Parigi nelle sue ricadute sulla composizione poetica dell'autore e in relazione alla cultura ebraica (a riprova di quanto l'Africa sia storicamente e geograficamente multiforme, nel suo rapporto con le migrazioni).

La seconda sezione allarga la prospettiva per abbracciare alcuni angoli remoti del mondo postcoloniale – o meglio, neocoloniale – attraverso autori poco noti e poco studiati che incarnano perfettamente la definizione del migrante come essere tradotto (Cronin 45). Nella figura del poeta ciuvascio Ajgi, Anna Belozorovitch individua, grazie a paradigmi critici postcoloniali, una ricerca creativa fondata su una tensione delle origini; Paola Carmagnani studia l'oralità polinesiana in Chantal Spitz come strumento di reazione alla parola scritta e alla sopraffazione coloniale ad essa associata, soprattutto tramite l'immagine del corpo; Paola Della Valle esamina l'opera di Craig Santos Perez, poeta/attivista nativo di Guam, e ne rileva la presenza dei traumi della sopraffazione coloniale che vengono combattuti anche grazie all'uso della lingua Chomorro e a una manipolazione grafica del verso scritto.

La terza sezione restringe invece il campo a un'altra zona che pone questioni urgentissime per la nostra attualità, cioè la Gran Bretagna. Ilaria Oddenino prende in esame una recente raccolta del *black British poet* Inua Ellams, che con il genere del *response poem* dialoga con alcuni autori contemporanei su temi come neocolonialismo ed identità di genere, riscrivendone le poesie dalla propria prospettiva personale. Pavel Ne-

delcu analizza una raccolta della pluripremiata Moniza Alvi, nota per una certa vena surreale, per metterne in evidenza la funzione di denuncia riguardo a razzismo e ad altri temi toccati sopra da Gilroy – come scrive Soyinka nel suo più recente poema, la diffusa «Altrofo-bia» dei nostri tempi (Soyinka 42). Nell'ultimo articolo del dossier, ho voluto concentrarmi sempre su Alvi, dando però preminenza alla sua più recente raccolta (che tocca questioni migratorie sia tematicamente sia nell'immaginario) da un punto di vista traduttivo. Il mio non è l'unico saggio che include osservazioni sulla traduzione: se davvero vogliamo seguire l'invito di Gilroy ad allargare la nostra visione, la traduzione assume un ruolo cruciale, giacché il traduttore, in un contesto come quello odierno, può diventare un costruttore di ponti che si fondano su un approccio intensamente etico (Inghilleri 31, 57) – e la natura multi-linguistica del dossier è ispirata anche da questa convinzione.

Infine, queste pagine sono impreziosite da tre poetesse che hanno generosamente donato alla rivista delle loro poesie originali. I versi di Laura Fusco prendono vita da una collaborazione sul tema dei rifugiati in Europa con l'Università Paris 8, che recentemente ha portato alla pubblicazione della raccolta *Limbo* (Éditions Unicité 2018), un volume bilingue italiano-francese sulla vita nei campi di rifugiati in Europa. *Limbo* è caratterizzato da un verso molto frammentario ed evocativo, particolarmente concentrato sul dettaglio; rispetto a quel volume, la poesia inclusa qui, *Con altri nomi*, si regge su un quadro più narrativo, e ponendo l'accento sulle nuove generazioni ben rappresenta quel tono empatico di speranza ricorrente nei versi di Fusco.

Hannah Lowe, la nostra seconda autrice, emerge con la pluripremiata opera prima *Chick* (Bloodaxe 2013), basata sulla figura del padre afro-cinese emigrato dalla Giamaica a Londra nel 1947, e vissuto nella capitale guadagnandosi da vivere come giocatore d'azzardo professionista. La sua raccolta più recente, *The Neighbourhood* (Out-Spoken Press 2019), è un caleidoscopio di personaggi feriti e sofferenti in una Londra dove ricorre un'atmosfera da incubo – anche in questo caso punteggiata da figure di nuovi migranti vessati dalle autorità o da migranti di prima generazione espulsi dal Paese ma senza più una casa dove poter andare, come successo nel recente e vergognoso 'Windrush scandal'. L'unico momento di leggerezza e riscatto è fornito dalla presenza del figlioletto della

voce narrante (ancora, come in Fusco, le nuove generazioni...), che sembra conquistare l'intero quartiere con la forza dell'immaginazione. Con un verso diretto, nervoso ed incisivo, ma al contempo risonante e cacofonico, in quella raccolta Lowe inizia anche gli esperimenti grafici che culminano poi nei suoi lavori più recenti: il progetto *Borderliners* (già trasmesso dalla BBC-Radio4, e qui ben spiegato nella «Nota» dell'autrice), dove ritorna al tema di quasi tutta la sua poesia e prosa, cioè l'esplorazione delle proprie radici famigliari. Un esempio è costituito dalla poesia inedita qui inclusa, *DNA*, che ritrae parallelamente passato e presente e così suggerisce inaspettate connessioni fra questi due livelli.

La terza voce creativa è quella di Gerry Stewart, che nella sua «Nota» alle poesie descrive la propria complessa situazione di migrante per scelta, e le incertezze che ne derivano nei riguardi del concetto di 'casa'. Nei versi delle sei poesie che ci ha donato, la condizione di migrante permanente è descritta talvolta come una trappola, ma è una trappola brulicante di parole vive, in costante divenire, che si coagulano poco a poco in un senso mai fossilizzato. La casa di Gerry Stewart sembra essere infatti quella di una nuova lingua e di una nuova cultura sfuggenti come «cuccioli entusiasti», non lontane da quelle degli autori presenti in questi contributi – ognuno dei quali, a suo modo, dà un senso alle proprie migrazioni ingaggiando un costante corpo a corpo con le parole di una, due o più lingue. Fino a inventarne di nuove ed imprevedibili, grazie a quella che si potrebbe definire, citando impropriamente Audre Lorde

de (146), «la meravigliosa aritmetica della distanza».

È una definizione che sarebbe piaciuta anche al comparatista Armando Gnisci, recentemente scomparso; i suoi studi sulle letterature della migrazione hanno rivelato infinite meraviglie, ed è a lui che vogliamo dedicare questo dossier.

*Questo è il primo di due dossier che Semicerchio intende dedicare al tema Migrazioni e identità: il secondo si occuperà più specificamente delle "Identità" nella poesia internazionale.

Bibliografia

Patrizia Cavalli, *La patria*, Roma, Nottetempo 2010.

Michael Cronin, *Translation and Identity*, Londra e New York, Routledge 2006.

Barbara Del Mercato, «La poesia tra comunità e istituzione: il caso di Toronto», in Andrea Carosso e Carmen Concilio (a cura di), *Real Cities: Rappresentazioni della città negli Stati Uniti e in Canada*, Torino, Ottoeditore 2006, pp. 135-58.

Paul Gilroy, «Introduzione alla nuova edizione italiana», trad. di Eleonora Meo, in *The Black Atlantic: L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Milano, Meltemi 2019 (1993), pp. 19-28.

Moirá Inghilleri, *Translation and Migration*, Londra e New York, Routledge 2017.

Audre Lorde, *D'amore e di lotta: Poesie scelte*, trad. di Wit – Women in Translation, Firenze, Le Lettere 2018 (1993).

John McLeod, «Preface», in Sarah Iltot, Ana Cristina Mendes e Lucinda Newns (a cura di), *New Directions in Diaspora Studies: Cultural and Literary Approaches*, Londra, Rowman & Littlefield 2018, pp. xiii-xvii.

Wole Soyinka, *Ode laica per Chibok e Leah*, trad. di Alessandra Di Maio, Milano, Jaca Book 2019.

Arundhati Subramaniam, *A una poesia non ancora nata*, trad. di Andrea Sirotti, Latiano (BR), Interno Poesia 2018.

Is Migration a Permanent Condition? Nigerian Migration to Italy

di Carmen Concilio

Migrations / Migrazioni (2016), edited by Wole Soyinka, Alessandra Di Maio et. al., is a modern poetic «certamen», a contest and a dialogic experiment aimed at bridging Lagos and Lampedusa in verse. The aim of this paper is to provide a close reading of some of the poetic texts of the collection. First and foremost, it is important to notice that the implicit and indirect mechanism at work in this poetry collection is the call-response strategy: «La Nigeria chiama e l'Italia risponde» (Di Maio, «Prefazione» 2016, 13).

Sixteen Nigerian poets, chosen by 1986 Nobel Prize winner Wole Soyinka, introduce the topic of migration and an equal number of Italian writers answer on the same topic. They had to work within the same prosodic pattern of twenty-three lines: the reader will notice that the number of lines is the reverse of thirty-two, the total number of writers involved in the project. Sixteen is a magic number in Yoruba culture, it stands for cosmic order and it is the number of prophecies pronounced by Orunmila, the God of divination. He is a nomadic spirit, who was condemned to wander all over the world. In so doing, he learns a lot about humanity and thanks to his empathy he is able to perfectly understand human beings and their universal condition. Finally, he finds a home when a woman offers him hospitality (Di Maio, «Prefazione» 2016, 10-17).

Migration is a way of wandering. It is a fact that migration is perceived as a permanent condition in our imaginary, as if one were a migrant forever, even

though, in reality, there is – there must be – always a departure and an arrival. Yet, there are two distinct approaches in Migration Studies, one that privileges departures and arrivals, one that privileges journeying, as Robert Press illustrates in his essay «Dangerous Crossings: Voices from the African Migration to Italy/Europe», where he aligns himself with the latter type of research (2017, 6). James Clifford, too, privileges travel as the most representative experience of our times: «But what would happen, I began to ask, if travel were untethered, seen as a complex and pervasive spectrum of human experiences? Practices of displacement might emerge as *constitutive* of cultural meanings, rather than as their simple transfer or extension» (Clifford 1997, 3; author's emphasis).

Lagos and Lampedusa are, indeed, points of departure and arrival. In the past years the flow of immigrants from Nigeria to Italy was more intensive than it is today. In 2018, only 6% of the migrants arriving in Italy were from Nigeria, but in the same year Nigerians were the most numerous to ask for asylum in Italy with over 5.000 applications.¹

Lagos is one of the mega-cities of the so-called Global South; it is estimated that it includes more than 20 million dwellers. Its gigantic spread has been photographed, among others, by Canadian artist-photographer Edward Burtynsky with the purpose to show the anthropic impact on the landscape. From this city, as well as from the rest of the country – “still a des-

perately poor country”, claims Nigerian writer based in New York Teju Cole² – waves of migrations departed, in order to reach the Italian coast, and later other Northern European Countries:

Over the past decade or two, Lagos has emerged as one of the economic capitals of Western Africa. As the city is composed of a series of islands and peninsulas on the Gulf of Guinea, natural processes of coastal erosion are exacerbated by climate change, putting much of Lagos at a high risk of flooding. [...] Since 1970, Lagos has grown at breakneck speed, from a city of around 1.4 million inhabitants to one of more than 20 million people in just two generations. The wealth disparity is stark, and a significant number of residents live in dense informal settlements. [...] Nigeria is the most populous country in Africa, with a rapidly growing population that by 2018 had expanded to more than 190 million people. In 2017, the United Nation’s World Population Prospects found that among the ten largest countries in the world, Nigeria’s population was growing the most rapidly. As such, the population of Nigeria is projected to surpass that of the United States shortly before 2050, at which point it would become the world’s third-largest country by population. Integral to the city’s fabric, the growing low-income communities of Lagos are nonetheless precarious in the face of climate change, politics, and capital (Burtynsky 2018, 72).

On the other side of the Mediterranean, Lampedusa, a small rocky island, has been a point of arrival for migrants. Its name might allude to light, for, traditionally, torches were lit there for sailors:

Italy was a logical primary location because it is a major destination for migrants arriving from Africa. The Italian island of Lampedusa is the southernmost part of Italy, about 70 miles off the coast of Tunisia, though most migrants leave from neighbouring Libya. Rome is both a destination and a transit point for migrants heading north to other European countries, Naples has one of the few pro-immigrant social movements in Italy, and Caserta has a reception centre that attracts many migrants passing through or seeking asylum (Press 2017, 6).

In a sense Lampedusa has been a lighthouse for those migrants who succeeded in saving their life and reaching Italy:

They woke up, to embrace Lampedusa,
Flickering lamp of liberty, poisoned
With the oil of two continents
(Tolu Ogunlesi, *A Never-ending Flood* 2016, 66).

Across this geography, bridges become relevant, for a variety of reasons. This collaborative poetry collection not only crosses the Mediterranean,³ but it also crosses genres, for it alternates words and images, poems and photographs portraying migrants on the move in various parts of the world. Between the pictures and the poems, one-line messages spam the page, like thin bridges, like ropes or ribbons of words. They are sorts of refrain: items from the Universal Declaration of Human Rights. They recite: «No one shall be subject to arbitrary arrest, detention, or exile» and «Everyone has the right to seek and enjoy in other countries asylum from persecution.» Wole Soyinka made reference to Kofi Annan’s declarations, showing a certain sensitivity to human rights in the twenty-first century.⁴ The volume can be read from beginning to end, it can be browsed for its images, or it can be read skipping from call to response, namely from section one (Nigeria) to section two (Italy). It works as an augmented text, for the Articles of the Declaration function as pre-text for the poems, while a new textuality arises from the combined interconnectedness of word-image.

Let us begin at the beginning: rightly enough, the first poem in the collection, by Chris Abani, is called *Cartography / Cartografie*. Actually, the plural would sound more appropriate, for the toponyms mentioned in the poem are both Italian and African. Alexandria, in Egypt, Harare, and then Venice and its Piazza San Marco, Siena and its Piazza del Campo, Tuscany. Chris Abani’s Italy is a tourist’s site. Yet, his Nigerian eyes perceive the presence of a gypsy singing, of Eastern European refugees begging. The poem is also allegorical: Freedom is a character smoking, talking about the cold weather, the guerrilla, butterflies as big as a man’s soul. Wisdom, too, is a figure who speaks about going back home.

Abani is the first to open the call, he is the first writer who speaks of an indefinite, almost infinite voyage: «We are always on a platform / waiting for a train.... [...] in truth it is all journey.» Here, the poet does not necessarily speak of migration, but rather of life, universally intended as a journey, of knowledge. «And yet we are always on a train travelling to happiness»

(Abani, *Cartography* 2016, 26-27). The two main verbs («waiting» and «travelling») are in a non-finite form. The non-finiteness is stressed by the adverb «always», that in this case is synonymous with «for ever».

Richard Ali, too, speaks of a permanent condition in his poem *Beneath the Wind / Sospinti dal vento*. Being tossed around, like a leaf, by the wind: «...journeys of bearing [...] each born leaf is a page / Ferrying us to elsewhere, even to Ravenna [...] / ...Until we give up breath – become one wind with all else» (Ali, *Beneath the Wind* 2016, 30-31). Here too, as previously, the poet speaks of humanity at large, under the tags «oneness, sameness, all men in one embrace», we are all equal in our life's journey in and around the Mediterranean – «Roman, Arab, Sudanese» (ibid.). Here, Ravenna is evoked as a final destination, one that was dear to Oscar Wilde, as claimed in the poem. Nevertheless, the verbs «bearing» and «ferrying» remain in the non-finite mode and confirm the never-ending journey.

Mimetic to this condition of eternal wandering are those poems where words design a graphic pattern on the page, obliquely, like the side-walking of crabs, like grains of sand sliding down dunes. Such a graphic or concrete/visual poem, is *Wandering Souls 1 / Anime in pena 1* by Olufumni Aluko. The lines of the poem shift from right to left on the page, and back. They speak of wanderings and returns, of searching for home, but the recurrent refrain stresses the never ending despair: «Theirs, the agony of awaiting / loro è l'agonia dell'attesa» (2016, 34-35). The subject of the poem seems to be always the same, a generalized «they». Thus, they are the ones who go, who travel, who search, who will go back. But, «they» are those whose destiny is also to wait. Thus the «awaiting» becomes almost synonymous with the journeying, a permanent condition of precariousness, a constant, endless zigzagging. The photograph that matches this poem shows two separate rows of camels following the profile of the – similarly slanting and sliding – desert dunes, that create zigzagging lines and shadows on the page.

Similarly, *To Him Who Will Never Return / A chi non farà ritorno*, by Ify Omalicha, is a zigzagging poem. Significantly, the picture accompanying the poem portrays a pair of abandoned sandals, half-hidden in the sand, like Ikenga, the Igbo protagonist, who left the village for city life. The protagonist's first name is the first sound in the poem. This time, the identity of the emigrant is relevant, is known.

Ikenga would walk walk walk

T
 h
 r
 o
 u
 g
 h

a thousand footpaths
 across many deserts and dark seas...
 Ikenga would walk walk walk
 and walk and will never return (2016, 70-71).

This simple poem, whose first and second stanzas are specular, reproduces oblique side walking, sliding or stepping down sandy paths, while the repetitive rhythm of the verb «walk» almost gives back the onomatopoeic sounds of the feet, moving forward, eternally, never to return, never to reach a target.

The word «through» is visual evidence of an original example of *carmen figuratum*, which does not reproduce the exact shape of an object, but rather the print of feet, movement, the walking itself.

The poem alludes to the destiny of many a man who abandons rural life, in order to emigrate to big cities – here a «wild city» (ibid.) – and never go back home, either because they build a new life, or because they simply die in that elsewhere. Walking seems the essence of Ikenga's existence, while neither a clear point of departure nor of arrival is provided. Once again, the journey is what characterizes the migrant. As in the previous case, the poem about the wind, the existence of the migrant is a transit, it is transient.

This Bridge / Questo ponte by Ben Tomolaju is a symbolic poem in the collection, for it explicitly metaphorizes the purpose of the whole project, that is, building a bridge between Lagos and Lampedusa:

We build this bridge from the mind,
 [...]

Our vessels ride your rolling waves
 [...]

We carve this bridge
 [...]

But we carve,
 [...]

This bridge we build,
 Dressed in Stellar fabrics by the diva from Kabba
 (2016, 78-79).

The poem is dedicated to Wole Soyinka, Claudio Gorreri, Egi Volterrani and Nike Okundaye. A Nobel laureate writer, a scholar at the University of Turin, a translator and publisher in Turin, a fashion artist and designer: each of them created the possibility for an on-going dialogue between Italy and Nigeria, Turin and Lagos; all of them Soyinka's friends.

The poem is this bridge itself. It has a performative value: it is what it does in reality. The bridge is a mental construction, an abstraction, an idea realized in words. The sea in between is crossed by the migrants, as clearly stated in the line «Our vessels ride your rolling waves», where «our» and «your», the possessive adjectives, are pins that identify refugee and host. The migrant's voyage is a bridge, too, per se.

The poem creates an extended chiasmus «we build, we carve, we carve, we build». Carving wood, ivory, stone or bone, is an African talent, an African art. And this carving of the mind is a bridge in words, between what is left behind

Not as those we choose to guard our barn
Who eat all the yams and stool in the house,
Stripping us, earthworms on sun-baked soil,
Baited for relief by glitterati of the northern skies:

and what awaits them:

Factotums at construction sites,
Minxes at red-light shanties,
Surrendering virtue
To bring some lucre back to Africa (ibid.).

This is one of the few poems that name some of the jobs the migrants have to accept once in the host country, in order to meet the expectations of those left behind. «So many hands await that first / Remittance home. Will there be one?» (2016, 74-75), claim the lines of a poem, simply entitled *Migrant / Migrante*, written by Wole Soyinka himself.

In response to the call, that is, in the Italian side of the collection there is a photo with travellers behind a wall too high to see beyond it, to touch the hands of those on the other side. Moreover, there are two paintings. They are both by the Italian Nobel Prize winner for Literature, the playwright Dario Fo: one grotesquely ironic, where a petrol company suggests: «We shall conduct research and drill and will keep the oil for us / And for you we'll just leave the barrel» (2016, 98). In

Italian the translation of the last portion of the sentence sounds like a joke: «A voi lasceremo un bidone» (ibid.). For *bidone* is an ambiguous term, meaning both «barrel» and «fraud».

The second painting suggests that water, too, (*Acqua*, 99) is a resource subtracted to those in need and irremediably polluted. Here the reference might be to the region of the Niger delta, a highly polluted stretch of water where people collect oil spills, and frequent fires produce toxic fumes. But, above all, this area speaks of natural resources easily exhausted, subtracted by multinationals to Nigerians, who do not get any share from the selling of their resources.

In contrast, the Italian poems strike an even sadder note. They all are aware of deaths by water. Achille Mbembe reminds us that among Europe's deadly policies one could mention

those laboratories that the Mediterranean Sea and the Sahara Desert have become. According to various figures, something like 34,000 people have already lost their lives over the last few years trying to cross the Mediterranean; this without counting those who have met their end in the Sahara Desert, or those who are the subject of new forms of enslavement and capture in lawless places such as Libya, where Europe is funding militias and encouraging them to capture would-be African migrants to detain them in makeshift camps or to sell them into slavery (Mbembe 2019, 16).

Fabiano Alborghetti, an Italian-Swiss poet, explores the theme that is gaining relevance in reports by migrants, who interrogate themselves on «ways of dying» in a foreign land:

This may be where he'll have to die. And where will his body go?
Take it back to where he was born, where we're the ones who are absent
Or go against his will and bury him here where we are present?
This is just one story, a personal experience.
How many bones, dressed in earth, are now in the wrong place?
(*The Silent Song of Distance* 2016, 102-103)

The Silent Song of Distance / Il canto muto della distanza echoes Valerio Magrelli's *From an Aria in Ros-sini's The Turk in Italy / Su un'aria del Turco in Italia*:

*Cara Italia, affin ti miro,
 Vi saluto, amiche sponde
 G. Rossini*

Riposa tutta quanta la Penisola
 avvolta da una trepida collana
 di affogati. Ognuno di loro è una briciola
 fatta cadere per ritrovare la strada.
 Ma i pesci le hanno mangiate e i clandestini,
 persi nel mare senza più ritorno,
 vagano come tanti Pollicini
 seminati nell'acqua torno torno (2016, 149).

This poem is worth quoting in Italian, for it presents a few interesting translation shifts. The first line has been superbly translated into «The shores of Italy rest in peace» (148). And this gives the poem its funereal tone, for the subject matter is dramatic and serious. The drowned circle the Peninsula. Yet, in Italian they «wrap» it round in a «trembling» necklace. The adjective is lost in the translation and, although not a problem per se, one term that is typical of Opera arias («trepida») is lost. The «clandestines» become the «migrants» in the English translation, and that also changes the perception people get through the media, where «clandestines» is used to create paranoia about the illegal purposes of those who attempt to reach the Italian coasts, whereas «migrant» would be a more neutral term, as demonstrated by Triulzi and McKenzie:

By 2006, 19,000 irregular migrants and refugees had arrived on the island [Lampedusa]; they had almost doubled by the end of 2008, when the landing on the Italian soil was labelled for the first time by the Italian authorities as «clandestine» and pursued indiscriminately by Italian law as a severe criminal offence (Del Grande 2010, Morone 2009, Rastello 2010). [...] in April 2007 it was increasingly clear to police authorities and legislators in Italy that there was no other way to handle irregular, i.e. «clandestine» migration, but to crash it. Although there was ample evidence indicating that the number of irregular migrants arriving in Italy by sea was small, [...] the very fact that the majority of the sea-born irregular migration was arriving via Lampedusa allowed the Italian government to invest in the symbolic importance of the «clandestine invasion». (Triulzi, McKenzie 2013, 214)

In Magrelli's poem, in a sort of nursery-rhyme-like or

fairy-story-like sequence, the corpses become bread crumbs, eaten by fish, so that Tom Thumb will never be able to find his way. Those deaths are in the end countless and purposeless, for they do not show the way in, to those who arrive, nor the way back, to those dreaming a homecoming. They are dispersed themselves. The very meaningful repetition «torno torno», which has a hint of common use in Italian southern dialects, while also hinting at a child's play, has been rendered through the term «circumnavigating», which implies endless journeying.

As a variation on the same theme, Armando Pajalich created twin poems, called «Companion Pieces»: *White poem – Little Wave* and *Black poem – Big Boat*, the latter ending with the lines:

There were 528 saved. Dark and desperate.
 Cordoned off by men in dinghies
 Who disinfect, stamp and reassure them all –
 Except for three corpses, kids, on the rocks (2016, 156).

The three dead bodies, identified as «kids» in English, – thus, immediately reminding us of the little child Aylan Kurdi, found dead on the Turkish coast⁵ – in Italian are, in fact, «ventenni», that is, young men in their twenties.

Furthermore, the Italian poet Roberto Mussapi echoes *The Waste Land* and its leitmotif of death by water, translating it into a modern migrant's journey:

[...] the road laid out
 at the bottom of the ocean, invisible route to human eye.
 It was the sea, its depth; unreal city...
 I had not thought death had undone so many
 [...]

Then I woke up. Screams, shooting, again I lost
 consciousness.
 The rest would be too long to tell.
 [...] my consubstantiality with the drowned
 (*The Road / La strada* 2016, 152-153).

The lines are echoed by migrants' reports:

Some migrants were unaware of the dangers of the sea: «Lots of people were going to Italy, across a big sea. . . . I didn't know a lot of people had died» (Kwame 2014) (Press 2017, 19).

This collection includes a series of other topics that

echo and bounce from one section to the other. One interesting aspect concerning hospitality is the food offered to migrants, another one is the food they left behind. «What we do reach is coffee, biscotti and Bob [Marley] on the iPod» (26) – writes Chris Abani. «Our world unrolled in a dash of pasta / sauced yellow and red and green to cure jet-lag» (62), writes Odia Ofeimun in his *Travelogue / Diario di viaggio*. In contrast, a reproach to those left behind is expressed by Ben Tomoloju, as already mentioned:

Those we choose to guard our barn
Who eat all the yams and stool in the house (78).

In this case, it is interesting to notice that the stool is lost in the translation, for the substantive becomes a verb and it emphasizes the taking over of the alien, the usurpation.

Food is also connected to feelings of longing and nostalgia. For instance, the migrant represented by Uche Peter Umez in *Crows in Flight / Corvi in volo* oscillates between the mangoes left behind and the olives of Italy:

Now you've made here your home [...] each time you eat an olive when you'd rather peel the skin of a mango that tastes familiar (86).

Similarly, Ubah Cristina Ali Farah, an Italian writer of Somali origin, writes in her poem that bears an Ethiopian name in its title *Aksum*:

When you've crossed the sea, all you will find is biscuits and fruit where once your obelisk stood (106-107).

A TV commercial show on best recipes and chefs is also mentioned in the poem by Ascanio Celestini *The Revolution / La rivoluzione*, where the lines ironically announce an approaching revolution:

The head of the head of police and all the armed forces was watching television a cooking programme about prawns in cocktail sauce when there was an unwarranted interruption (122-123).

More dramatically, migrants are «Walking dead they

drag themselves to a piece of bread / a bite of salami» (140), as Jolanda Insana writes. Interestingly, the Italian version says «Morti di fame si trascinano dove c'è un pezzo di pane / un morso di companatico» (141), using a typical Italian idiom: «pane e companatico». And, finally, Barbara Pumphösel expresses the sadness of a migrant's Sunday:

on sundays i feel like an outsider
everyone knows where to go
who to take cakes to
to make sauce for and at what time
before or after mass, the match, the movies
[...]
by chance i'm foreign inside
it's not a matter of place
or language but perhaps of perception
(Pumphösel, *Along the River / Lungo il fiume*, 160-161).

After all, Wole Soyinka once claimed that Italy and Nigeria share a lot of things: «peppers, social disorder, your 'polenta', our *flour*, your 'ossobuco', our '*mokon-tan*'... » (Soyinka in Di Maio 2012, 44).

One more minor theme, and a surprising one, is the presence of animals. In a poem dedicated to Wole Soyinka, the dolphins are the protagonists of migration cycles:

Visitors from waters far away
Dolphins, on occasion
Came up for air
In estuaries of the Niger Delta,
That is, before the crude surge;
[...]
How many there in the brood
Did not make it back to sea?
(J.P. Clark-Bekederemo, *Migration Poem / Poesia migrante*, 38-39).

Here the theme is the pollution of the environment and the endangered ecosystem, because of oil extraction and oil spills. As an answer to this call, the collection includes the already mentioned poem entitled *Crows in Flight / Corvi in volo*:

Crows in flight
sometimes lace a spell
over your heart
where the Middle Sea spumes
in your face (Umez 86-87).

Here the crows bring back thoughts of home, look familiar, remind the migrant of a common journey across a Middle Sea that evokes the Middle Passage of the slave trade. This dramatic experience is narrated in the already mentioned article by Robert Press specifically on the journeys of African migrants to Italy and Europe:

For example, Diego, a 25-year-old Nigerian migrant said: «We were three days on top of the sea. We saw so many things. We saw a big ship. I don't know which country it was. They put us in the big ship. . . If not for the rescue at sea, I'd be a dead person. . . The water can *change your brain*» (Diego 2016; italics added for emphasis) (Press 2017, 7).

Children are a less frequent subject, yet they are often portrayed in the photographs, while Stefano Benni, a prose writer, dedicates to them the poem *Children*, in which kids exchange fables and tales across a divide, only to discover that they are telling the same story after all and in the end they 'throw' a challenge: «And don't let anyone tell us / they can't hang out together» (114).

Much more can be said about this incredibly rich and complex collection. But what persists in the end is the impression that migrancy is described through movement that does not provide peace or rest – it is a permanent condition attached to individuals who dare to cross the border:

They go they come they come they go
They get ahead they get behind
They come they go they go they come
[...]
and nothing happens
for you they're just deaths to add to the dead
(Insana, *They Go They Come They Come They Go / Vanno vengono vengono vanno*, 140-141).

They are indefinite, indeterminate, anonymous, even «uncountable» (De Luca, *The Uncountable / Gli innumerevoli* 132), unnameable («They do not answer to their names / Non rispondono all'appello» 128-129), invisible. They are the migrants always on the move, never really settled, never truly arrived, never fully integrated. «Come» and «go» are verbs in the simple present but they also sound as non-finite actions.

Most relevantly, this collection works in and through

translation, and James Clifford ascribes an incredible heuristic and epistemic relevance to translation: «*Traduttore, traduttore*. In the kind of translation that interests me most, you learn a lot about peoples, cultures and histories different from your own, enough to begin to know what you are missing» (Clifford 1997, 39; author's emphasis). The texts, side by side, in two languages create a bridge on the Mediterranean question, writes Deandrea, too (2017, 11).

This collection provides a challenging reading and learning in translation, for it positions itself as a possibility of «border thinking», that is to say «a critical response to both hegemonic and marginal fundamentalisms»: it is a «pluriversal» vision (Grosfoguel 2008, 2) for it includes both Nigerian and Italian perspectives on migration; it is a polyphony, for it includes voices of artists of different ethnicities, religious and cosmologic views, of linguistic and cultural diverse backgrounds.

Similarly to what is proposed by decolonial thinkers, Soyinka, too, lucidly detects the responsibility of Eurocentric colonialism in his refined and well-articulated prose:

The magnitude of the phenomenon of migrations in our present age is a mere reflection of the retrogression that the world has made in the name of 'progress', having fashioned instruments of war and destruction that now compel us to reckon the tides of human displacement in their hundreds of thousands, and millions, a reflection of our failure to choose instruction from the paradigms of vulnerability and need, as manifested in those archetypes whose fates prefigure the repetitive history of the unfortunate, the persecuted, and the condemned (Soyinka, «Prologue» 2016, 19).

Bridging geographical borders, crossing borders between genres, media, and artistic codes, this collection is a multimodal and multimedia production, aimed at activating one single praxis: «The responsibility of offering shelter and protection» (ibid.). – Thus spake Orunmila/Soyinka, a prophet of our times (Soyinka, «Prologue» 2016, 19).

Bibliography

Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal, Nicholas De Pencier, *Anthropocene* (Toronto: AGO, 2018).
Teju Cole, «Letter from Lagos. Madmen and Specialists», *The*

New Yorker, August 15, 2013, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/letter-from-lagos-madmen-and-specialists>. (Last accessed 20 April 2019).

James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

Pietro Deandrea, *Il dito medio rivolto al potere: Il ritorno di Wole Soyinka sulla scena editoriale*, «L'Indice dei Libri del Mese», 7/8, 2017, 11.

Alessandra Di Maio (ed.), *Wole Soyinka*, Pordenone, Festival Dedicata 2012.

Alessandra Di Maio (ed.), «Prefazione» a *Migrazioni / Migrations*, Rome, 66thand2nd 2016, pp. 10-17.

Ràmon Grosfoguel, *Transmodernity, Border Thinking, and Global Coloniality. Decolonizing Political Economy and Postcolonial Studies*, «Eurozine» (4 July 2008), 1-23. <https://www.eurozine.com/transmodernity-border-thinking-and-global-coloniality/>. (Last accessed 20 April 2019).

Achille Mbembe, *Bodies as Borders*, «From the European South» 4 (2019): 5-18. <http://europeansouth.postcolonialitalia.it/journal/2019-4/2.Mbembe.pdf>. (Last accessed 15 June 2019).

Robert Press, *Dangerous Crossings: Voices from the African Migration to Italy/Europe*, «Africa Today», Vol. 64, No. 1 (Fall 2017), Indiana University Press, 3-27. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/africatoday.64.1.01>. (Last accessed 29 April 2019).

Wole Soyinka (ed.), *Migrations / Migrazioni*, ed. Alessandra Di Maio, Rome, 66THAND2ND 2016.

Alessandro Triulzi, Robert Lawrence McKenzie, *Long Journeys. African Migrants on the Road*. (Leiden: Brill, 2013).

Notes

- ¹ www.cir-onlus.org/wp-content/uploads/2018/10/Scheda-dati-asilo-e-immigrazione_Settembre-2018.pdf. (Last accessed 20 April 2019).
- ² T. Cole, "Letter from Lagos. Madmen and Specialists", *The New Yorker*, August 15, 2013, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/letter-from-lagos-madmen-and-specialists>. (Last accessed 20 April 2019).
- ³ Cfr. Pietro Deandrea's review: *Il dito medio rivolto al potere: Il ritorno di Wole Soyinka sulla scena editoriale*, «L'Indice dei Libri del Mese», 7/8, 2017, 11.
- ⁴ Cfr. Wole Soyinka, «Assoluti e relativismi culturali. La dignità e la sacralità della vita umana». (It. transl. by A. Di Maio 2012, 55-76).
- ⁵ The tragedy has become a play performed at the Quatticciolo theatre: "Alan e il mare" (2017).

La baia dei sogni: poesia e memoria pubblica in *Migrante* di Wole Soyinka

di Alessandra Di Maio

Lampedusa 2012: migrazione e discorso pubblico

Il 7 novembre 2012, qualche mese dopo essere stata eletta sindaca di Lampedusa e Linosa, Giusi Nicolini lanciò un appello alle autorità italiane ed europee attraverso la nota trasmissione radiofonica di RAI Radio 3, *Fahrenheit*, in cui si diceva «indignata» dall'indifferenza generale dell'Europa, insignita proprio quell'anno del Premio Nobel per la Pace, di fronte all'ecatombe di morti del Mediterraneo¹. Secondo la motivazione ufficiale di Oslo, il Premio Nobel era stato conferito all'Unione Europea per aver contribuito alla riconciliazione, alla democrazia e al rispetto dei diritti umani in un continente che, dopo secoli di guerre fratricide, si era trasformato in terra di pace². Eppure, dichiarava nell'accorato appello radiofonico Nicolini, la morte in mare di innumerevoli migranti provenienti principalmente dalle coste africane, ma anche da altre regioni del bacino del Mediterraneo, rappresentava «una strage che ha i numeri di una vera e propria guerra» (Nicolini 2012). Nonostante l'UE ritenesse che rendere noto il numero delle vittime del Mediterraneo potesse costituire un deterrente in grado di calmare i flussi migratori – un numero per forza di cose approssimativo, poiché di molti non rimaneva traccia, – in realtà i fatti mostravano l'opposto. Moltissimi giovani conti-

nuavano a «bruciare» il Mar Mediterraneo³ (Pandolfo 2007) per sfuggire alla guerra e alla povertà, con la speranza di trovare sulle sue sponde settentrionali lavoro, democrazia e condizioni di vita migliori. Per quanto in tanti vi riuscissero, risultava incommensurabile il numero di chi perdeva la vita nella traversata. La fossa comune che da anni ormai era diventato il Mediterraneo, concludeva Nicolini, doveva essere per l'Europa «motivo di vergogna e disonore» (Nicolini 2012). Esortando l'Europa a non lasciare sola la sua piccola comunità di frontiera nell'affrontare un tale enorme «fardello di dolore», la sindaca chiedeva anche aiuto pratico, in primis ai sindaci dell'agrigentino di cui fa parte il suo Comune, nel seppellire i corpi dei naufraghi che continuavano ad arrivare a riva, per i quali non bastavano più i loculi del piccolo cimitero di un'isola normalmente abitata da poco più di cinquemila abitanti (Nicolini 2012). Solo un'adeguata sepoltura, a suo avviso, avrebbe potuto restituire dignità a chi aveva perso la vita nel Mediterraneo Nero⁴ (Di Maio 2012) come anche agli europei, compresi gli italiani, che insieme, volenti o nolenti, stavano contribuendo a scrivere una «tristissima pagina di storia» (Nicolini 2012). Se non avesse ricevuto l'aiuto richiesto, chiudeva con una provocazione Nicolini, se fosse stata costretta dunque a considerare quei ragazzi morti riconsegnati dal mare esclusivamente come propri, allora si aspettava di

ricevere «telegrammi di condoglianze» per ogni annegato che le veniva affidato, «come se avesse la pelle bianca, come se fosse un figlio nostro annegato durante una vacanza» (Nicolini 2012).

Catania, 2014-2015: commemorazione e impegno civile

L'appello non ha cambiato le sorti della Storia, il cui libro rimane tutt'oggi aperto sulla stessa tragica pagina, di recente inasprita da un ritorno alle destre xenofobe in Europa e in Italia in particolare dalle ultime misure di presunta sicurezza implementate prima dal Ministro dell'Interno Marco Minniti e poi dal suo successore Matteo Salvini, che ha chiuso i porti alle ONG impedendo di fatto ogni corridoio umanitario, imponendo una serie di misure restrittive per chiunque sia 'straniero' in Italia.

D'altro canto, la preghiera della Nicolini fu subito accolta da buona parte della società civile, che tutt'oggi continua a intervenire con innumerevoli iniziative di volontariato. Fu anche ascoltata dal Vaticano: Papa Francesco, insediatosi nel marzo 2013, scelse Lampedusa come destinazione per la prima visita ufficiale fuori le mura. Soprattutto, risposero all'appello alcuni sindaci siciliani, tra i quali Enzo Bianco, dal giugno 2013 al giugno 2018 primo cittadino di Catania,⁵ città portuale in prima linea nelle politiche di accoglienza, al pari della capitale, Palermo. Quando nel maggio 2014 gli arrivò notizia che una bambina di pochi mesi e una di due anni, oltre a dodici donne e tre uomini di nazionalità eritrea, siriana e nigeriana, erano annegati qualche giorno prima su un barcone naufragato al largo di Lampedusa e che i loro corpi erano stati portati sulla terraferma, insieme ai superstiti, dalla corvetta «Grecale» della Marina Militare, Bianco si dichiarò disponibile ad accogliere le salme nella sua città, a celebrare un funerale inter-religioso e a far erigere in loro onore sepolture monumentali che non solo commemorassero la loro tragica fine ma evocassero anche quella degli altri compagni di sventura. A questo scopo, Bianco commissionò un mausoleo, inaugurato nel cimitero cittadino nel marzo dell'anno successivo.

L'opera si sviluppa su una superficie rettangolare di centoquaranta metri quadrati, pavimentata



*Il sindaco di Catania Enzo Bianco davanti alle sepolture **



Lo spazio con le sepolture realizzato dal Comune di Catania è costato poco meno di 30.000 euro



Le sepolture realizzate dal Comune con al centro la statua di Pierluigi Portale donata dall'Accademia alla città

* Cfr. "Migranti: preghiera interreligiosa a Catania per vittime naufragio", articolo del 10 marzo 2015 pubblicato su La Repubblica - Palermo.it, https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/03/10/foto/cimitero_dei_migranti-109224715/1/#14 (ultimo accesso 30 luglio 2019)



La lapide con incisa l'intera poesia di Wole Soyinka

e rivestita con mattonelle di pietra lavica. All'interno del perimetro, sono stati realizzati diciassette loculi interrati, su ciascuno dei quali è posata una lastra in marmo bianco di Carrara. Due di essi, in prossimità dell'ingresso, sono più piccoli perché destinati alle bare delle due bambine. Ai loculi si può accedere attraverso tre scale, una sul prospetto principale e due su quelli laterali, dove si trovano anche due scivoli per disabili. Tre lati del rettangolo sono contornati da una zona verde. Al centro delle sepolture si erge una statua in pietra lavica alta tre metri, dal titolo «La Speranza naufragata», realizzata su un bozzetto di Pierluigi Portale dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Catania, che l'ha donata alla città. Attorno alla figura allegorica della Speranza, il cui genere non appare specificato, sono rappresentati i migranti che, su vecchi e inaffidabili barconi, in balia delle onde, affrontano un viaggio, spesso senza ritorno, sorretti solo dall'aspettativa di una vita più dignitosa.

Nonostante il cimitero catanese sia prevalentemente cattolico, l'inaugurazione del complesso monumentale, avvenuta il 10 marzo 2015, è stata accompagnata da una celebrazione inter-religiosa officiata dai massimi esponenti siciliani delle tre religioni delle vittime: monsignore Salvatore Genchi, vicario generale dell'arcivescovo di Catania Salvatore Gristina, l'imam della Moschea della Misericordia di



Donatus Ighegeh, nigeriano, marito di una delle donne annegate, depone dei fiori sulla tomba della moglie, con un esponente della Comunità



Targa commemorativa della comunità islamica di Sicilia

Catania nonché presidente della comunità islamica di Sicilia Kheit Abdelhafid e il capo della comunità copta d'Eritrea in Sicilia Keshi Hailé.

In marmo e in versi: il monumento ai caduti del Mediterraneo Nero

La costruzione di un monumento sepolcrale dedicato a chi la stampa si affretta a definire gli 'ultimi della terra', da altri invece considerati i veri 'eroi' della nostra epoca contemporanea, sarebbe già di per sé un evento degno di nota, non solo perché decostruisce la nozione che le sepolture monumentali siano

erette esclusivamente in onore di personaggi illustri (di alcune delle vittime sepolte a Catania non si conosce nemmeno il nome), ma anche perché ribalta la linearità egemone della storia nazionale istituzionale, proponendone un'alternativa che la re-interpreta partendo dalla base, da una posizione subalterna, da chi è percepito dallo Stato come una minaccia: irregolari, clandestini, immigrati, stranieri. Il mausoleo catanese pone le vittime del Mediterraneo Nero sullo stesso piano di quelle commemorate nei monumenti dedicati ai caduti in guerra o per mano della mafia. Sancendo la sacralità e la dignità dei deceduti, si erge a monito per il futuro. La memoria pubblica – a un tempo individuale, sociale e collettiva, secondo la nota definizione di Edward Casey⁶ – di uno dei fenomeni sociali più rilevanti e traumatici del nostro tempo è così assicurata, a scanso di potenziali revisionismi futuri, essendo materialmente e simbolicamente iscritta nella pietra lavica del cimitero cittadino – una pietra ricavata dall'Etna, sotto la cui vetta vulcanica si estende la città – diventando così storia locale e globale allo stesso tempo.

In questo caso particolare, la memoria è iscritta an-

che verbalmente *sulla* pietra, per la precisione in versi. Ciò che rende infatti il monumento catanese unico nel suo genere è il fatto che su ognuna delle sue diciassette lapidi vi sia inciso un verso della poesia intitolata *Migrante* (*Migrant*, nell'originale) del sommo poeta nigeriano Wole Soyinka, una suggestiva riflessione sull'esilio e la migrazione, declinata in chiave contemporanea. Leggendo l'uno dietro l'altro i versi riportati sulle diciassette tombe, disposte su tre file nella piazzola rettangolare del cimitero attorno alla statua «La Speranza naufragata», si ottiene nella sua completezza la poesia, trascritta anche per intero su una targa di marmo posta all'estrema sinistra della seconda fila, lapide simbolica che apre e chiude idealmente la lettura onorando l'epopea di ciascun migrante, come suggerito dal titolo al singolare del componimento.

La poesia, originariamente di ventuno versi sia in originale sia in traduzione, è stata adattata alle esigenze della monumentalizzazione, ridotta cioè a diciassette versi, un paio dei quali appena modificati, che ne mantengono intatto significato e potenza evocativa.

MIGRANTE

Ci sarà il sole? O la pioggia? O nevischio
 madido come il sorriso posticcio del doganiere?
 Dove mi vomiterà l'ultimo tunnel
 anfibio? Nessuno sa il mio nome.
 Tante mani attendono la prima
 rimessa, a casa. Ci sarà?
 Il domani viene e va, giorni da relitti di spiaggia.
 Forse mi indosserai, alghe cucite
 su falsi di stilisti, con marche invisibili:
 fabbriche in nero. O souvenir sgargianti, distanti
 ma che ci legano, manufatti migranti, rolex
 contraffatti, l'uno contro l'altro, su marciapiedi
 senza volto. I tappeti invogliano ma
 nessuna scritta dice: benvenuti.
 Conchiglie di ciprea, coralli, scogliere di gesso,
 tutti una cosa sola al margine degli elementi.
 Banchi di sabbia seguono i miei passi. Banchi di sabbia
 di deserto, di sindoni incise dal fondo marino,
 poiché alcuni se ne sono andati così, prima di ricevere
 una risposta – Ci sarà il sole?
 O la pioggia? Siamo approdati alla baia dei sogni.

MIGRANT

*Will there be sun? Or rain? Sleet
 Damp as the pasted smile of the frontier clerk?
 Where will the last tunnel spew me out
 Amphibian? No one knows my name.
 So many hands await that first
 Remittance home. Will there be one?
 Tomorrows come and go, beachcomber days.
 Perhaps you'll wear me, seaweed stitched
 On fake designer goods, invisibly branded:
 Sweat-Shop. Or gaudy souvenirs that distance,
 Yet bind us, as migrant handicraft, and crafty
 Rolexes jostle for space on glazed
 Side walks. The outspread rugs entice, but
 No embossment reads – welcome.
 Cowrie shells, coral reef or chalk cliffs –
 All are one at the margin of elements.
 Loose sands dog my steps. Loose sands
 Of deserts, of chiselled seabed shroud –
 For some went that way before the answer
 Could be given – will there be sun?
 Or rain? We've come to the bay of dreams.⁷*

Definendo la poesia di Soyinka durante le celebrazioni una «preghiera laica», il sindaco Bianco, affiancato dal suo portavoce, il giornalista e scrittore catanese Giuseppe Lazzaro Danzuso, ha inteso sottolineare la pari dignità di tutte le religioni e il diritto di ogni essere umano, adulto o minorenne, di migrare, nonché di essere sepolto e commemorato – un diritto antichissimo, comune a tutti i credi.

Il vate pellegrino e la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani

È in questo spirito, in effetti, che va letto il componimento poetico di Wole Soyinka, primo Nobel africano per la Letteratura (nel 1986), scritto per il volume antologico *Migrazioni/Migrations*, da lui curato insieme alla sottoscritta e a Jahman Anikulapo nel 2012, in occasione dell'edizione del Lagos Black Heritage Festival dedicato ai rapporti tra Italia e Africa, poi riproposto in una nuova edizione italiana nell'ottobre 2016. Il volume raccoglie trentaquattro componimenti lirici scritti da diciassette poeti nigeriani anglofoni e da altrettanti poeti italiani o italo-foni, dai più celebrati ai più giovani, uomini e donne di diverse regioni ed etnie, tutti chiamati a versificare sul tema della migrazione, ampiamente inteso. Ogni componimento è accompagnato da una fotografia che ne fissa un'immagine risultata centrale nella composizione poetica ed è stampato *en face*, in italiano e in inglese, a ricordare che la traduzione è prima di tutto un atto di migrazione linguistica, che consente il dialogo tra popoli e culture. Fanno da intertesto all'opera alcuni articoli della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, nella fattispecie l'articolo 9, che sancisce che «nessun individuo potrà essere arbitrariamente arrestato, detenuto o esiliato» e l'articolo 14, «ogni individuo ha il diritto di cercare e di godere in altri paesi asilo dalle persecuzioni». Fa invece da sfondo al testo il mito di Orunmila, il dio yoruba della divinazione, noto per lo spirito vagabondo maturato quando fu condannato a peregrinare per aver commesso un'infrazione – nell'universo yoruba non solo gli uomini ma anche gli dei sono puniti quando infrangono le regole. Il pellegrinaggio di Orunmila, sotto la cui egida divina si raccolgono i componimenti poetici che formano il volume, si conclude quando una donna gli apre la porta della propria casa, accogliendolo e offrendogli il tan-

to agognato rifugio. L'esperienza di luoghi e persone acquisita durante il tempo mitico del viaggio gli vale tuttavia una saggezza impareggiabile, propria di ogni vate. È per questo che Soyinka gli si affida: «Così parlò Orunmila», dice in apertura e in chiusura all'opera (Soyinka in Di Maio 2016, 17; 19; 166).

Nel Prologo al volume, Soyinka spiega come il fenomeno delle migrazioni sia «un mero riflesso della regressione compiuta dal mondo in nome del 'progresso', dopo che ha foggato strumenti di guerra e distruzione che adesso ci costringono a calcolare marea umane di profughi» (Soyinka in Di Maio 2016, 17). Con questo testo poetico collettivo, Soyinka ha voluto che la storia di queste migrazioni – una storia che è al contempo vicenda umana individuale ed esodo – fosse raccontata da una prospettiva corale, che rappresentasse simbolicamente la molteplicità delle voci di chi compie il viaggio, voci che troppo spesso sono silenziate dalle narrazioni dominanti, soprattutto quelle proposte dai mass-media e dai testi di legge. Per Soyinka, drammaturgo, poeta, romanziera, libellista, condannato in gioventù a ventidue mesi in cella di isolamento e in età matura due volte all'esilio per essersi espresso apertamente contro i regimi dittatoriali, fare arte rimane la forma di resistenza più concreta. Nella sua visione estetica e politica, la poesia, il teatro, le immagini, le parole sono strumenti rivoluzionari in grado di assumere senso compiuto solo in quanto condivisi dalla comunità.

Migrante, così come le altre poesie di *Migrazioni/Migrations*, ci ricorda che l'incontro tra l'Africa e l'Italia non si esaurisce con le vittime del Mediterraneo. A fronte dei tanti morti, identificati e non, diciassette dei quali commemorati nel cimitero di Catania, c'è chi sopravvive, chi resiste, chi si crea una nuova vita e costruisce una nuova identità nella diaspora, attraversando di continuo confini nazionali, culturali e simbolici.

La memorializzazione della poesia come atto di resistenza

Come ogni mausoleo, anche quello catanese commemora e chiama all'azione, coniugando vita e pensiero pubblici, consentendo alla comunità di elaborare il lutto, allo stesso tempo rammentandole con la sua

presenza monumentale che curarsi di chi sopravvive, di chi approda «alla baia dei sogni», come cita l'ultimo verso della poesia, è un imperativo che richiede un fermo impegno politico e sociale e un grande esercizio dell'anima. Non sorprende dunque che sia dovuto intervenire dalla Nigeria, paese che nella scacchiera del Mediterraneo Nero gioca un ruolo di prim'ordine⁸, il grande poeta Wole Soyinka a ricordarcelo, invocando la protezione di tutti gli dèi, sotto la guida del vate Orunmila. Né sorprende che Enzo Bianco, sindaco dell'accoglienza, scelga di memorializzare le parole del poeta nigeriano nella sua città siciliana. Durante la cerimonia di inaugurazione del complesso monumentale, Bianco conclude:

«Il domani viene e va, giorni da relitti di spiaggia», recita un verso di *Migrante*, poesia del nigeriano Wole Soyinka. A Lampedusa c'è un immenso cimitero di questi relitti di spiaggia. Barconi d'ogni genere e misura, che hanno traghettato non solo uomini, donne e bambini, ma speranze e sogni. Hanno traghettato la vita, ma troppo spesso anche la morte. E il Mare Nostrum ogni tanto ci svela qualche terribile, lancinante segreto, che solo i poeti, come Wole Soyinka, hanno il cuore di narrare⁹.

Note

- ¹ Giusi Nicolini, «Appello all'Europa», diretta radiofonica nella trasmissione *Fahrenheit*, RAI Radio 3, del 7 novembre 2012. La registrazione è disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=QOMLXCtypY0>, mentre il testo è consultabile al sito http://www.centrobalducci.org/easyne2/LYT.aspx?Code=BALD&IDLTY=359&SQL=ID_Documento=1454 (ultime consultazioni 24 giugno 2019). Nicolini è stata sindaco del Comune di Lampedusa e Linosa dall'8 maggio 2012 all'11 giugno 2017.
- ² Cfr. The Nobel Peace Prize 2012: «The Norwegian Nobel Committee wishes to focus on what it sees as the EU's most important result: the successful struggle for peace and reconciliation and for democracy and human rights. The stabilizing part played by the EU has helped to transform most of Europe from a continent of war to a continent of peace» (<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2012/press-release/>, ultimo accesso 24 giugno 2019).
- ³ Cfr. Stefania Pandolfo, *'The Burning.'* *Finitude and the Political-Theological Imagination of Illegal Migration*, in «Anthropological Theory», 7/3 (2007) pp. 329-363.
- ⁴ Cfr. Alessandra Di Maio, «Mediterraneo nero: Le rotte dei migranti nel millennio globale», in Giulia De Spuches (ed.), *La città cosmopolita. Altre narrazioni*, Palermo: Palumbo, 2012, pp. 142-163.

- ⁵ L'ultimo mandato di Enzo Bianco come sindaco di Catania è durato dal 15 giugno 2013 al 18 giugno 2018.
- ⁶ Edward S. Casey, «Public Memory in Place and Time», Kendall R. Phillips (ed.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004, pp. 17-44.
- ⁷ Wole Soyinka, *Migrant/Migrante* (traduzione di A. Di Maio) in A. Di Maio (ed.), *Migrazioni/Migrations*, Roma: 66th & 2nd, 2016, pp. 74-75 (prima edizione pubblicata nel 2012 dalla casa editrice nigeriana Bookcraft, con sede a Ibadan).
- ⁸ Secondo l'UNHCR, nel 2017 la percentuale più alta tra i migranti arrivati via mare in Italia era costituita dai nigeriani (cfr. le tabelle in: <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean>; ultimo accesso 24 giugno 2019).
- ⁹ Discorso del 10 marzo 2014 del sindaco di Catania Enzo Bianco in occasione della preghiera inter-religiosa del funerale per le vittime del naufragio di Lampedusa del 10 marzo 2014.

Tra Cielo e Terra. Sette poesie da *Heavensgate* di Christopher Okigbo

di Simone Turco

Il riconoscimento di Christopher Okigbo quale esponente di punta della poesia africana contemporanea arrivò piuttosto in fretta rispetto alla reale penetrazione editoriale delle sue raccolte. Ciò è comprensibile considerandone l'estrazione sociale media (era figlio d'un insegnante) e l'educazione ricevuta (aveva studiato *Classics* ed era noto già in giovane età per essere un valente pianista). Pertanto, nella generale difficoltà degli autori allora considerati *attachés* coloniali di uscire dall'ambito locale, almeno in Nigeria e a livello accademico questo *enfant prodige*, sebbene già oltre la ventina, venne presto a ricoprire un ruolo rilevante nello sviluppo di una poetica nazionale nigeriana.

Se si può parlare per Okigbo di una poetica presto nota a livello nazionale, non si può certo definirla 'popolare'. Uno degli aspetti per i quali il giovane autore venne attaccato dai critici – talvolta anche ferocemente – fu il rapporto privilegiato e letterariamente fruttuoso che intrattenne con la cultura dei colonizzatori¹. In effetti Okigbo si situa, almeno stilisticamente, del tutto al di fuori dell'afflato che avrebbe assunto il Black Arts Movement afroamericano, originariamente ispirato anche dall'esperienza militante di chi in Africa (considerata la *Motherland* ideale dei popoli di pelle nera) si opponeva con veemenza a qualsiasi forma di omologazione vera o presunta alla cultura britannica o bianca, a livello sia linguistico sia contenutistico.

La lotta culturale si giocava su basi prettamente politiche. Ciò arrivò al culmine nel momento in cui Okigbo

giungeva a una piena e definita maturità poetica ed espressiva, ossia tra gli anni Cinquanta e Sessanta. L'atmosfera, tesa socialmente, era estremamente vivace dal punto di vista intellettuale e accademico soprattutto tra i componenti della classe media o medio-bassa emergente, cui appartenevano soprattutto lavoratori del settore terziario che avevano potuto accedere all'istruzione superiore, studiare e permettere ai propri figli di fare lo stesso.

Il contesto in cui si forma Okigbo è di per sé già tendente, secondo canoni progressisti, all'omologazione. Le scuole religiose – il poeta è educato in una di esse – producono necessariamente uno stacco rispetto alla cultura locale e tradizionale; ciò è vero anche laddove tale risultato non sia cercato o voluto. Si tratta di un processo di de-identificazione e, successivamente, di re-identificazione in una compagine culturale che sta, com'è ovvio, dalla parte degli 'invasori', quali gli inglesi vengono sempre più considerati specialmente tra la fine del secondo conflitto mondiale e l'indipendenza della Nigeria.

I movimenti per la rinascita della cultura nativa africana, che cercano di stabilire rapporti e fratellanze tra comunità nere anche molto distanti geograficamente e che vedono l'Africa o come la Terra Promessa da raggiungere o come una sorta di 'Canaan' da riconquistare, rigettano l'uropeità e di conseguenza l'americanità bianca su basi ideologiche e senza mediazioni. Con un'evoluzione simile a quella dei principi soggiacenti

alla rivoluzione socialista, una massa considerevole di rampolli della classe media ormai istruiti anche politicamente nel pensiero occidentale si fanno portavoce della protesta contro l'imperialismo britannico.

La svolta culturale avviene, in Nigeria come in altri territori africani, attraverso il tentativo di tornare alle radici tradizionali della società rappresentate da arte, musica e lingue tribali. Pur con variazioni anche significative d'impronta, di forza e di fini (tali correnti non furono mai del tutto uniformi), le spinte al cambiamento sono forti, e hanno le loro basi nei centri di formazione. Questa azione politica si accompagna a un coerente impegno di tipo intellettuale.

La poesia, per esempio, pur nella rivalutazione degli elementi tradizionali, diviene per molti autori strumentale ai propositi politici, come nel caso di Michael Joseph Chukwudalu Echeruo. I suoi contenuti si 'realizzano', cioè vengono sistematicamente incentrati sulla realtà corrente. In alternativa si osserva una tendenza a ripiegarsi sulla ricerca d'una identità interiore ancor prima che culturale; identità la cui espressione, secondo la corrente di pensiero maggioritaria, verrebbe ostacolata dall'impiego della lingua coloniale quale vettore per esplicitare emozioni, pulsioni e origini che vogliono porsi in totale antitesi rispetto alla cultura coloniale.

È essenzialmente fuori da tale impianto 'teorico' che si situa Okigbo. È da ricordare, per avere della sua figura una visione equilibrata, che egli fu strenuo sostenitore dell'indipendenza delle etnie nigeriane dalle ingerenze politiche straniere e combatté le ingiustizie 'domestiche'; morì infatti nell'esercizio della sua lotta politica². Ciò che lo fa risaltare nel panorama letterario africano dei suoi anni è che egli attuò scientemente un distinguo tra il piano poetico-culturale e quello storico-politico. Nella sua produzione s'intuisce il rifiuto di impiegare la poesia esclusivamente quale strumento di lotta, ossia di incentrare il canto poetico su temi di carattere sociale o sociopolitico asservendone i contenuti alla causa. Alla prospettiva sociale-materialista sostituisce progressivamente la dimensione immanente ed elevata dell'essere, che non può prescindere, nella visione dell'aedo nigeriano, dal piano squisitamente psichico, soggettivo. È teso, insomma, verso un orizzonte che dalla Terra, le istanze etico-pratiche, va verso il Cielo simbolico, cioè le istanze estetiche, reputate egualmente importanti se non addirittura contenenti le tensioni etiche stesse. Da ciò dipende anche una cer-

ta difficoltà di lettura della sua poesia: «The causes of difficulty can include some degree of alienation from his society (as with Blake)»³, col quale condivide la capacità immaginifica e di astrazione che lo può ben far annoverare tra i metafisici.

Per la sua impostazione così diversa dalla compagine autoriale africana e per l'alienazione consciamente operata rispetto ai canoni della poesia africana sua contemporanea, l'opera di Okigbo è stata fonte di particolare problematicità sul versante degli studi postcoloniali. Nel fare una rassegna delle critiche mosse all'autore in tale contesto, Maik Nwosu ha rilevato come Okigbo non tenda «towards postcolonial nativism in which the traditional African world is presented as a "closed" refuge»⁴. Pertanto è difficile applicare alla sua poetica, ad esempio, la categoria dei 'rapporti di potere' ormai tipica dei *postcolonial studies*, poiché essa necessariamente presuppone il passaggio dal piano psichico e simbolico a quello politico e pratico dell'atto letterario. L'interrogativo è se questa lecita e fruttuosa impostazione di matrice 'marxiana' funzioni con un autore come Okigbo, nella cui psicologia non si ravvisa certo un procedere dialettico e finalizzato, bensì, diremmo con Jung, un pensare per figure e simboli archetipici.

Per quanto la coscienza individuale e collettiva degli autori nigeriani ovviamente si modifichi a causa del conflitto, «it is at best a partial truth that political conflict shifted Okigbo himself from alienated cosmopolitan to authentic nativist»⁵, come a dire che la sua vocazione poetica non è univocamente ascrivibile all'aspetto sociale e psicologico che soggiace alle vicende coloniali e postcoloniali, né queste possono essere utilizzate, nel suo caso, come chiavi di lettura universali. Nwosu afferma: «his orientation is towards postcolonial globalization in which the sort of nativism at the generative core of his poetry ultimately transforms his invocations into an epiphanic dual singularity»⁶, vale a dire un terzo polo, un «signifying field»⁷ distinto sia dalla tradizionale poesia orale africana sia dalla poetica anglo-modernista.

Nwosu suppone che gran parte delle critiche negative che Okigbo si è attirato⁸ risulti in larga misura dall'applicazione di prospettive d'analisi estranee all'essenza unica della sua produzione. Questo chiamerebbe in causa anche la possibilità teorica di analizzare una produzione letteraria che solo cronologicamente è moderna e contemporanea mediante

parametri strettamente contemporaneisti, quali sono rispettivamente i *postcolonial studies* e i *cultural studies*, in tutte le loro accezioni non sempre univoche e concordanti⁹.

Il rischio dell'alternativa proposta è, però, quello di attuare un'analisi anacronistica o antistorica. Un secondo interrogativo è dunque se a un autore tematicamente e politicamente anacronistico come Okigbo, almeno sul piano letterario, debba o meno essere applicato un metodo d'indagine che guardi precisamente all'anacronismo; che riconosca cioè il profondo attaccamento dell'autore a stilemi e a linguaggi che con il modernismo inteso come mero sperimentalismo – cosa che spesso avviene – poco hanno a che fare. D'altra parte, come sostiene Nwosu, lo studio di Okigbo in termini unicamente postcoloniali, con poco impiego delle categorie della critica letteraria classica e con un riferimento superficiale agli antecedenti europei, ha paradossalmente condotto a categorizzarlo come eurocentrico; definizione limitativa risultante però dall'approccio adottato nei confronti dei suoi testi. Chiosa infatti il critico: «To classify Okigbo as essentially Eurocentric is to mistake the turns in his corridor for the niche in his bedroom. That corridor (the exterior form of a literary work) evokes Anglo-American modernist aesthetics, among others. The bedroom (the interior form) is a mode of home-going, one in which the poet-persona is remarkably his “sole witness,” a compaction of at least two “I”s: “I” as the home-goer and “I” as the sole witness»¹⁰, il che richiama una costruzione dell'identità come migrazione verso il sé rarissima in ambito postcoloniale, e globalmente scevra dai processi di de-subalternizzazione legati al postcolonialismo¹¹.

È un'esperienza di profonda solitudine, ma che si iscrive nella tradizione africana che vede la comunità come beneficiaria dei servizi dell'artista quale figura religiosa, quasi tiresico visionario. Dubem Okafor definisce tale status un «unbounded and unlocalized attachment to spirituality and to truth which connects the traditional artist to his contemporary counterpart»¹². L'Okigbo poeta si considera un componente integrato della società, la cui arte avrebbe intrinsecamente una *funzione* sociale e soddisferebbe un *bisogno* sociale¹³. È soprattutto in questi termini che si rende possibile una sua lettura postcoloniale, riconoscendo cioè che «[it] is not possible to extrude politics from Okigbo's poetry for his role as priest-bard-oracle made politics

an imperative integer of his poetry»¹⁴. Ciò significa tenere conto che quella dimensione politica ricercata nella letteratura postcoloniale africana, metodologicamente incentrata sui *social* e *cultural studies*, può ritrovarsi nel caso di Okigbo a patto che la si consideri parte unitaria ma non totalitaria di un'esperienza più vasta. Tale ampiezza, dovuta anche all'aver incamerato una pluralità di stimoli letterari e filosofici classici, presupporrebbe un suo studio anche secondo i parametri accennati poc'anzi della critica, si dica qui in senso non svilente, eurocentrica¹⁵.

Le categorie cui corrisponde Okigbo vanno nella direzione di un umanesimo globale. Nell'ottica pan-umanista gli pareva forse che qualsiasi strumentalizzazione, anche quella più plausibile ed efficace per il conseguimento dell'ideale pratico, equivallesse anche a un abbassamento di tono e di stile. Del resto, la formazione di Okigbo, unita al risultato del suo operato, reca i segni evidenti d'una positiva contaminazione con la poetica occidentale, in particolare con lo stile alto della classicità greco-romana filtrata attraverso gli autori romantici, dei quali interiorizza primariamente il carattere sublime. Da questo è facile intuire il perché del rifiuto di rigettare la lingua inglese o di destrutturarne la sintassi e la forma in atto di protesta. La sua lingua è 'pura' e per la maggior parte coerentemente strutturata secondo parametri grammaticali 'corretti', sebbene sintatticamente difficoltosi.

Si può invece osservare un potenziamento semantico e lessicale, un arricchimento che deriva dall'accostare in audaci sinestesie termini semplici o alternativamente più aulici il cui senso compiuto è afferrabile soltanto prestando attenzione al significato globale e fonosimbolico dell'espressione¹⁶. Tale ultimo aspetto consente di fare un appunto specifico. S'è detto che è evidente in Okigbo l'influsso mediato dei classici. Questa mediazione potrebbe essere identificata nell'influenza di due autori opposti eppure speculari, ciascuno nel proprio secolo. Da una parte si ha la capacità di descrizione figurale, onirica e semanticamente piena e visionaria di Coleridge. Osserva acutamente Obi Nwakanma: «Nineteenth-century English Romantic poetry suited the natural condition in which Okigbo existed – the romantic melancholia and the search for the sublime appealed to his artistic consciousness. Shelley, Coleridge and later Hopkins, awaken some dormant pagan force»¹⁷. Dall'altra, si rilevano l'immediatezza e la concisione stilistica e strutturale di T.S. Eliot, che

si nota in particolare nella disposizione ‘modernistica’ della punteggiatura¹⁸. Il risultato è un *mélange* che non snatura la lingua d’origine, bensì le attribuisce un valore nativo, creolizzante, un’appropriazione in cui si intravede forte la tensione tra due desideri egualmente significativi: uno atto all’innovazione, l’altro mirato alla conservazione.

La poetica di Okigbo è in definitiva un complesso sincretico, fatto maggiormente evidente nei temi scelti. Essi discendono soprattutto dal recupero da parte dell’autore della tradizione politeista e animista. Spicca il riferimento all’acqua e a Idoto (divinità materna e matriarcale igbo), nella quale rivive, traslata, la figura della Vergine, tanto che si parla di pervasivi «Biblical overtones»¹⁹. Tuttavia, la sacertà della dea risulta ben diversa da quella della deipara cattolica²⁰. I suoi tratti si confondono con quelli della donna amata e, *sui generis*, angelicata, esprime amore sacro ed erotico a un tempo, generativo e preservatore, bruciante e dall’aspetto freddo, lunare.

Nella Donna-Idoto converge anche il tema messianico. Il cantore, più volte autodefinitosi ‘prodigo’ e ritornato entro l’alveo materno della divinità, si pone in attesa di essa e ne auspica la venuta (come in *Overture*). In altro contesto (si veda *Passion Flower*) il Messia che si è immolato è evocato direttamente. Ciò richiama l’educazione cristiana cattolica di Okigbo, come pure, successivamente, la sua riconversione alla fede dei padri. I riferimenti a leonesse, palme e allunate notti d’Africa completano la sintesi tra culture che si è evidenziata, senza che l’aspetto ‘europeo’ offuschi o sminuisca la tematica nativa di cui il canto poetico è portatore.

Come accennato, la critica principale mossa a Okigbo dai poeti attivisti suoi contemporanei deriva dall’erronea interpretazione del suo impegno come svincolato dai temi sociopolitici di cui pure fu sostenitore. Okigbo avrebbe tuttavia concepito la sua tensione in senso nettamente contrario, ossia come sublimazione: «His conception of the self became linked to the psychic, the image, and the spiritual path to Idoto. [...] Okigbo adopted a private, syncretic religion woven into the needs of poetry»²¹. Trascendendo quello che per lui è un limite – la riduzione dello spirito poetico a una sorta di ‘poetica da socialismo reale’ –, egli pone un altamente concreto problema ideale. La poesia non può essere oggettificata, strumentalizzata a fini particolari perché è universale, e come tale dovrebbe esse-

re trattata e sviluppata: nella forma e sostanza del suo essere distillato olistico delle istanze umane. Insomma è la poesia a dover essere servita, non lo scopo per cui essa ha origine. Da ciò s’inferiscono anche i motivi irrazionali che pervadono la sua produzione. La tematica sociale, così come essa è concepita, costituisce un aspetto della più ampia questione dell’esistenza, di cui l’arte poetica deve tenere conto includendo non solo il diverso ma anche l’immaginabile, il presentibile e il simbolico.

Vero è che, retrospettivamente, il contesto culturale in cui Okigbo si trovò a muovere i primi passi non consentiva forse un’immediata percezione e un positivo apprezzamento del pensiero organico che vi soggiaceva. Gran parte dei giovani intellettuali e letterati a lui più prossimi seguirono carriere istituzionalizzate, dal cui carattere Okigbo ben presto si distanziò²². Forse solo l’impostazione dichiaratamente pan-umanista del secondo Walcott potrebbe avvicinarsi all’impronta di Okigbo, ma diverso tempo dopo la scomparsa di quest’ultimo e in altro ambiente, più libero da condizionamenti e giudizi di tipo strettamente politico. A differenza di Walcott, che attua un percorso a ritroso alla ricerca di radici di cui ci si reputa privati e da cui ci si sente perpetuamente avulsi, lo sguardo di Okigbo resta scevro da reazioni negative o, talvolta, ostili nei confronti dell’altro (l’Europeo). Okigbo non si appropria della cultura dei dominatori per denunciare tale dominio ed esprimere la propria reazione avversa al danno subito. Egli riconosce l’aprioristica unità culturale del mondo nella sua globalità e ricava, da ciò che gli è stato tramandato, il senso universale della lingua e dei valori comuni²³. Ciò facendo, non nega il danno portato dalla colonizzazione, né il male assoluto della dominazione, anche culturale, della compagine europea; non riscrive la storia, ma guarda oltre, a un destino unificante che non si attua né si esaurisce nella mera lotta alla manifestazione singola di tale male. Guarda, insomma, a un futuro destino salvifico che non è di natura politica bensì anteriore e interiore, in una parola, umanistica. Esso passa per il riconoscimento (che per chi ha sofferto ‘storicamente’ è ancor più difficile intuire) che la rappacificazione può avvenire solo trascendendo l’insieme delle culture individuali e delle pur arricchenti esperienze etniche²⁴. In questo senso quella di Okigbo è una ‘scrittura migrante’: esce dall’ambito che le è proprio e, attraverso la sperimentazione delle forme ‘aliene’ sia alla cultura locale sia all’educazione

esogena ricevuta, ritorna a sé per farsi poesia dell'unione e dell'ideale, assolutizzandosi in un ideale panico e immanente²⁵.

Le poesie che si propongono qui in traduzione al lettore italiano provengono da *Heavensgate* (1962), raccolta che – posta la sorprendente relativa uniformità stilistica dell'esperienza autoriale – costituisce un fulcro della maturazione intellettuale e religiosa di Christopher Okigbo²⁶. Anche la scelta delle singole poesie è intesa a mostrare in modo paradigmatico l'esperienza culturale 'controcorrente' del poeta africano, particolarmente in riferimento alla sua rinnovata coscienza religiosa.

A proposito di religione, Ken Goodwin ha giustamente rilevato che parlare di dicotomia tra cristianesimo e religioni indigene africane, ossia attuare una siffatta categorizzazione a livello antropologico ed ermeneutico, equivarrebbe a esprimersi in termini non oggettivi bensì eurocentrici²⁷. Questo perché, dal punto di vista africano, la religione o devozione è un continuo ininterrotto che lega l'essere esistente al suo principio. Non esistono perciò culti diversi ma solo un diverso modo di concepire il divino. Di conseguenza, è estraneo al pensiero africano, di matrice animista, il percepire un'antitesi tra pratica cristiana e pratica tribale, fatto che ha senza dubbio favorito i fenomeni di sincretismo culturale e devozionale. Curiosamente, con la loro azione di rigetto delle istanze religiose cristiane, considerate espressione del sistema di potere coloniale, i movimenti culturali antioccidentali avrebbero paradossalmente portato avanti tale nozione 'anti-africana'. L'animismo è, in effetti, costitutivamente inclusivo e sincretico, unificante e inter (o infra) religioso.

Con *Heavensgate*, Okigbo porta a compimento il doppio movimento tra Terra e Cielo, tra il distanziarsi dalla religione organizzata e ortodossa della formazio-

ne giovanile e l'approssimarsi alle forme, anche rituali, della cultura igbo nella quale si identifica. È però un allontanarsi che si risolve nel sostanziale riavvicinamento alla nozione di fede e nel conseguente riconoscimento di un'unica fonte devozionale. Tale moto circolare è assimilabile, comparatisticamente parlando, all'*exitus* mistico eckhartiano, il quale presuppone un *reditus*, un ritorno con rinnovata consapevolezza alla fonte primitiva e universale, all'*etýmōs*, Cielo autentico e identitario del proprio essere²⁸.

La raccolta è costituita perlopiù da componimenti fondati su immagini naturali-simboliche alla *Kubla Khan*, i cui due fuochi sono rappresentati rispettivamente da Idoto e dalla donna amata, più figura ideale che non concreta. Il livello di concretezza semantica è tuttavia altissimo, come pure la valenza erotica dell'insieme. Si fondono qui linguaggio iniziatico, culturale e amoroso, fisicità immanente e simbologia trascendente, sotto forma di *dirges* che richiamano la ritmica di *The Wasteland*²⁹.

Nel rendere il testo in lingua italiana si è cercato di tenere conto della comprensibilità, pur cercando di mantenere un giusto equilibrio tra forza semantica delle scelte lessicali autoriali ed evocatività dei traduttori impiegati. In armonia con la vocazione metafisica di Okigbo e gli argomenti elevati della raccolta, si è voluto impiegare di proposito un registro mediamente aulico, che ricordi i modelli stilistici e lessicali classici.

Si auspica che tale minimo contributo alla conoscenza di Christopher Okigbo in Italia, che vuole essere un tassello aggiuntivo rispetto all'ampissimo lavoro di Armando Pajalich in tal senso, spinga anche alla riscoperta dell'autore nigeriano e al suo studio in riferimento ai modelli classici, romantici e modernisti, dei quali pare essere uno degli eredi ideali nel contesto della *World Literature*³⁰. E questo in un momento storico in cui la condizione sociopolitica mondiale dovrebbe spingere a interrogarsi sul ruolo e sulle modalità d'interiorizzazione e d'attuazione del vero umanesimo.

Overture

*Before you, mother Idoto,
 naked I stand,
 before your watery presence,
 a prodigal,*

Overture

Dinanzi a te, madre Idoto,
 nudo io sto,
 alla tua presenza acquatica,
 il prodigo,

*leaning on an oilbean,
lost in your legend*

*Under your power wait I
on barefoot,
watchman for the watchword
at heavensgate,*

*out of the depths my cry
give ear and hearken*

Eyes Watch the Stars

*Eyes open on the beach,
eyes open, of the prodigal,
upward to heaven shoot
where stars will fall from*

*Which secret I have told into no ear,
into a dughole to hold,
not to drown with –
Which secret I have planted into beachsand,
now breaks
salt-white surf on the stones and me,
and lobsters and shells in
iodine smell –
maid of the salt-emptiness.
sophisticreamy, native,*

whose secret I have covered up with beachsand.

*Shadow of rain
over sunbeaten beach,
shadow of rain
over man with woman.*

Water Maid

*Bright
with the armpit dazzle of a lioness,
she answers,
wearing white light about her;
and the waves escort her,
my lioness,
crowned with moonlight.*

So brief her presence –

*poggiato su frutti d'ugba,³¹
nella tua leggenda perduto.*

*In tuo potere giaccio
scalzo, sentinella
della parola d'ordine in attesa,
alle porte del cielo,*

*dal profondo al mio grido
l'orecchio presta, e ascolta.*

Occhi scrutano le stelle

*Occhi aperti sul lido,
occhi aperti, del prodigo,
su su nel cielo saettano
da dove le stelle cadranno.*

*Quel segreto che ho conservato,
nella fossa dell'orecchio mio,
per non annegare con esso –
Quel segreto che piantai nella sabbia
ora s'infrange
in candida schiuma salata sui sassi e su me,
sulle aragoste e conchiglie
audenti di iodio –
ninfa del vuoto salino,
sofisticata, cremosa, nativa,*

il cui segreto copersi con sabbia.

*Ombra di pioggia
su lido assolato,
ombra di pioggia
su uomo e sua donna.*

Ninfa dell'acqua

*Brilla
colei seducente dall'ascella leonessa
risponde,
in candida luce vestita,
e la scortan le onde,
leonessa mia,
coronata di luna.*

Tanto fugace di lei la presenza –

*match-flare in wind's breath –
 so brief with mirrors around me.*

*Downward
 the waves distil her
 gold crop
 sinking ungathered*

*Watermaid of the salt emptiness,
 grown are the ears of the secret.*

Sacrifice

*Thundering drums and cannons
 in palm grove
 the spirit is in ascent*

*I have visited,
 on palm beam imprinted
 my pentagon –*

I have visited, the prodigal

*In palm grove
 long drums and cannons
 the spirit in the ascent*

Passion Flower

*And the flower weeps
 unbruised,
 Lacrimae Christi,*

For him who was silenced,

*whose advent
 dumb bells in the dim light celebrate
 with wine song*

*Messiah will come again,
 After the argument in heaven,
 Messiah will come again,
 Lumen mundi*

*Fingers of penitence
 bring
 to a palm grove*

cerino che avvampa nel vento –
 fugace riflesso che mi circonda.

Verso il profondo
 le onde distillano
 il raccolto dorato di lei
 che incòlto sprofonda.

Acquosa ninfa del vuoto di sale,
 alte si fan del segreto le spighe.

Sacrificio

Roboanti tamburi e cannoni
 nella selva di palme
 lo spirito ascende

Sono venuto,
 su foglie di palma impressi
 il pentagono mio –

Sono venuto, il prodigo

Nella selva di palme
 lunghi tamburi e cannoni
 lo spirito in ascesa

Fiore della passione

E piange il fiore
 inviolato,
Lacrimae Christi,

Per colui che fu zittito,

il cui avvento
 sorde campane in luce fosca festeggiano
 con canto di vino

Messia tornerà,
 A fine contesa celeste,
 Messia tornerà,
Lumen mundi

Dita penitenti
 portano
 a un boschetto di palme

*vegetable offering
with five
fingers of chalk*

Lustra

*So would I to the hills again
so would I
to where springs the fountain
there to draw from
and to hilltop clamber
body and soul
whitewashed in the moon dew
there to see from*

*So would I from my eye the mist
so would I
through moonmist to hilltop
there for the cleansing*

*Here is a new-laid egg
here a white hen at midterm*

Bridge

*I am standing above you and tide
above the noontide,
Listening to the laughter of waters
that do not know why*

Listening to incense

*I am standing above the noontide
with my head above it,
Under my feet float the waters
tide blows them under*

offerte d'ortaggi
con cinque
dita di gesso

Lustra

Così vorrei i colli ancor,
così vorrei scalare
là dove la fonte zampilla
attingere
e giungere in vetta
ché corpo e anima
di rugiada lunare imbiancati,
di lassù io veda.

Così vorrei le nebbie,
così vorrei dagli occhi tergere,
cercando tra lunari foschie
pulite le vette dei colli.

Ecco un uovo appena deposto,
una bianca chioccia mezzo gestante

Ponte

Sto sopra te e m'estendo
sopra il meriggio,
Ascoltando il riso di acque
che non sanno perché

Ascoltando l'incenso

Sto sopra il meriggio
col capo sopra di esso,
Sotto i piedi fluttuano acque
come marea che sotto l'induce

Note

- 1 Uno sguardo d'insieme sulle opinioni dei critici al riguardo venne indicato da Chinua Achebe in *Don't Let Him Die*, riportato in Donatus Ibe Nwoga (ed.), *Critical Perspectives on Christopher Okigbo*, Washington D.C., Three Continents Press 1984, pp. 9-13. Pioniere nel campo degli studi sulla letteratura africana anglofona è stato Gerald Moore con il suo ormai classico *Seven African Writers*, London, Oxford University Press 1962, seguito da *Twelve African Writers*, London, Hutchinson 1980. Tali studi risentono positivamente della costante collaborazione con Ulli Beier, con il quale Moore ha curato diverse opere e antologie di poesia africana moderna e contemporanea.
- 2 Muore a trentacinque anni sul campo di battaglia di Nsukka, durante la guerra civile nigeriana.
- 3 Dan Izevbaye, *From Reality to Dream: The Poetry of Christopher Okigbo*, in D.I. Nwoga, *Critical Perspectives*, cit., p. 300. L'«etere» di Okigbo – se così si può definire – è popolato da esseri preternaturali che si fanno portatori di istanze irrazionali, quasi come messaggeri angelici (alla maniera del Rilke delle *Elegien*) o accompagnatori dell'essere umano nella tensione verso il cielo. A proposito dell'impiego e della funzione del preternaturale da parte del poeta si veda Emmanuel Ngara, *Ideology & Form in African Poetry*, London, James Currey 1990, p. 195.
- 4 Maik Nwosu, *Christopher Okigbo and the Postcolonial Market of Memories*, «Research in African Literatures» 38, No. 4 (2007), p. 78.
- 5 Nathan Suhr-Sytsma, *Poetry, Print, and the Making of Postcolonial Literature*, Cambridge, Cambridge University Press 2017, p. 150.
- 6 M. Nwosu, *Christopher Okigbo*, cit., p. 78.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Ha fatto scuola la lettura di Chinweizu, che vede in generale nella poesia di Okigbo uno scimmiotamento di G.M. Hopkins, e nella sua poesia religiosa in particolare un semplice calco o sostituzione di temi, titoli e stili cristiani con figure locali, senza una reale elaborazione sintetica o sincretistica. Si veda Chinweizu, Onwuchekwa Jemie, Ihechukwu Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature: African Fiction and Poetry and Their Critics*, Enugu, Fourth Dimension 1980, pp. 189-190.
- 9 La «varianza» e varietà d'interpretazioni del testo letterario in senso postcoloniale nonché le criticità di tale impostazione sono messe in rilievo dalla stessa Gayatri Chakravorty Spivak nell'imprescindibile *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1999.
- 10 M. Nwosu, *Christopher Okigbo*, cit., p. 78.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Dubem Okafor, *The Dance of Death. Nigerian History and Christopher Okigbo's Poetry*, Trenton (NJ) – Asmara (Eritrea), Africa World Press 1998, p. 57.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ivi*, p. 147.
- 15 Una mossa in questa direzione è stata compiuta, tra gli altri,

- da autori-critici contemporanei che tendono dal punto di vista teorico al superamento della definizione di «postcoloniale». Pur non potendo ampliare in questa sede il confronto tra Okigbo e gli attuali esponenti della poesia nigeriana che hanno accolto tali posizioni, è bene menzionare a esemplificazione del rinnovato interesse per l'autore la riedizione di *Labyrinths* introdotta dalla poetessa nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (Harlow, Heinemann 2013). Un approccio simile, sul versante squisitamente critico, è stato adottato nei confronti dell'opera di Ben Okri da Mariaconcetta Costantini in *Behind the Mask. A Study of Ben Okri's Fiction*, Roma, Carocci 2002.
- 16 Okigbo afferma chiaramente che alcune sue raccolte andrebbero lette con l'accompagnamento di tamburi e flauti, a indicare la precisa funzione rituale-evocativa; si veda Vladimír Klíma, Karel František Růžička, Petr Zima, *Black Africa: Literature and Language*, Dordrecht (Holland) – Boston (U.S.A.), D. Reidel 1976, p. 121.
 - 17 Obi Nwakanma, *Christopher Okigbo 1930-1967: Thirsting for Sunlight*, Rochester – Ibadan, James Currey – HEBN 2010, p. 130. Il riferimento a Hopkins è pertinente; potrebbe essere fonte d'ulteriore ricerca un'analisi comparata che parta dall'ipotesi che Okigbo rappresenti uno Hopkins africano, in termini positivi (si veda anche *infra*).
 - 18 Si veda *ivi*, p. 124.
 - 19 Curwen Best, *Kamau Brathwaite and Christopher Okigbo: Art, Politics, and the Music of Ritual*, Bern, Peter Lang 2009, p. 60.
 - 20 È stato osservato che gran parte della sua poetica equivale a uno «spiritual journey from 'foreign' Christ to native Idoto, a journey from the christian theory of salvation effected after death to the indigenous state of purity and bliss attainable in life», R.N. Egudu, *A Retreat from Christ to Idoto*, in D.I. Nwoga, *Critical Perspectives*, cit., p. 153.
 - 21 O. Nwakanma, *Christopher Okigbo*, cit., p. 124. Inoltre: «He had discarded religious orthodoxy; his conviction became influenced by a need to mediate a creative life, to establish a balance between the pagan impulses of his imagination, and the Christian tensions in his life within a modernist aesthetics», *ibidem*.
 - 22 Ad esempio Augustus Adebayo, Kalada Hart, Muhammad Bello, Muhammad Nasir, e altri; cfr. *ivi*, p. 67.
 - 23 Catherine Acholonu, *Ogbanje: A Motif and a Theme in the Poetry of Christopher Okigbo*, in Eldred Urosimi Jones (ed.), *Oral & Written Poetry in African Literature Today: A Review*, London, James Currey – Trenton (NJ), Africa World Press 1988, p. 105. Si veda anche l'illuminante saggio di Emma Ngumoha, *Creative Mythology in Nigerian Poetry: Ojaide, Okigbo, and Osundare*, Enugu, Jemezie Associates 1998.
 - 24 Si tratta d'una forma di riconciliazione che prima di essere collettiva deve passare dall'individuale: «reconciliation, through self-awareness, comprehending the basis of his psychic conflicts», *ivi*, p. 150.
 - 25 Già pochissimi anni dopo la morte di Okigbo, Adrian Roscoe può affermare che «some African poets», tra i quali Okigbo stesso, «see themselves artistically as citizens of the world, the inheritors of a universal tradition of art and letters and not just as the recipients of an indigenous legacy», Adrian

- Roscoe, *Mother is Gold: A Study in West African Literature*, Cambridge, Cambridge University Press 1971, p. 68.
- ²⁶ L'opera poetica di Okigbo è stata edita in italiano e pregevolmente introdotta da Armando Pajalich in *Labirinti e altre poesie*, Abano Terme, Piovani 1987, ad oggi l'unica edizione italiana a fornire una contestualizzazione criticamente coerente e comprensiva dell'autore nigeriano.
- ²⁷ Ken Goodwin, "Seed wrapped in wonders." *Representations of Religion in the Poetry of Christopher Okigbo*, in Jamie S. Scott (ed.), "And the birds began to sing." *Religion and Literature in Post-Colonial Cultures*, Amsterdam – Atlanta (GA), Rodopi 1996 p. 151. Si veda anche Theophilus Okere, *The Interface of Igbo Theology and Christianity*, in Akuma-Kalu Njoku, Elochukwu Uzukwu (ed.), *Interface Between Igbo Theology and Christianity*, Cambridge, Cambridge Scholars 2014, pp. 20-30; il contributo analizza in modo sistematico i punti di passaggio 'osmotico' che avrebbero facilitato i processi di sintesi tra il culto nativo e quello cristiano, i quali hanno influenzato Okigbo medesimo.
- ²⁸ Così facendo viene portato a termine anche il ritorno a uno stato d'innocenza primevo, che la violenza dell'esperienza coloniale ha fatto perdere e reso quasi irrecuperabile; C. Best,

Kamau Brathwaite and Christopher Okigbo, cit., pp. 101 e 131.

- ²⁹ A. Roscoe, *Mother is Gold*, cit., p. 69.
- ³⁰ I testi sono tratti integralmente da *The Penguin Book of Modern African Verse* (New York, 1984), edito da Gerald Moore e Ulli Beier, pp. 175-178. Si sono generalmente mantenute la versificazione e la punteggiatura dell'originale. Un ringraziamento particolare va a Chiara Italiano, comparatista, per i preziosi consigli forniti in fase di revisione delle traduzioni.
- ³¹ Okigbo usa qui il composto *oilbean*, che pur essendo un sintagma inglese è termine coniato nel mondo africano per definire il frutto di una leguminosa, la *Pentaclethra macrophylla*, detta *oil tree*, che non ha alcun traduttore in italiano. *Oilbean* e *oil tree* presentano un interessante problema traduttivo, poiché in quanto conî creolizzanti sono espressioni solo superficialmente anglosassoni. Per esprimere il concetto in italiano si è dunque preferito impiegare un sintagma che includesse uno degli equivalenti in lingua locale (*ugba*). La scelta, forse esotizzante, mira a evitare di rendere il termine con una lunga perifrasi o con traduttori non fedeli all'oggetto descritto, il che avrebbe comunque allontanato il lettore dalla semantica originale.

Paroles d'exil: esquisse d'une cartographie lexicale migratoire chez quelques poètes de l'Afrique subsaharienne francophone

di Nataša Raschi

«La poésie a toujours été le nœud de la littérature. Parce que la poésie est le seul art littéraire qui dit sans dire tout en disant»¹

Migrants, exilés, réfugiés, rescapés, déplacés, proscrits, clandestins, sans-papiers, demandeurs d'asile, les termes ne manquent pas pour désigner ces chercheurs de territoire, s'agissant de l'un des domaines sociaux qui connaît une grande fortune lexicale². Penser la migration ne signifie pas seulement se fixer sur les notions de voyage et de mouvement, mais surtout peser et reconsidérer les mots dont on se sert pour en parler, ce qui va dans la perspective d'Anne Dufourmantelle et de Jacques Derrida suggérant combien la pratique de l'hospitalité envers l'étranger a affaire à la dénomination³. Plus qu'un phénomène social, la migration semble être devenue un fléau, si l'on réfléchit aux débats suscités par cette «crise migratoire» ou «crise d'asile» qui se passe sous les yeux de tout un chacun au quotidien, des États-Unis au pourtour méditerranéen⁴.

Un concept dense comme celui d'«exil» traverse l'univers littéraire mondial (des premiers témoignages d'Abraham et de Jacob dans la Genèse⁵ aux péripéties d'Ulysse dans l'*Odyssée*), et donc français (de la *Chanson de Roland* où il désigne le malheur éprouvé par la France pour la perte de son héros au poème *En regardant vers le pays de France* de Charles d'Orléans, de la nostalgie du pays natal dans les *Regrets* de Du Bellay à l'exaltation de l'ailleurs chez Rim-

baud) et africain (dans le cas du Sénégal, d'Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, à Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*)⁶.

Marquée à ses débuts par la poésie, la littérature africaine francophone s'inscrit dans ce thème et gravite, depuis la fin du XXème siècle, autour du problème des migrations contemporaines en Europe, plus particulièrement en France où, les situations les plus disparates peuvent conditionner une écriture qui circonscrit la perte d'un lieu, d'une langue et d'autrui⁷. Ce lexique de l'exil est très présent dans cette poésie que cela soit avant ou après les Indépendances. Avant les Indépendances nationales de 1960, Paris est le symbole de la traite négrière et d'un colonialisme aussi sournois qu'implacable, alors que plus tard il incarne le mythe du succès, la destination idéale où émigrer à tout prix, sous l'illusion qu'il serait possible d'y construire un avenir brillant. De l'ennemi contre lequel se battre pour mettre fin à la domination imposée, la France semble être devenue une sorte d'édén⁸.

Le mot d'ordre des migrants africains francophones du XXIème siècle pourrait se retrouver dans la devise «faire l'aventure»⁹, synonyme de réussite pour tant de jeunes assourdis par les sirènes de cet Atlantique où se déploient des traversées imaginaires et symboliques dans des eaux fluctuant entre le paradis et le rêve¹⁰. La force de cet appel camoufle les échos des situations désespérées et tragiques de trop de personnes jetées à la mer. Tout comme les poètes de la

Négritude avaient combattu le mythe du bon colonisateur et du méchant nègre, les poètes africains de l'heure actuelle critiquent le mythe de la migration heureuse et chanceuse, à la fois par des expériences autobiographiques et par d'autres inspirées d'événements réels¹¹.

Cette étude cherche à comprendre quelle vision de la migration se dégage des paroles de quelques poètes africains francophones confrontés à la réalité. Ces poètes se révèlent comme un univers complexe, «un sujet plurilingue, porteur singulier de plusieurs cultures, qui se déclinent en sous-cultures qu'il synthétise de manière à la fois personnelle, complémentaire et possiblement contradictoire (culture linguistique, nationale, régionale, ethnique, sociale, politique, générationnelle [...])»¹². Un univers proche du rhizome dans le sens de Deleuze et Guattari, dont la révélation ne suit pas une ligne de subordination, mais où tout élément peut en affecter ou en influencer un autre¹³. Un univers du tremblement comme le dit encore Glissant, dont les pensées incertaines à cause de la peur, du doute, arrivent à mieux toucher les changements en acte¹⁴. La lecture de ces poèmes s'inscrit dans l'approche sociologique de Pierre Bourdieu pour qui le pouvoir des mots ne réside pas seulement dans le discours lui-même, mais essentiellement «dans les conditions sociales de production»¹⁵. Cette approche se concentrera d'abord sur la production poétique africaine qui précède les Indépendances, pour porter ensuite sur la production qui suit les Indépendances. Ainsi verra-t-on que leur tribune de revendication reste la poésie.

Avant et pendant les Indépendances

Entre les deux guerres mondiales, on assiste à la naissance du mouvement littéraire et politique de la Négritude fondé à Paris par le Martiniquais Aimé Césaire, le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Guyanais Léon-Gontran Damas¹⁶. Ces jeunes intellectuels noirs désirent affirmer leurs propres valeurs d'égalité et d'unité en énonçant la réalité coloniale. Ils se font l'écho des étudiants noirs en France qui revendiquent authenticité et originalité. Ensemble, ils se battent pour une révolution culturelle qui puisse rattacher les Noirs à leur histoire, à leurs traditions et à leurs langues, pour le droit à la parole. Un acte responsable et subversif

que la poésie sait amplifier.

Leur rapport avec Paris devient fondamental, encombrant mais incompris à cause de l'imposture d'exilés et de migrants dans laquelle ils se trouvent et qui conditionne leur écriture poétique qui devient expression de douleur et de déchirure, de nostalgie et de déception. Écartelés entre les difficultés du pays d'accueil et l'amour pour le bercail¹⁷, cette nostalgie se concrétise dans le poème *Nuit de Sine* de Senghor qui réussit à superposer et à fusionner ces deux espaces. Dans le titre, le toponyme désigne une région et un fleuve du Sénégal, mais ne manque pas d'évoquer la Seine¹⁸. Le poème se fait synthèse entre le pays aimé et le pays adoptif, passant d'un moment privilégiant la nature des sensations douces et apaisées («Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes mains douces plus que fourrure») à un autre rendant un vibrant hommage aux ancêtres («Écoutons la voix des Anciens d'Elissa. Comme nous exilés / Ils n'ont pas voulu mourir, que se perdît dans les sables leur torrent séminale») en communion avec l'Univers («C'est l'heure des étoiles et de la Nuit qui songe / S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans son long pagne de lait. / Les toits des cases luisent tendrement. Que disent-ils, si confidentiels, aux étoiles?»). Cette symbiose entre l'ici et l'ailleurs rappelle le penchant de Senghor vers la culture universelle.

Tous ces poètes, à l'image de Senghor, ont vécu un double exil, celui de la langue imposée et celui du mouvement de la migration. Ainsi, dans l'impossibilité de sortir de cette condition, ils plient la création poétique au moule de la spiritualité africaine, comme le fait le Sénégalais Birago Diop dans son long poème *Souffles* «Écoute plus souvent / Les Choses que les Êtres / La Voix du Feu s'entend, / Entends la voix de l'Eau. / Écoute dans le Vent / Le Buisson en sanglots: / C'est le Souffle des ancêtres. /// Ceux qui sont morts ne sont jamais partis: / Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire / Et dans l'ombre qui s'épaissit. / Les Morts ne sont pas sous la Terre: / Ils sont dans l'Arbre qui frémit, / Ils sont dans le Bois qui gémit, / Ils sont dans l'Eau qui coule, / Ils sont dans l'Eau qui dort, / Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule: / Les Morts ne sont pas morts»¹⁹. La forme s'étend sur des vers libres et hétérogènes aux rimes irrégulières où les strophes illustrent par des exemples ce que le refrain répète comme dans les chants populaires et dans les soirées de contes. Cela reconduit au contexte africain de la

tradition populaire d'une oralité accompagnée par la musique et nécessitant la participation de l'assemblée tout entière. Également partagé entre didactisme (à l'attention du lecteur blanc) et lyrisme (pour le lecteur africain), le poème de Birago Diop induit au recueillement comme mode de (re)connaissance, au respect des morts et des choses, au reproche envers le matérialisme ambiant qui empêche de pénétrer le secret de la Nature où s'explique la signification de son être au monde.

Confrontés au manque de repères, les poètes noirs ne peuvent que chanter leur nostalgie comme le fait David Diop, né à Bordeaux en 1927 d'une mère camerounaise et d'un père sénégalais. Dans son poème *Afrique mon Afrique*, il sait allier la maîtrise du verbe à l'intensité de l'émotion: «Afrique mon Afrique / Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales / Afrique que chante ma grand-mère / Au bord de son fleuve lointain / Je ne t'ai jamais connue. / / / Mais mon regard est plein de ton sang / Ton beau sang noir à travers les champs répandu / Le sang de ta sueur / La sueur de ton travail / Le travail de l'esclavage / L'esclavage de tes enfants»²⁰. Poète engagé et militant anticolonialiste, Diop insiste sur son attachement à l'Afrique précoloniale comme si c'était une femme, une muse, fait allusion au champ lexical de l'esclavage et recourt à une métaphore renvoyant aussi bien à la solitude du Noir qu'à la misère des Européens colonisateurs («cet arbre robuste et jeune / Cet arbre là-bas / Splendide-ment seul au milieu des fleurs / Blanches et fanées»).

Cette nostalgie du passé glorieux du continent se retrouve aussi dans *Fleurs de latérite* du Camerounais François Senga Kuo où le poète, tel un funambule, partage ses sentiments entre la nostalgie de l'ancien à redécouvrir et le nouveau qui l'avait jadis attiré: «Si je dois revenir Afrique [...] / Si je dois revenir boire à ta coupe [...] / Je voudrais de mon douloureux moi hybride / Extirper l'écharde de l'orgueilleuse Europe / Et clarifier Afrique / Clarifier la mémoire de mon sang»²¹. La dichotomie permanente entre ici et ailleurs, passé et présent, se concrétise dans les difficultés du repositionnement puisque le poète veut se libérer de cet entre-deux frustrant, désormais conscient de sa nature dédoublée et de sa culture hybride («On a blanchi ma cervelle / Mais mon âme est restée noire indomptée»)²².

Face à ce même état de manque («J'ai longtemps souffert de la faim et du froid / de la solitude. / Je porte

encore les stigmates de la servitude / de la mort / Je tâtonne dans la nuit blanche / dans le jour noir»)²³, Bernard Binlin Dadié²⁴, écrivain ivoirien, voit l'Océan comme un danger («L'Océan hurle et inonde»)²⁵ et Paris comme un Janus bifront («Paris / Pour les uns, / Est une ronde joyeuse de lumière en fête, / Un enchantement sans fin. / / / Pour moi, Paris demeure / Le mirage dans les grands déserts»)²⁶. Sa poésie engagée se fait alors le levier sur lequel s'appuyer et exalter ainsi le pouvoir libérateur des vers: «Écouter son cœur suffit / Le reste est garniture!»²⁷. Griot moderne, le poète se fait le chantre de son peuple dont il est le témoin lucide contre «la dénégation de la vie à l'homme d'Afrique, dépouillé par le Blanc de toute individualité, inexistant, transparent»²⁸. Ce que prouvent les vers suivants: «Il n'y a personne? / C'est-à-dire? / Un Blanc!»²⁹. Aussi bien accusateur de la colonisation que chantre de l'humanisme, le poète aime le verbe au pouvoir libérateur et multiplicateur à la fois: «Je vous remercie mon Dieu, de m'avoir créé Noir / d'avoir fait de moi / la somme de toutes les douleurs / mis sur ma tête, / le Monde»³⁰. Une exaltation qui ne cherche aucune vengeance («De grâce n'arrêtez pas l'élan d'un peuple! / Brisons les chaînes, les carcans, les barrières, les digues»)³¹, mais l'amour total («Aimer / et l'homme et l'univers»)³² et la réconciliation définitive («Sur la route de Demain, / la Route des Hommes / La Route des Frères / Sans autre fraternité que la fraternité de tous et pour tous / Sans autre chanson que la chanson de tous et pour tous / sans autre joie que la joie de tous et pour tous [...]»)³³, une démarche qui correspond à une exhortation à la pacification avec son propre passé dans l'espoir d'un avenir meilleur³⁴.

Après les Indépendances

Conquises au prix de tant de luttes douloureuses, les Indépendances ne tardent pas à révéler leur nature profonde de masque d'une nouvelle colonisation, sans doute voilée, mais toujours latente. Les écrivains africains francophones semblent alors préférer le roman, genre dilué, plus apte à contenir l'expression de la haine surgie du bafouement des espoirs et de la trahison des idéaux de liberté.

Quant aux poètes migrants, ils retrouvent en France les revers de la colonisation et les promesses qui n'ont été qu'un leurre. La migration engendre des

émotions que l'exilé peut traduire sur le papier où le son ou la matière deviennent une forme d'exutoire, de déversoir des souffrances³⁵. La poésie de la migration imprègne ceux qui ne sont plus de là-bas et ne sont pas vraiment d'ici en évoquant la culture d'un pays qui n'est plus terre promise ni paradis perdu puisque «[n]ous vivons dans un monde où les frontières s'abolissent, se transforment et se reforment dans d'incessantes fluctuations. Une totale recomposition de la géographie politique, économique et culturelle est en cours»³⁶. Le positionnement dans l'entre-deux (ou plus) du poète – entre-deux continents, pays ou rivages, entre-deux langues et entre-deux époques – fait de lui un visionnaire apte à décrypter les formes les plus inconfortables de la réalité. Du fait qu'il n'en possède pas les mots, naît son sentiment de perte et d'esseulement, une sorte de déchirure de tout ce qui est complet là où l'on ne ressent que du manque. On accède à ce moment-là à des regards singuliers, à des visions qui modèlent l'horizon d'attente et donc la pertinence, la pérennité et l'intégration de l'œuvre dans le monde des arts. Ce qui implique le rapport avec Soi d'une part et avec l'Altérité d'autre part.

Somme de ces contrastes, le poète est «un sang-mêlé»³⁷ selon Alain Mabanckou, quelqu'un qui semble avoir perdu tout point de repère («je ne sais à quand remonte hier / de quoi sera fait demain / où sonder l'abysse du futur»)³⁸, parce que l'exil, en tant qu'éloignement et déracinement, n'appartient aucunement à la nature humaine: «on ne naît pas migrateur / [...] l'immensité demeure un affront»³⁹. Dans ce cadre désolant, le poète assume la fonction de porte-parole contre «l'oubli [...] la pire / des injures»⁴⁰ et de guide au pouvoir visionnaire: «J'y crois toujours / et chaque matin, je me surprends / en train d'ouvrir les portes cochères de l'Espérance»⁴¹.

Pourtant, le poète d'origine camerounaise Paul Dakeyo nourrit le sentiment d'avoir épousé une terre qui ne le connaît pas, objet d'un amour à sens unique. Sa production semble chercher une grammaire de la subsistance, une manière de se dire en migration. Une fois arrivé en France, il se rend compte qu'il est «L'immigré seul à l'hiver»⁴² et dénonce la dureté de cette solitude inhumaine: «Le vent me ballote / Dans cette cruelle cité / Parmi d'innombrables / Extrémités / Les ruelles vénériennes / Au souffle de l'exil / Ah! les hommes seuls / Les femmes, seules / L'immigré seul à l'hiver / Le souvenir de la terre Natale lointaine / Le

terrible silence»⁴³. Face à cette condition, il ne peut que se replier sur lui-même et de ce repli naît l'exil. Dans le recueil suivant, *La femme où j'ai mal*, l'éloignement de la femme devient métonymie de l'Afrique, de la rupture qu'il ressent comme trop profonde pour être dépassée et c'est grâce à ce sentiment de perte totale qu'il devient encore plus éloquent: «Et je t'aime comme ma terre / Au fil du temps»⁴⁴. Il se fait alors le chantre de l'Afrique («Je n'ai que ma parole de nègre insoumis / Je m'emmure dans ma carapace»⁴⁵) et trouve son salut dans l'action bénéfique de l'art («Je continuerai à porter mes faits et gestes / En points d'interrogation par le fil de l'errance / Et le désarroi tracé dans nos mémoires»⁴⁶).

Proche de l'esprit poétique de Paul Dakeyo, le togolais Jean-Jacques Séwanou Dabla compose une poésie qui est «une traversée de mémoires. En effet, alors que *Catharsis* publié en 1990 s'organise autour de souvenirs de jeunesse, des mythes et légendes du sol natal qui manque malgré ses misères et ses égarements, pour conjurer la douleur de l'exil et de la distance, *Ciels de vertige* (2001) s'inscrit dans la désolation et la déception face à la terre natale retrouvée»⁴⁷. Dans quelques poèmes plus récents, Dabla peint avec la même efficacité les leurre des promesses exiliques («L'homme de l'exil / Bâtit une île d'espérance / Cernée par la mer autochtone // [...] Le bonheur enfui de LÀ-BAS / Désigne l'ici / Comme une Terne Idéale / À jamais»)⁴⁸ qui ne peuvent que donner intranquillité et rage au poète («Mais d'où viennent / Ces hoquets de regrets de remord / Qui saccagent ma paix? // Pourquoi Là-Bas son départ / Ici creuse ma torpeur?»)⁴⁹. Les métamorphoses des migrants sont ici dévoilées: à l'élan vigoureux s'en substitue un autre, douloureux et tragique, placé sous le signe de la survie puisque l'arrivée en terre promise se solde souvent par de nouvelles difficultés qu'on ne saurait cacher⁵⁰. Cette description de la misère du migrant incapable de s'intégrer, malgré sa volonté et malgré l'image positive qu'il a du pays d'accueil, est illustrée par les déferlements suivants qui accusent directement les voyageurs modernes: «Là bas / Les rivières de l'Ambition / Ne versent que dans la mer de l'asphyxie / Et moite l'air / Et l'horizon fermé la pensée dormeuse / Et les mains flasques d'impuissance / Partir! [...] soudain la vérité délectable / S'habille des boubous du passé / Et des bonnets de là-bas // Comme si le Paradis y séjournait / Comme si l'on ne l'avait fui / Pourchassé de Cerbères et de

Charrons / Innombrables / Sans nom»⁵¹. Toutefois, le poète ne manque pas de s'indigner aussi contre l'abandon de cette jeunesse de la part d'une classe politique aveugle envers leurs aspirations légitimes, exclusivement rivée sur ses propres intérêts («Se peut-il / Que devant ces vies / Des millions / De jeunes jallissant / Gerbes sveltes / Vers leur place au soleil? / Se peut-il / Que devant elles / L'on dorme / Du sommeil d'injuste / Ignorant leurs attentes bleues / Et se préoccupant seulement / Du fauteuil présidentiel / De la caisse commune / À privatiser? [...]»)⁵².

Cette aura négative qui entraîne la perte de tant de jeunes africains, anime aussi la poésie de la franco-ivoirienne Véronique Tadjo («On ne part pas sans perdre du sang»)⁵³. Dans son premier recueil, elle appelle l'exilé à faire retour pour accomplir sa mission profonde («IL FAUT QUE TU REVIENNES / DE CETTE LONGUE CHEVAUCHÉE / DE CET EXIL SANS FIN / AU PLUS PROFOND DE TOI / VIENS BOIRE À CHAQUE BOUCHE / LA CLAMMEUR DE TON PEUPLE / TU AS TROP D'ESPOIRS / À FÉCONDER / TROP DE CHÂÎNES À ÉCLATER»)⁵⁴, alors que dans le second elle ne cache ni la fatigue du mouvement («Partir / revenir / ces allées et venues / de la vie / nous laissent fatigués / lassés que rien ne brise / l'exigence du temps»)⁵⁵ ni la peine d'un retour qui suppose bien d'autres problèmes («Tu ne connais / aucun chemin par cœur / Les détours te font peur / La ville a changé / plus vite que toi / Elle t'a filé / entre les doigts»)⁵⁶. Si l'exil est difficile, le retour soulève un tout nouveau questionnement, une mise en étrangeté vis-à-vis de son propre pays qui peut aller jusqu'au sentiment de l'apatride.

Attentive aux problèmes des jeunes générations africaines et désireuse d'engager une réflexion sur la façon dont sont perçus et traités ces migrants, Véronique Tadjo a publié en 2000 *Talking Drums*⁵⁷, anthologie de poètes anglophones et francophones africains qui suit un dessein panafricaniste et qui présente une septième et dernière section traitant aussi de la migration. Il s'agit d'une modalité selon laquelle cette pluralité se réfléchit dans la création, dans un mélange linguistique et culturel où les procédures de rencontre et de partage adoptées se font moyen et message d'une poésie capable d'engendrer différentes émotions sur la démarche et la souffrance migratoire auprès d'un public d'enfants et d'adolescents.

Le fil rouge qui lie tous ces poèmes de la migration est le fait qu'ils constituent une occasion pour accéder

aux différents regards que l'on peut porter sur les pays de départ et sur les pays d'accueil, sur des visions éparses qui modèlent l'horizon d'attente. C'est ainsi que l'exil se fait vecteur de création et qu'il éduque à voir même ce qui reste apparemment invisible. Pour cela, ces poèmes ne sont qu'une étape dans la représentation d'un combat qui n'a pas atteint sa fin et c'est à cause de ce sentiment d'indéfiniment inaccompli qu'ils s'offrent bien plus comme une énigme que comme une solution⁵⁸.

En guise de conclusion

Avant les Indépendances, tout comme après, le problème de l'exil garde une forte intensité. Cependant, si la Négritude a conféré à ces poètes une visibilité mondiale, il n'en est pas de même pour les poètes de l'époque contemporaine. Pour les poètes de la Négritude, leur Moi est le souffre-douleur de leur communauté, alors que pour les poètes qui suivent les Indépendances il faut parler pour attirer l'attention sur le drame et les déconvenues de l'exil. Souvent, ils sont installés sur un continent autre que celui de leurs origines et véhiculent des symboles culturels différents comme autant de signes d'identité⁵⁹. Les poètes d'après les années 60 semblent donc confier à la poésie la migration qui a eu lieu, dans le sens de la souffrance de la distanciation que toute forme d'exil entraîne par un système binaire d'opposition entre l'identité nationale et le déracinement, reflet d'une situation identitaire nécessairement hybride. De telles œuvres catalysent, mêlent et condensent au moins deux langues et deux univers culturels, si ce n'est plus, parmi lesquels on n'arrive à découvrir aucune rupture avec son propre passé, prouvant qu'on peut construire un éthos discursif indissociable d'un positionnement politico-éthique⁶⁰.

Des poètes qui émigrent pour diverses raisons, des poètes qui perdent leur pays mais qui en raffolent, d'autres qui souffrent de l'exil intérieur⁶¹: il faut écouter leurs motivations, s'y confronter, s'interroger sur le rôle que la poésie peut avoir dans la remédiation, dans la reconstruction d'un tissu de relations culturelles à partir de la reconnaissance de la diversité, de la connaissance des histoires et de l'expérience que chacun porte avec soi, parfois comme unique bagage dans la fuite de la catastrophe.

C'est ainsi que la poésie se fait modalité et instrument pour atteindre l'essence de l'engagement à même de toucher la réalité des événements comme l'a récemment prouvé Patrick Chamoiseau, romancier antillais, confiant au poème *Ce que nous disent les gouffres* sa douleur pour les morts de Lampedusa d'octobre 2013: «[...] les gouffres appellent le monde / les gouffres appellent au monde / [...] chant partagé d'une même planète» où la poésie seule peut exprimer l'indicible «de la Traite des nègres» et dénoncer ouvertement «l'absurde des richesses solitaires / les guerres économiques / les tranchées du profit / les meutes et les sectes d'actionnaires»⁶².

Le sentiment qui reste à la lecture de ces poèmes n'est plus seulement la rêverie ou la jouissance esthétique, c'est plutôt un sentiment de responsabilité et de responsabilisation où le jeu des renvois, entre ce qui est dit et ce qui est suggéré, est rendu grâce à une attention constante à des sous-entendus épars, caressant les thèmes cruciaux d'une humanité évoquée dans sa totalité⁶³. Les poètes africains subsahariens révèlent alors cette choralité de voix toutes origines confondues et, en modernes griots, ne manquent pas de pousser vers d'autres espaces d'expérimentation et de dialogue pour mettre en valeur le mouvement et renouveler infatigablement la séduction des jeux de transparence et d'opacité. Une poésie à la fois centripète et centrifuge qui retrace l'Histoire à partir des inquiétudes du présent où la migration recouvre un éventail de situations jamais univoques puisque confrontées à l'inattendu, au rare, à la dislocation du Moi et du monde.

Notes

- 1 Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard 2010, p. 116.
- 2 Cf. Michel Augier, Anne-Virginie Madeira, *Définir les réfugiés*, Paris, PUF 2017, p. 5.
- 3 Cf. Anne Dufourmantelle et Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy 1997.
- 4 Cf. Delphine Diaz et Alexandre Dupont, *Introduction: les mots de l'exil dans l'Europe du XIXème siècle. Dire, pratiquer, représenter les migrations politiques*, «Hommes et migrations» 2 (2018) p. 6.
- 5 Cf. Shmuel Trigano (sous la dir. de), *La civilisation du judaïsme: de l'exil à la diaspora*, Paris, Éclats 2012.
- 6 Ousmane Socé Diop, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Latines 1937; Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*,

Paris, Anne Carrière 2003.

- 7 Cf. Alessandra Ferraro, *Migrare e riscriversi*, «Oltreoceano» 5 (2011) p. 9.
- 8 Cf. le film de John Mackenzie, *Voyage vers l'enfer* (1996).
- 9 Cf. Fabienne Kanor, *Faire l'aventure*, Paris, Lattès 2014.
- 10 Cf. Françoise Naudillon, Jean Ouedraogo (éd.), *Images et Mirages des Migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier 2011.
- 11 Cela se retrouve dans les productions artistiques appartenant aux genres les plus variés, pensons au metteur en scène sénégalais Sembene Ousmane (*La Noire de...*, film présenté au Festival de Cannes en 1966, Prix Jean Vigo), à l'écrivain congolais Alain Mabanckou (*Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009, finaliste Grand Prix RTL-Lire 2009) et à la rappeuse ivoirienne Nash (*Bengué Drama* avec Garba 50, 2011, où Bengué signifie l'Occident).
- 12 Eva Lemaire, *Approches inter, trans, pluri, multiculturelles en didactique des langues et des cultures*, «International Journal of Canadian Studies» 45-46 (2012) p. 208.
- 13 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit 1980.
- 14 Cf. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Tropismes 2007.
- 15 Bourdieu Pierre, *Le langage autorisé*, «Actes de la recherche en sciences sociales», Vol. 1, n. 5-6 (novembre 1975) p. 187.
- 16 Cf. «La Revue du Monde noir», «L'Étudiant noir» et «Légitime défense».
- 17 Cf. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine 1956 (première publication dans la revue «Volontés» n. 20, 1939) et Léon Gontran Damas, *Pigments: Névalgies*, Paris, Présence africaine 1972.
- 18 Léopold Sédar Senghor, *Nuit de Sine*, in *Chants d'ombre*, Paris, Éditions du Seuil 1945, p. 15.
- 19 Birago Diop, *Souffles*, in *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine 1960, p. 64.
- 20 David Diop, *Afrique mon Afrique*, in *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine 1956, pp. 8-9.
- 21 François Sengat-Kuo, *La mémoire du sang*, in *Fleurs de latérite*, Yaoundé, CLE 1971, p. 14. La plupart de ces poèmes datent de 1947 (Cf. Isaac Célesin Tcheho, *La poésie camerounaise de langue française est-elle en déclin?*, «Notre Librairie» 137 (Mai-Août 1999) p. 33).
- 22 François Sengat-Kuo, *Fidélité*, in *Fleurs de latérite*, Yaoundé, CLE 1971, p. 16.
- 23 B. B. Dadié, *Retour au foyer*, in *Hommes de tous les continents*, Paris, Présence Africaine 1967, p. 83.
- 24 La production poétique de Bernard Binlin Dadié se compose des trois recueils suivants: *Afrique debout!* (Paris, Seghers 1950), *La Ronde des jours* (Paris, Seghers 1956) et *Hommes de tous les continents*, cit.
- 25 B. B. Dadié, *La porte d'airain*, in *Hommes de tous les continents*, cit., p. 6.
- 26 B. B. Dadié, *Paris pour moi*, in *Hommes de tous les continents*, cit., p. 22.
- 27 B. B. Dadié, *Noir sur Blanc*, in *Afrique debout!*, cit., p. 9.
- 28 Nicole Vincileoni, *Comprendre l'œuvre de B. B. Dadié*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul 1986, p. 82.

- ²⁹ B. B. Dadié, *Il n'y a personne*, in *Afrique debout!*, cit., p. 15. Lire aussi à propos de cette dénegation, Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard 1956.
- ³⁰ B. B. Dadié, *Je vous remercie mon Dieu*, in *La Ronde des jours*, cit., pp. 240-241.
- ³¹ B. B. Dadié, *Chaînes*, in *Hommes de tous les continents*, cit., p. 10, mais aussi *Essor* du même recueil (p. 10).
- ³² B. B. Dadié, *Rêve*, in *Hommes de tous les continents*, cit., p. 5.
- ³³ B. B. Dadié, *Sur la route*, in *Hommes de tous les continents*, cit., p. 41.
- ³⁴ Il ne faut pas non plus oublier que la plupart des poètes cités participe activement à la vie politique des nouvelles républiques africaines. Senghor sera le premier Président du Sénégal et Dadié deviendra Ministre de la Culture de la Côte d'Ivoire.
- ³⁵ Cf. Alexis Nous, *Littérature, exil et migration*, «Hommes & Migrations» 1 (2018) pp. 161-164.
- ³⁶ Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), «Introduction», in *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre 2012, p. 15.
- ³⁷ Alain Mabanckou, *L'usure des lendemains*, Ivry, Éditions Nouvelles du Sud 1995, p. 69.
- ³⁸ Alain Mabanckou, *Les arbres aussi versent des larmes*, Paris, L'Harmattan 1997, p. 19.
- ³⁹ Ibid., pp. 60-61.
- ⁴⁰ Ibid., p. 100.
- ⁴¹ Ibid., p. 111.
- ⁴² Paul Dakeyo, *Le Cri pluriel*, Paris, Saint-Germain-des-Prés 1976, p. 24.
- ⁴³ Ibidem.
- ⁴⁴ Paul Dakeyo, *La femme où j'ai mal*, Paris, Silex 1989, p. 25.
- ⁴⁵ Paul Dakeyo, *Moroni, cet exil*, Paris/Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud 2002, p. 79.
- ⁴⁶ Paul Dakeyo, *Les Ombres de la nuit*, Paris, Nouvelles du Sud 1994, p. 63.
- ⁴⁷ Sélom K. Gbanou, *Anthologie de la nouvelle poésie togolaise*, Lomé, Éditions graines de pensée 2012, p. 90.
- ⁴⁸ J. J. S. Dabla, *L'homme de l'exil*, in S. K. Gbanou, *Anthologie de la nouvelle poésie togolaise*, cit., p. 106.
- ⁴⁹ J. J. S. Dabla, *Mais d'où viennent*, in S. K. Gbanou, *Anthologie de la nouvelle poésie togolaise*, cit., p. 109.
- ⁵⁰ Cf. Catherine Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe, Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala 2012. Sur ces problématiques, le cinéma français a produit des films courageux, parmi lesquels *Welcome* de Philippe Lioret de 2009 (entre autres, Prix LUX 2009 du Parlement Européen) et *Samba* d'Eric Toledano et Olivier Nakache de 2014.
- ⁵¹ J. J. S. Dabla, *Exils*, in S. K. Gbanou, *Anthologie de la nouvelle poésie togolaise*, cit., p. 101.
- ⁵² J. J. S. Dabla, *Se peut-il*, in S. K. Gbanou, *Anthologie de la nouvelle poésie togolaise*, cit., p. 115.
- ⁵³ Véronique Tadjo, *À mi-chemin*, Paris, L'Harmattan 2000, p. 17.
- ⁵⁴ Véronique Tadjo, *Latérite*, Paris, Hatier 1983, p. 48 (Prix littéraire 1983 de l'Agence de la Coopération Culturelle et Technique). Tous les poèmes sont imprimés en lettres capitales dans cette œuvre.
- ⁵⁵ Véronique Tadjo, *À mi-chemin*, cit., p. 27.
- ⁵⁶ Ibid., p. 20.
- ⁵⁷ Véronique Tadjo, *Talking Drums*, Londres, A&C Black 2000. Cette anthologie est sortie également en italien (*tamburi parlanti*, Bologna, Giannino Stoppani edizioni, 2005, dont le titre est écrit en lettres minuscules). Elle a été présentée aux ateliers pour les enfants du *Festivalletteratura* de Mantoue en 2005.
- ⁵⁸ Cf. Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Paris, Grasse 2009 (Grand Prix de Montréal et Prix Médicis).
- ⁵⁹ Cf. Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF 2003, p. 199.
- ⁶⁰ Cf. Ruth Amossy (sous la dir. de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé 1999.
- ⁶¹ Cf. Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions 2015.
- ⁶² Patrick Chamoiseau, *Lampedusa, ce que nous disent les gouffres* disponible dans son blog <https://blogs.mediapart.fr/patrick-chamoiseau/blog/111013/lampedusa-ce-que-nous-disent-les-gouffres> (consulté le 27/12/2018). Lire aussi Maryline Desbiolles, *Lampedusa*, Paris, Medium, Ecoles des Loisirs 2012.
- ⁶³ Cf. Maxime N'Débéka, *L'oseille/Les citrons*, Paris, P. J. Oswald 1975; Jean-Baptiste Tati-Loutard, *L'Envers du Soleil*, Paris, L'Harmattan 2004; Tanella Boni, *Là où il fait si clair en moi*, Paris, Éditions Bruno Doucey 2017.

Migrazione poetica e identità ebraica in Edmond Jabès

di Tiziana Carlino

Dio guidò il popolo per la strada del deserto verso il Mar Rosso.
 Gli israeliti uscirono dall'Egitto in buon ordine.
 Esodo, 13:18.

Sulla soglia

Nelle pagine che seguono intendo esplorare il seguente quesito: quanto lo spostamento, l'esilio in Francia ha influito nella genesi del *Livre des Questions* di Edmond Jabès? L'esilio viene qui inteso come migrazione forzata, indotta cioè da determinate circostanze storiche. Ben lungi dal formulare un testo assertivo, che contrasterebbe con «l'istanza zetetica»¹ dell'opera e con il «respiro interrogante della pagina jabetesiana, vero e proprio elemento di coerenza della sua opera»², intendo rinvenire le indicazioni che, in questo senso, vengono dal *Livre des Questions*, che rivelano la genesi di un modo lirico che segna in maniera indelebile la produzione letteraria di Edmond Jabès e che recano un'affermazione identitaria: quella ebraica. Nulla togliendo alle numerose interpretazioni filosofiche³ fiorite intorno al *Livre* – espressione con cui indico il *corpus* pubblicato dal 1964 in poi – e che ne colgono in profondità la portata interrogativa, procederò assegnando ai commenti fatti dallo stesso Jabès fuori dall'ambito narrativo un ruolo quasi *midrashico*. Nella letteratura rabbinica, il *midrash*, parola derivante dalla radice d-r-sh che significa 'investigare', 'chiedere', 'richiedere',

ma anche 'spiegare allegoricamente'⁴, «esprime l'instancabile attività di indagine e scrutamento del testo rivelato compiuta dal popolo ebraico»⁵. Susan Handelman in *Jabès and the Rabbinic Tradition* sottolinea che «Midrash intensively scans the rhetoric of the text; fragments it, takes it apart piece by piece and often word by word; plays with words, numerology, grammar, variant readings; fills in the lacunae. Midrash, for example, will supply motives and explanations where the text is ambiguous»⁶. In tal senso, midrashico, e dunque esplicativo e riempitivo, mi avvarrò di alcune interviste di Jabès che non afferiscono solo al ben noto archivio letterario, o a quello della parola scritta, ma anche a fonti mediatiche secondo me ancora poco note e poco esplorate quali *Jabès*, documentario realizzato da Michelle Porte nel 1989, una puntata di *Visitors*, programma di Rai Due andato in onda nel 1987, e un filmato grezzo, cioè non rimontato, risalente al 1990, quando Jabès, un anno prima di morire, consegnò i propri manoscritti alla Bibliothèque Nationale de France⁷.

Dal silenzio alla domanda

Il 1953 costituisce un punto di svolta nella storia dell'Egitto contemporaneo: la rivoluzione degli Ufficiali Liberi abolisce, nel luglio di quello stesso anno, la monarchia. I Jabès osservano con attenzione la presa di potere del colonnello Nasser. Eppure la strada è già

segnata: l'emigrazione della comunità ebraica, iniziata negli anni Quaranta, non sembra arrestarsi. Dopo la nazionalizzazione del Canale di Suez gli eventi precipitano rapidamente. Dal 1956 in poi, un numero che oscilla tra le 50.000 e le 55.000 unità lascia le rive del Nilo alla volta di Israele, Europa, Stati Uniti e America del Sud⁸. I protagonisti ricordano quell'evento come 'il secondo esodo' e, intorno a esso, negli ultimi decenni è proliferata una ricca letteratura memorialistica, sia di prima che di seconda generazione⁹. Mossi dalla guerra, dal forte nazionalismo arabo e da un crescente senso di insicurezza, lo scrittore e la sua famiglia seguiranno la stessa sorte di molti altri correligionari e, nel 1957, si stabiliranno a Parigi. A quello stesso anno risalgono i versi de *Le pacte du printemps*, gli ultimi dell'epoca cairota¹⁰, epoca che forse meriterebbe maggiore attenzione da parte degli studiosi. Ne *Le pacte du printemps* si intravede un percorso oramai maturo che condurrà lentamente all'espressione narrativa assolutamente inedita degli anni francesi. L'influenza simbolista¹¹ sembra essere giunta al suo più alto livello di compimento: la lirica non contiene punteggiatura, i periodi sono separati gli uni dagli altri dalla lettera maiuscola della prima parola con cui inizia il nuovo periodo:

Les mots se sont engagés dans
 le sentier des mines mais ont
 perdu ma voix Silence encier
 renversé La plume est l'épave
 Mes deux soleils fleuves formés
 La mer est au-dessus des arbres
 Mémoire des feuilles les heures
 fêtent leurs fleurs Le sommeil est
 le fruit transparent La nuit est
 cueillie aux branches Demain est
 sans ombre Notre légende est
 secrète [...] ¹²

Il primo volume del *Livre des Questions* viene pubblicato nel 1964. Tra le ultime poesie del Cairo e *Le Livre des Questions* trascorrono, dunque, sette anni esatti di silenzio¹³. Molti studiosi si sono concentrati su questo elemento, su questa parola – 'silenzio' – che attraversa tutto il *Livre* fino alle poesie della senilità¹⁴. Per lo stesso Jabès è il silenzio che viene prima della domanda. L'arte poetica, in fondo, è fatta di parole ricavate dalla quiete della contemplazione e dell'ascolto interiore¹⁵. Il silenzio del deserto precede di fatto la rivelazione della legge mosaica. Eppure, il poeta parla del silenzio, scrive

il silenzio, rompendolo, in qualche modo, con le parole; cosa che appare quasi paradossale. Secondo chi scrive, in realtà, l'unico vero e concreto silenzio jabetesiano è fatto dai sette anni che precedono *Le Livre*. È un tempo nuovo: la *galut* (l'esilio diasporico) egiziana è diventata francese con condizioni di vita diverse da quelle precedenti, in mezzo alle quali si fa avanti una consapevolezza identitaria che riverbera nel *Libro*.

Le Livre des Questions, come indicato dal titolo, è un testo segnato e scandito dalle interrogazioni, e una delle caratteristiche che immediatamente si presentano alla vista è la veste formale: il testo è spezzato, frammentato, interrotto, ricco di spazi bianchi. Il genere strettamente poetico praticato in gioventù sarà messo da parte e poi ripreso negli ultimi anni che precedono la morte. Durante questo lasso di tempo, che va dal 1963 alla senilità, la *rottura* del testo e l'attraversamento dei generi si configurano come cifra dominante. *Le Livre des Questions* sfida le classificazioni letterarie, cercando tuttavia di definirsi dal suo stesso interno:

C'est pourquoi j'ai rêvé d'une œuvre qui n'entrerait dans aucune catégorie, qui n'appartiendrait à aucun genre, mais qui les contiendrait tous; une œuvre que l'on aurait du mal à définir, mais qui se définirait précisément par cette absence de définition; une œuvre qui ne répondrait à aucun nom, mais qui les aurait endossés tous; une œuvre d'aucun bord, d'aucune rive; une œuvre de la terre dans le ciel et du ciel dans la terre; une œuvre qui serait le point de ralliement de tous les vocables disséminés dans l'espace et dont on ne soupçonne pas la solitude et le désarroi; le lieu au-delà du lieu [...] un livre, enfin, qui ne se livrerait que par fragments dont chacun serait le commencement d'un livre¹⁶.

In questa singolare e unica coniugazione, il margine, inteso come confine del genere poetico o narrativo, diviene poroso, si fa labile: «Le jour où j'écrirai un roman, j'aurai quitté le livre, je l'aurai perdu [...]. Mort commune, recherche d'une harmonie. Ecrire le livre, c'est associer sa voix à celle des marges, c'est écouter les signes, nager dans l'encre [...] la forme aphoristique est l'expression profonde du livre, car elle permet aux marges de respirer, car elle porte en soi la respiration du livre et exprime l'univers en une fois»¹⁷. Ci chiediamo: da dove viene questa *smarginatura*? Cosa la produce? Quando si compie? *L'incipit* del *Livre des Questions* suggerisce alcuni indizi utili a generare altre

domande. Il primissimo foglio, una pagina ancora non numerata, contiene la *dédicace*; il secondo reca una sola frase: «Tu es celui qui écrit et qui est écrit»; nel terzo foglio si legge quanto segue: «*Marque d'un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement.* Reb Alcé»¹⁸. Ci chiediamo: la *blessure* è forse l'esilio? Jabès, rispondendo a Paul Auster, afferma: «Je n'aurais sans doute pas écrit *Le Livre des Questions* si j'étais resté en Egypte. Il aura fallu cette cassure pour que mon expérience de l'Égypte, mon expérience du désert pénètre mon écriture comme elle l'a fait. Ces livres-ci sont nés de cette rupture»¹⁹. La forma del testo, secondo le parole dello stesso Jabès, è dettata dalle necessità della nuova vita in Francia dove si impiega presso una agenzia di film pubblicitari. Il lavoro dipendente gli lascia pochissimo tempo per scrivere; Jabès si vede costretto a stendere il primo volume del *Livre des Questions* in metropolitana durante il percorso che lo conduce in ufficio e viceversa. Appunta il nascente flusso di interrogazioni su foglietti e pezzi di carta qualunque, in ordine sparso, a mano a mano che si affacciano nella sua rinnovata immaginazione di scrittore:

Mon emploi dans cette agence de film publicitaires, évidemment, me prenait beaucoup de temps, mais j'ai découvert qu'au fond l'écriture exige moins de loisirs qu'on le croit en général [...] personnellement j'ai beaucoup écrit dans le métro. A la maison, les moments dont je disposais n'étaient que sporadiques, puisque, faute de place, je ne pouvais m'isoler [...] je crois que tout livre impose sa méthode. Peut-être même, chacun d'eux n'est-il que le reflet de cette méthode! C'est donc tout naturellement que *Le Livre des Questions* est fait de ruptures, d'interruptions [...] il s'est imposé sous cette forme, comme s'il y avait une osmose profonde entre ce qui est possible et ce qui doit être fait²⁰.

Negli anni parigini si fa avanti quella che Jabès definisce un'ossessione: «Un livre hors du temps – comme m'apparaissait soudain l'Égypte et qui intégrerait la rupture à tous les niveaux»²¹. Questo scritto, capace di accogliere la lacerazione di un esilio rinnovato, spiegherà poi Jabès, si faceva e si disfaceva da solo, come in una specie di partenogenesi: «Je sentais *Le Livre* se faire tout seul, se faire et se refaire»²², e che privilegiava l'interrogazione per una oramai consolidata mancanza di certezze: «Je n'ai pas de certitudes et j'envie ceux

qui en ont. C'est pour ça que j'ai privilégié la question dans mes livres. Je crois que toutes les réponses mêmes celles que nous acceptons sont des réponses insuffisantes parce que elles rappellent toujours une question»²³. In questo movimento creativo frammentato, fatto di pause forzate, indipendenti dalla volontà del poeta, la *blessure/rupture* sembra incorporata a ogni livello, sia esistenziale che testuale.

«Un Juif heureux»

Da un punto di vista squisitamente filosofico, Enrico Lucca sottolinea che la domanda è sempre seconda perché è un atto di interpretazione di un dato e di qualcosa già presente. Essa partecipa, tuttavia, anche «all'autoidentificazione dello scrittore, del poeta e dell'uomo»²⁴. Jacques Derrida, nel celeberrimo saggio che consegnò l'opera di Jabès, allora ancora *in fieri*, alla fama internazionale, afferma che «l'écriture est donc originairement hermétique et seconde»²⁵ e che «le fragment n'est pas un style ou un échec déterminés, c'est la forme de l'écrit»²⁶. In che termini questo avviene? Su quale dato si innesta la domanda come *modus* narrativo costante in tutta l'opera di Jabès? Se volessimo assumere che la *blessure*, citata nelle pagine precedenti, corrisponda all'esilio, la domanda potrebbe essere «perché l'esilio»? «Perché nella mia vita è avvenuto questo spostamento forzato?» si chiede il poeta. Per quanto Jabès rifugga dalle certezze, dalle risposte sicure, per questa domanda c'è, tuttavia, una replica che non lascia dubbi: «Cette rupture m'a, en effet, cruellement marqué. Je crois l'avoir donné à voir, presque physiquement, dans chacun de mes livres. J'ai quitté l'Égypte parce que j'étais juif»²⁷. La peculiare declinazione poetica di Jabès germoglia su una rivelazione: l'uomo si scopre ebreo e il poeta si scopre scrittore di un genere indefinibile. L'identità è un processo, un'enunciazione successiva all'esilio a Parigi, quando un evento antico si rinnova nel mondo moderno e nella vita di Jabès. Alla domanda di un lettore, durante una trasmissione televisiva: «Lei ritiene di avere con la cultura sefardita un rapporto storico o un rapporto antropologico?», Jabès rispose, senza intellettualismi, dicendo: «Un rapporto di esperienza personale e forse questa non è una risposta. Mi spiego meglio: io non sapevo niente della cultura ebraica»²⁸.

Benché il poeta si definisse «étranger» anche ai tem-

pi del Cairo, *Le Livre des Questions* racconta di una consapevolezza plasmata dalla migrazione a Parigi: «L'identité est dans la distance»²⁹. E ancora: «Être juif ne signifie plus rien d'autre pour moi que ceci: porter l'exil, comme le chameau porte ses deux bosses»³⁰. Occorre ricordare, seppur brevemente, che nella tragica esperienza novecentesca dell'Olocausto, molti ebrei 'assimilati' scoprirono di essere tali perché perseguitati e vittime di un feroce antisemitismo. Nella parabola dell'ebraismo Mediterraneo, oggi numericamente ridimensionato rispetto al passato, molti ebbero piena coscienza della fede degli avi perché costretti a lasciare le terre abitate per secoli. Jabès fu tra costoro: l'allontanamento rivelò, come una cartina al tornasole, la *differenza* di cui era portatore, forse anche in qualche modo inconsapevole, fino al 1956³¹. Il binomio *juif/écrivain* diventa allora un'equivalenza: «Je vous ai parlé de la difficulté d'être Juif qui se confond avec la difficulté d'écrire; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure»³². A questa equivalenza è affidato il difficile compito di collocare il destino personale nella cornice di una memoria collettiva più ampia, quella degli ebrei d'Egitto, e poi, come in un gioco di cerchi concentrici, in una più vasta ancora: quella del popolo ebraico fin dalle sue origini: «Il y a deux mille ans que je marche»³³. Secondo Jacques Derrida, nel *Livre des Questions*, «Une puissante et antique racine est exhumée et sur elle une blessure sans âge dénudée (car ce que Jabès nous apprend, c'est que les racines parlent, que les paroles veulent pousser et que le discours poétique et *entamé* dans une blessure)»³⁴. La scrittura di Jabès ripercorre le radici, dialogando con esse: «In quanto esiliato, all'inizio, non ho fatto riferimento all'ebraismo, ma unicamente all'esilio e alla separatezza, che mi sembravano costituire la vera condizione dello scrittore. Ma più interrogavo questa situazione, più sentivo che questa coincideva con quella dell'ebreo, cioè con quella di colui che per definizione vive esiliato»³⁵. Nel destino moderno di Jabès si rinnova una condizione atavica; il nomadismo ebraico ritorna come citazione continua: «Écriture nomade, livre du nomade. Sais-je aujourd'hui, ce que faire le livre signifie? Il me semble m'être enfoncé en lui comme, autrefois, dans le désert. De retour à la ville, j'avais la nette impression de sortir de l'oubli»³⁶. Per Richard Stamelman l'interrogazione e il nomadismo costituiscono un'equazione che si compie attraverso la scrittura, attraverso cioè la veste formale del testo. E, se le risposte rappresentano l'immobilità,

il sedentarismo, la chiusura e il completamento, «the questions in its essential nomadism can open doors, point the way, reveal the path to follow»³⁷.

Secondo altri attenti studiosi, la *blessure* da cui scaturisce la domanda primaria («Perché sono stato esiliato?») plasma una scrittura in linea con una tradizione ebraica antica di secoli³⁸, ribadendo così l'osmosi fondante de *Le Livre*: ebreo/scrittore. In merito a questo punto, occorre a mio avviso procedere con chiarezza e cautela, al fine di evidenziare una certa filiazione avvenuta nel tempo e successiva addirittura all'inizio della stesura di una parte del *Livre des Questions*.

Quanto affermato sopra trova riscontro negli elementi che seguono. Fin dal titolo, *Le Livre des Questions* allude a una struttura basata sull'interrogazione. L'opera contiene, tuttavia, non solo domande, ma anche citazioni e aforismi di rabbini inesistenti, che rispondono agli interrogativi posti dal narratore assente o ne sollevano a loro volta di altri, parabole pseudorabbiniche, dialoghi a una o più voci, invocazioni per metà liriche e per metà meditative, racconti brevi e poesie, quasi come se il flusso delle parole e delle frasi scorresse irradiandosi sul bianco della pagina, per getti consecutivi, costanti e, tuttavia, mai simili, producendo una sorta di ansimo sulla superficie del testo. L'unità di base è generalmente breve, la rottura, la disseminazione delle frasi e delle parole, penetrano in qualche modo il testo il cui aspetto discontinuo è accentuato da alcune soluzioni tipografiche che ritornano con frequenza: l'uso del corsivo, i periodi inseriti tra parentesi (come pensieri in apparenza poco pertinenti), e, da un punto di vista contenutistico, risposte che sembrano dissonanti con le domande che le hanno precedute. Tutto si svolge secondo un andamento dialettico: l'interrogazione e il testo necessitano, da parte del lettore, di una interpretazione costante, innescando così un ulteriore dialogo, questa volta tra il poeta e il suo pubblico. Lo stesso Jabès ha cercato di spiegare da un punto di vista tangibile la genesi stilisticamente discontinua del suo libro, dicendo che: «C'est à partir de phrases très simples dans leur raccourci – et qui sont des paliers de pénombre – que mes livres ont été edifiés»³⁹. L'andamento non omogeneo si ricollega certamente a una pratica letteraria della contemporaneità, ma anche alla tradizione dell'esegesi midrashica e talmudica, tradizione caratterizzata dall'uso del commento, dell'incompiuto, dell'apertura, della rimessa in questione perpetua come principio ermeneutico e come fonte di creatività permanente. La scrittura di Jabès,

inoltre, dal suo interno fa allusione alle fonti dell'ebraismo rabbinico come termine di paragone e elemento capace di generare la struttura nel suo complesso. Il rimando è palesato nella corrente dei quesiti: «Livre, objet d'une inépuisable recherche; n'est-ce pas ce que voit la tradition juive dans le Livre?»⁴⁰, e soprattutto: «A toute question le Juif répond par une question»⁴¹. Un'altra domanda che la struttura discontinua del libro solleva è la seguente: «Quanto l'autore è consapevole della tradizione testuale a cui fa riferimento nel suo ciclo?». Dei numerosi rabbini, immaginari, citati lungo tutta la serie del *Livre des Questions*, Jabès avrebbe poi detto negli anni Settanta a Jacqueline Shohet Kahanoff, amica e scrittrice anch'essa d'origine cairota: «Penso che siano sempre stati con me, ma che abbiano iniziato a parlarmi solo quando ho appreso cosa fosse l'esilio»⁴².

La lettura approfondita dei testi della tradizione rabbinica – lettura che avverrà sempre in traduzione francese – inizia dunque dopo il trasferimento a Parigi. Due fattori incidono. Uno è la rinnovata *galut*: «Il fatto di essere stato costretto, dunque, a vivere fino in fondo la mia condizione di ebreo, mi ha portato a scoprire i grandi testi della tradizione ebraica, che – all'inizio – conoscevo molto male»⁴³. Un altro proviene dalle prime reazioni (positive) della critica, come rivela il poeta nel corso del documentario-intervista di Michelle Porte: «c'est très curieux parce que je n'ai commencé à m'intéresser sérieusement aux grands textes de la tradition juive que bien après avoir écrit *Le Livre des Questions* c'est-à-dire au bout du troisième ou quatrième. Pourquoi? Parce qu'il y avait des essais qui ont parus qui disaient: "il est talmudiste", "c'est la Cabalah", "c'est le Talmud". Moi je n'avais aucune notion ... »⁴⁴. Jabès dunque conosceva poco i testi della tradizione rabbinica; la competenza attraverso uno studio più strutturato iniziò dopo aver già pubblicato una parte del *Livre des Questions*, continuando per tutto il resto della sua vita⁴⁵. Non solo l'affermazione identitaria, quindi, è successiva all'esilio, ma anche l'approfondimento della cultura ebraica. Questo è indicativo di un processo innescato dalla migrazione a Parigi e non di un dato di fatto, di un elemento cioè congenito e immanente al poeta in quanto ebreo di nascita. Mi preme sottolineare, inoltre, che all'interno di una *différence* che io intendo generica (être Juif), Jabès denota una sua appartenenza specifica (*Juif d'Égypte*). In un breve racconto contenuto ne *Le Livre de Yukel*, una signora molto anziana, sopravvissuta all'Olocausto, si rivolge a Yukel chiedendo:

(...) – Est-ce que vous étiez en France pendant la guerre?
 – Non. J'étais en Égypte.
 – Alors, vous êtes un Juif heureux; quelles que soient vos souffrances, vous êtes un Juif heureux⁴⁶.

Note

- 1 Enrico Lucca, *Tra interrogazione e silenzio*, «Teologia e filosofia» 22 (2008), p. 577.
- 2 *Ibidem*.
- 3 È quasi impossibile citare tutta la sterminata produzione critica sull'opera di Jabès; una dettagliata bibliografia è contenuta nella recente traduzione italiana del *Livre des Questions* di Alberto Folin. V. Edmond Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, Milano, Bompiani 2015, pp. 1722-1740. V. anche Tiziana Carlino, *Bibliografia di Edmond Jabès*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia» 7 (2005), <https://mondodomani.org/dialegesthai/tc01.htm> (ultimo accesso giugno 2019).
- 4 Menachem Emanuele Artom e Hulda Brawer-Liberanome, *Nuovo dizionario ebraico-italiano*, vedi alla voce *darash*.
- 5 Pietro Stefani, *La letteratura rabbinica*, in Patrizia Reinach Sabbadini (a cura di), *La cultura ebraica*, Torino, Einaudi 2000, p. 332.
- 6 Susan Handelman, *Torments of an Ancient Word: Edmond Jabès and the Rabbinic Tradition*, in Eric Gould (a cura di) *The Sin of the Book*, Lincoln, University of Nebraska Press 1985, p. 60.
- 7 Il filmato è visibile su youtube <https://www.youtube.com/watch?v=S4GjEjIRAw&t=105s> (ultimo accesso giugno 2019).
- 8 Agli inizi degli anni Quaranta la comunità contava 80.000 membri circa registrati, cioè ufficialmente iscritti ai registri delle comunità. L'esodo era già iniziato dopo la fondazione dello Stato di Israele. Tra il 1949 e il 1951 circa 15.000-20.000 ebrei lasciarono l'Egitto. Le poche migliaia rimaste fino 1967 si ridussero a trecento dopo la guerra di Kippur. Le cifre sono riportate da Gudrun Kramer, *The Jews in Modern Egypt*, London, I.B. Tauris 1989, p. 218. Vedi anche Michel Laskier, *The Jews of Egypt, 1920-1970*, New York and London, New York University Press 1992, p. 187. Oggi dell'antichissima comunità ebraica d'Egitto rimangono al Cairo e a Alessandria pochissimi anziani testimoni.
- 9 A questo proposito v. Joel Beinin, *The Dispersion of Egyptian Jewry*, Berkeley, University of California Press 1998, pp. 207-240; Tiziana Carlino, *I libri del ricordo. Gli ebrei d'Egitto tra narrazione e memoria culturale*, Milano, Lampi di Stampa 2014; Jacob Landau, *Bittersweet Nostalgia: Memoirs of Jewish Emigrants from Arab Countries*, «Middle East Journal» 15:2 (1982), pp. 229-235; Aimée Israël-Pelletier, *On the Mediterranean and the Nile. The Jews of Egypt*, Bloomington, Indiana University Press 2018. Sulle fonti di documentazione via web v. Dario Miccoli, *Oltre l'archivio. Storie e memorie degli ebrei egiziani in internet*, «Memoria e ricerca» 42 (2013),

- pp. 189-201. Interessante è la produzione cinematografica, che annovera numerosi film e svariati documentari, tra cui ricordiamo: *Au balcon de Titi* di Yasmina Benari (Francia, 2014), *Il buma* di Giovanni Massa (Italia, 2002), *'An yahud Masr* di Amir Ramses (Egitto, 2013), *Salata baladi* di Nadia Kamel (Egitto, 2007), *Starting over Again* di Ruggero Gabbai (Italia, 2015). Sulla partecipazione degli ebrei d'Egitto alla nascita del cinema arabo v. Aldo Nicosia, *Il cinema arabo*, Carrocci, Roma, 2007, p. 110.
- ¹⁰ Per la biografia e una ricostruzione storico-culturale del contesto di provenienza di Edmond Jabès (1912-1991) v. Edmond Jabès, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Pierre Belfond 1980; Daniel Lançon, *Jabès l'Égyptien*, Paris, Jean-Michel Place 1998.
- ¹¹ Su questo argomento v. Alberto Folin, *Edmond Jabès: la vita, il libro*, postfazione a Edmond Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, Milano, Bompiani 2015, pp. 1669-1715; Steven Jaron, *French Modernism and the Emergence of Jewish Consciousness in the Writing of Edmond Jabès* (tesi dottorale), Columbia University 1997; Steven Jaron, *Repiquage poétique chez Edmond Jabès*, «Plein Marge» 24 (1996), pp. 109-129; Steven Jaron, *Langue maternelle et silence*, in Aurèle Crasson (a cura di), *Edmond Jabès: l'exile en partage*, Paris, Hermann 2013, pp. 119-128.
- ¹² Edmond Jabès, *Le pacte du printemps*, Paris, Gallimard 1959; ripubblicato in *Le seuil Le Sable. Poésies complètes. 1943-1988*, Paris, Gallimard 1990.
- ¹³ Questo 'silenzio' è parzialmente interrotto nel 1959 con la pubblicazione in un unico volume di tutte le poesie del periodo egiziano per i tipi di Gallimard.
- ¹⁴ A questo proposito v. Massimo Baldini e Silvano Zucal, *Il silenzio e la parola da Eckhart a Jabès*, Brescia, Morcelliana, 1989; Jacques Lardoux, *Désert, Silence et judéité dans la poésie d'Edmond Jabès*, «Présence francophone» 44 (1994), p. 27-45; Antonio Prete, *Del confine e delle sue trasparenze. Margini per Blanchot, Jabès e Char*, «Aut Aut» 211-212 (1986), pp. 13-27.
- ¹⁵ Enrico Lucca sottolinea che: «Il silenzio che avvolge l'opera di Jabès rimanda anche, tramite il bianco del testo, al non detto di ogni interpretazione, testimoniando così l'inesauribile interpretazione della *chose écrite* e richiamando la struttura dialogica alla base di ogni lettura». Enrico Lucca, *Tra interrogazione e silenzio* cit., p. 579.
- ¹⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II: Yaël Elya, Aely, El ou le dernier livre*, Paris Gallimard 1997, p. 32. Le citazioni de *Le Livre des Questions* sono tratte dall'edizione Gallimard del 1988 in due volumi, ripubblicata nel 1997 e nel 2002, così divisa: *Le Livre des Questions I: Le Livre des Questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au Livre* e *Le Livre des Questions II: Yaël, Elya, Aely, El ou le dernier Livre*.
- ¹⁷ Ivi, p. 55.
- ¹⁸ Il corsivo è del testo originale.
- ¹⁹ *Conversation avec Paul Auster*, in Steven Jaron (a cura di), *Portrait(s) d'Edmond Jabès*, Paris, Bibliothèque Nationale de France 1999, p. 80.
- ²⁰ Edmond Jabès, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Pierre Belfond 1980; cito qui la ripubblicazione del 2001 per Opales, p. 74.
- ²¹ Ivi, p. 91.
- ²² Vedi il film intervista di Michelle Porte, *Jabès* (Francia, 1989).
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Enrico Lucca, *Tra interrogazione e silenzio*, cit., p. 577.
- ²⁵ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil 1967, p. 103.
- ²⁶ Ivi, p. 108.
- ²⁷ Edmond Jabès, *Du désert au livre* cit., p.64.
- ²⁸ *Visitors*, puntata in onda su Rai Due l'8/10/1987.
- ²⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II* cit., p. 87.
- ³⁰ Ivi, p. 439.
- ³¹ Nel film intervista con Michelle Porte, Jabès afferma: «Il y a toujours un moment où le juif est reconnu seulement comme juif et comme juif subit une condition juive à laquelle il n'est pas préparé, c'est-à-dire une condition d'exilé. Et je me suis dit au fond: si les penseurs juifs ont tellement interrogé *Le Livre* c'était parce que le livre était finalement leur lieu. Ils ont fait du *Livre* leur pays, leur territoire, leur patrie».
- ³² Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II* cit., p. 137.
- ³³ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I* cit., p. 20.
- ³⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* cit., p. 99.
- ³⁵ Alberto Folin, *L'uomo delle interrogazioni. Intervista a Edmond Jabès*, in appendice a Edmond Jabès, *Il libro delle interrogazioni* cit., p. 1716.
- ³⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976 – 1980. Si cita qui l'edizione ripubblicata nel 1991, p. 204.
- ³⁷ Richard Stamelman, *The Graven Silence of Writing*, in Edmond Jabès, *From Book to Book. An Edmond Jabès Reader*, (trad. inglese di Rosemary Waldrop), Hanover, Wesleyan University Press 1991, p. viii.
- ³⁸ A questo proposito v. Matthew Del Nevo, *Kabbalism after God*, «Journal of the American Academy of Religion» 65 (1997), pp. 403-442; Claude Gandelmann, *Jabès Cabbaliste*, «Levant : Cahiers de l'espace méditerranéen» 4 (1991), pp. 94-105; Vincenzo Vitiello, *Sulla soglia*, introduzione a Edmond Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, cit., pp. X-LII; David Mendelson (a cura di), *Jabès: Le livre lu en Israël*, Paris, Point Hors Ligne 1987; Rosemary Waldrop, *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Middletown, Wesleyan University Press 2002.
- ³⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I* cit., p. 245.
- ⁴⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II* cit., p. 343.
- ⁴¹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I* cit., p. 129.
- ⁴² Jacqueline Shohet Kahanoff, *Tarbut nefel*, in «Davar» (25/05/1973), ripubblicato in David Ohana (a cura di), *Beyn shtey 'olamot*, Yerushalayim, Keter, 2005, p. 25. Mia traduzione dall'ebraico.
- ⁴³ Alberto Folin, *L'uomo delle interrogazioni. Intervista a Edmond Jabès*, in appendice a Edmond Jabès, *Il libro delle interrogazioni* cit., p. 1716.
- ⁴⁴ Vedi il film intervista di Michelle Porte, *Jabès* (Francia, 1989).
- ⁴⁵ Su questo argomento e sulle fonti a cui si rivolse Jabès v. Steven Jaron, *Edmond Jabès and the Hazard of Exile*, Abingdon, Taylor and Francis 2002.
- ⁴⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I* cit., p. 341.

Diaspora, Memory and Chamorro Migration from Guam, in Craig Santos Perez's Poetry

di Paola Della Valle

Guam, the largest and southernmost island in the Mariana Archipelago, in the North Pacific Ocean, has been a land of dispute and colonization for centuries. The first encounter with Europeans occurred on 6th March 1521, during Ferdinand Magellan's attempt to circumnavigate the globe, supported by Spanish King Charles I (subsequently known as Holy Roman emperor Charles V) and interrupted by the explorer's death in the Philippines later that year.¹ We first find the island on a map in 1525, in one of the drawings that illustrate Antonio Pigafetta's account of Magellan's voyage. Guam appears under the name of «Island of Thieves» (in Spanish, *Ladrones*) due to a «proclivity» attributed by Magellan's crew to the natives of the Marianas: the Chamorros (also spelt Chamorus).² Spain finally claimed Guam in 1565 and from that year onwards the island was a regular port of call for the Spanish galleons in the transpacific route from Mexico to the Philippines. In 1668 a colony was established under the leadership of Spanish Jesuit missionary Father Diego Luis de Sanvitores, which lasted until 1898.

The Chamorros came to this region 4,000 years ago. They reached levels of navigational expertise to match or surpass Europeans. The invasion of the Mariana islands by the Spaniards in the late 1600s was a brutal violation of their sovereignty. The Chamorros resisted for 30 years but were finally defeated in 1695, losing their sovereignty to Spain. They were decimated by the diseases brought by the Spanish invaders as well as

by indiscriminate killings. Finally, all the Chamorros from the northern islands were relocated to a few villages in Guam, together with local Chamorros. Their dislocation and concentration in one specific area was a way to give the Spanish better control over the indigenous population. As previously in North and South America, the Spanish conducted a campaign to eliminate the traditional Chamorro religion and replace it with Spanish-Catholic Christianity. A syncretic approach to worship, however, continued to be practiced among the natives.³

In 1898 Guam became a territory of the United States, together with the Philippines and Puerto Rico, as part of the terms of the Treaty of Paris that officially ended the Spanish-American War. The rest of the Marianas were sold to Germany by Spain. During the Second World War Guam was invaded by the Japanese forces, who ruled in quite a coercive and brutal way from 1941 to 1944. The intent of the Japanese was to erase the influence of the United States. The name of Guam was changed into «Omiya Jima» (The Great Shrine Island). Japanese language, culture and institutions were imposed on the island's inhabitants. This period is marked by numerous atrocities against local people, including beatings, forced labour, torture, rape, murder, beheadings, massacres, forced marches and concentration camps.⁴ When Guam was returned to the Americans at the end of the conflict, however, it was basically converted into a military base for the U.S. Navy and Air Force. As Chamorro writer Craig Santos Perez claims in an interview:

Guam and Hawai'i are two of the most militarized places in the world. On a political level, the importance of our islands as military bases is the main reason why we continue to be colonized by the United States. The military occupies large percentages of our islands' landmass, which has displaced many people from ancestral lands. Furthermore, the military has polluted our lands and waters. The military presence has also led to a rise in housing costs and sexual assaults.

The history of the draft and the present lure of military benefits has also led to high rates of Pacific islander enlistment in all branches of the armed forces. This has also led to the mass migration of Pacific islanders due to being stationed at bases around the world.⁵

The predominance of the U.S. navy in Guam affairs in the immediate years after World War II led to resentment and thus increased political pressure from Chamorro leaders for greater autonomy. The result was The Guam Organic Act of 1950, which redesigned the island as an «unincorporated territory of the United States», with some measure of self-governance however limited, and gave its residents U.S. citizenship.

Craig Santos Perez is one of the many Guam natives living in the USA and part of the Chamorro diaspora. He was born in Guam and moved to San Francisco with his family when he was fifteen. Now he lives in Hawai'i where he teaches creative writing, eco-poetry and Pacific Literature at the University of Hawai'i at Mānoa. In another interview he explains that many Chamorros are forced to leave home for military service, education, better jobs opportunities, or more affordable housing and healthcare. The experience of a Chamorro displaced from his/her homeland is a common one but it is also extremely traumatic, because «you become disconnected from home in a certain way». He felt alienated and confused as people in California didn't know much about either Guam or Chamorros. The result is that «[y]ou get very homesick and feel a sense of loss. When I went to this new place, I felt culture shock and confusion as to where I belonged in the American landscape».⁶

Poetry has become the means for Perez to face the trauma of dislocation, deal with Guam's politics and history, denounce the injustice of centuries of colonisation, retrieve aspects of Chamorro culture that risk being forgotten and bring back to memory those which have been erased under the weight of foreign presence. He

affirmed that it is a privileged medium for activism and self-expression since «poetry intensifies language and also creates a space of deeper emotional truth». Unlike political writing, «poetry captures the human element of experience of whatever political topic you're talking about.»⁷ His creative output resulted in four collections of an ongoing project: *from unincorporated territory [hacha]* (2008), *from unincorporated territory [saina]* (2010), *from unincorporated territory [guma']* (2014), and *from unincorporated territory [lukao]* (2017).

The main purpose of Perez's poetics is to make the complexity of Guam's history emerge from oblivion, revive collective memory and relocate his homeland in the geopolitical maps of the world. In the preface to the first volume of the series (*hacha* means «one» in the Chamorro language) he points out the paradox of coming from a place that is unnamed or frequently not included in maps: «On some maps, Guam doesn't exist; I point to an empty space in the Pacific and say, "I'm from here". On some maps, Guam is a small, unnamed island; I say, "I'm from this unnamed place.»⁸ Then he illustrates in short paragraphs, written with documentary and scientific precision, the geographical location of Guam (longitude and latitude, distance from other countries), its geomorphic origin (its inclusion in a string of volcanic arcs and trenches like the Mariana Trench, the deepest part of the earth's surface), the names of the other islands of the archipelago, its history and political status, with reference to the paradox resulting from the American occupation: «[T]he United States can hold a territory as a colonial possession without incorporating the territory into the United States or granting sovereignty to the territory, keeping its inhabitants in a state of political disenfranchisement» (9, *hacha*). The reflection on the word «territory» is then enlarged to its etymological origin, from Latin «terra» (earth, land) and «territorium» (land around a town) but also evocatively connected to the verb «terrere» (to frighten, from which the word terrible). The poet thus comes to the conclusion that a «*territorium would mean "a place from which people are warned off"*» (9, *hacha*), indirectly alluding to Guam's historical predicament and the diaspora of its people. The cultural, linguistic, political domination carried out in three centuries of Spanish colonisation is also synthesized by mentioning the word «*reducción*», «the term the Spanish used to name their efforts of subduing, converting, and gathering natives through the establishment of missions and the stationing of soldiers to protect these missions» (10-11, *hacha*).

Finally Perez explains the sense of the italicized preposition «*from*», which is found in the titles of both his books and poems, sometimes replaced by the Chamorro equivalent «*ginen*».⁹

From indicates a particular time or place as a starting point; *from* refers to a specific location between two limits; *from* imagines a source, a cause, an agent, or an instrument; *from* marks separation, removal, or exclusion; *from* differentiates borders; *from* OE “*fram*”, originally “*forward movement, advancement*” – *evolving into the sense of “movement away”* (11, *hacha*).

By containing a «*from*», an allusion to origins, and moving towards an undefined elsewhere, each poem is programmatically derivative and incomplete, as are his volumes, parts of a larger, ongoing, incomplete project. Rowe has also pointed out that the lower case of the preposition *from* underlines the derivative status of Perez’s work and suggests the «historically enmeshed situation of the Chamorros».¹⁰

An important concept related to his poetry is that of «excerpted space» (11, *hacha*), which he articulates at various levels: the cultural project, the single collection, the poem-series, and the single poem. Each volume is an excerpt of Perez’s larger project, each poem-series an excerpt of a volume, each poem an excerpt of a poem-series, all of which immersed in dense intertextuality and connected through an intricate web of cross-references. Perez’s poems are interspersed with a mix of variegated materials dealing with Guam, which sometimes become parts of the poems themselves: song lyrics, quotes and slips of the tongue referring to the island; government edicts; legal and executive documents pertaining to its military administration; passages from religious texts and history books such as Rogers’ authoritative *History of Guam*;¹¹ extracts of conversations with his elders; reports of autobiographical facts; travel and tourist materials; news from activist sites dedicated to the decolonisation of the archipelago; encyclopaedic entries and records of indigenous experiential knowledge on Guam’s flora and fauna; maps of the islands in different historical periods and visual texts on native plants; quotations from other texts and, as the project goes on, from Perez’s previous volumes. This complex layered narrative and intertextuality is further complicated by the employment of Chamorro, Spanish and Japanese terms within the prevalent English text.

Perez’s books certainly imply effort and endeavour on the part of the reader, what Otto Heim calls «an active reception».¹² Readers must participate in Perez’s project, navigating back and forth, across and through a textual and visual sea, following his mapping or rather re-mapping of Guam from an oceanic perspective. The two metaphors of the page as «an excerpted ocean, filled with vast currents, islands of voices, and profound depths» and of poems as «word maps»¹³ are the prevalent images in Perez’s definition of his work. Poetry for him is a series of «excerpted spaces via the transient, processional and migratory cartographies of the page».¹⁴ The importance of maps to his work has been well illustrated by Heim:

Perez’s poetry explicitly challenges the dominant cartography of the Pacific and deploys methods of mapping to counter the hegemonic worldview that underpins what Michael Lujan Bevacqua calls Guam’s ‘banal coloniality’, its militarization seemingly as natural as its appearance as a mere dot on the map¹⁵.

Re-mapping the Pacific means bringing to surface what modern cartography had helped obliterate by re-conceptualising space and re-naming places. Heim calls these two acts «erasure» and «(re)inscription», underlining how they were the constitutive operations of European cartography.¹⁶ Maps and atlases were functional to imperial powers in representing the Pacific as a lost sea, «terra nullius», thereby justifying its colonisation and the plundering of its resources. They reproduced a vision of the ocean «cleared of data irrelevant to navigational purposes»¹⁷ and depict the islands as mere anchoring points in an ocean which becomes the natural space for free trade. Therefore, they «foster the notion of a socially empty space».¹⁸ Cartography contributed to forming the idea of the Pacific «not as a place to live in but an expanse to cross, a void to be filled in with lines of transit».¹⁹ In his seminal essay «Our Sea of Islands» (1993),²⁰ the sociologist of Tongan origin Epeli Hau’ofa objected to this view by counter-arguing that Oceania was based on a dense network of relationships and its inhabitants considered the sea their home. They were skilled navigators and sailed long distances to trade, marry, visit relatives, and expand their knowledge or wealth. The boundaries erected by imperial powers did not exist for Pacific islanders, who shared blood and culture, and were connected, rather than divided, by the sea. So much so that Hau’ofa rejects the Western vision

of Oceania as small «islands in a far sea» and suggests the holistic image of «a sea of islands». It is worthwhile remembering that a crucial part of the Spanish «*reducción*» plan was suppressing the maritime mobility of the islanders, who were forbidden from taking interisland voyages as well as going beyond the reef limit without the authorities' permission.²¹ This restriction made Ocean peoples more insular.

According to Bevacqua, the creation of song maps was a tradition of Chamorros, whereby they remembered the route to a visited place:

After journeys were completed, a song would be created that would weave geographic, biological, and sensory elements together in order to form a map. These songs would take on features such as the stars, the color of the water, the features of shorelines, changes in clouds, the songs of birds. So long as these songs were remembered and passed on, a return journey was always possible. You could find your way back there, even generations later.²²

He claims that Perez's poems reproduce a similar technique. They are meant to «retrace the steps of Chamorros through their ancient past and challenge the ways in which key points on that journey have come to be represented, remembered, or forgotten».²³ By doing so, Bevacqua continues, Perez aims «to lead Chamorros in new directions in terms of their consciousness and identity», representing an example of «a poetic and a political decolonization».²⁴

Perez's attempt to draw a counter-cartography is attested by his substitution of the definition «Table of Contents» with «Map of Contents» at the beginning of each book. The volume [*hacha*]'s opening poem, entitled *from lisiensan ga'lagu*, consists of a list of names attributed to Guam and the Marianas in the course of history, scattered on the page as islands in the ocean with some blank space in between. Among them we find the original Chamorro name «*guåhan*» (which means «we have») and some of the numerous variants found in maps «*guajan*, *guan*, *guana*, *goam*, *goaam*, *buan*, *guhan*, *guacan*, *y guan*», together with «*isla de san juan*, *islas de las velas latinas*, *islas marianas*, *islas de los ladrones*, *omiya jima*», and finally «*“guam”/“the first province/of the great ocean”*» (15, *hacha*). As underlined by Bevacqua, the «lability of meaning» inherent in this list of mistakes and name changes is part of Guam's colonial past and present, because «Guam's meaning is flexible and moves constantly between the invisible [being a dot on a map]

and the hypervisible [the US military strategic interests]».²⁵

Poems with the same title, albeit nonsequential, constitute a series and deal with the same subject. All the poems entitled *from lisiensan ga'lagu* focus on linguistic issues. The second one, for example, emphasises the loss of Chamorro language by colonial naming, renaming and baptising. Physical violence is equated to linguistic suppression in the lines: «“a spanish baptismal name and”/burnt villages/archipelago of/“chamoru last names drawn from/the lexicon of everyday language”» (16, *hacha*). In the third and fourth poem of the same series, Chamorro words are included, with or without translation. Sometimes they are put inside a rectangular shape, as if they were in a cage. Sometimes the cage is empty, surrounded by English words (33, 34, 35, *hacha*). Perez's resort to visual poems is common. The shape of the composition contributes to the overall meaning, in this case the idea of a language that has been imprisoned.

In the series *from tidelands*, each poem is built around a key concept in Chamorro culture, printed at the bottom of the page in square brackets with the English translation. For example: [*hale': root*], [*tano: land, soil, earth, ground*], [*tasi: sea, ocean*], [*tinaitai: prayer*], [*hanom: water*], (25, 26, 27, 51, 98, *hacha*). These compositions are arranged on the page in the same visual shape, recalling the movement of waves breaking on the seashore. Heim refers to them as recurrent «spatial patterns [which] form wavelike movements unfolding in time, evoking a watery field that is in perpetual motion.»²⁶ These sensory details seem to reproduce the effects of ancient Chamorro song maps. Here are two examples:

from “tidelands”

“sieved
of breath” to recover—brief
sounds kneaded “into sand buried” as
currencies “define” the ruins

now shored—

[*tasi*] of “endless thresh-

~
[*tasi: sea, ocean*]
~

(27, *hacha*)

from "tidelands"

night
displaces our "retrievable
history" —the "sky impaired" by smoke—
"skin" "grain" "psalms" "what saved us?" —one

storm bent

[tinaitai] in the sand

~
[tinaitai: prayer]

(51, *hacha*)

Longer and more discursive poems are also included, illustrating episodes from family life or colonial history and using real maps and visual documents of local flora and fauna. The death of the poet's cousin Renee, for example, occupies the series entitled *from descending plumeria*, consisting of brief narrative passages mixing the reception of the tragic news, the family's mourning, memories from shared childhood and connections with Guam's history, as in the example:

from "descending plumeria"²⁷
for my cousin, renee

~
(it's renee, my auntie cried into the phone) renee.
had moved
to san francisco to become an artist. (that night) she
was a
passenger on a motorcycle. at an intersection. a car
ran a red
light and never stopped the motorcycle fell. on her
body we
waited. by the phone across. eyes of the pacific.
(that night)
there was an early season storm. we took the usual
precautions: boarded the windows. [...] (*hacha*, 89)

from "descending plumeria"

~
my dad drove us to auntie's house. (past. the house
with black
dogs, the house hidden. behind its own garden, the
house with
armored gates and. the jungle where migrants from
yap or palau

or truuk built tin shacks) when we arrived, the old
women were
already saying the rosary. some knelt. other sat on
the couch
because their knees were too weak. a makeshift
altar. of votive
candles was placed in front of an old picture of re-
nee (that used
to be on the living room wall between. other family
pictures).

i made the sign. of the cross almost thankful. for
this ritual
movement (this last moment. of choreography)
auntie's voice
coiling. thru the house. [...] (*hacha*, 91)

Interestingly, although these compositions are in prose, they are divided into short units ending up with a full stop, which seems to indicate the end of a line, thus giving a poetic rhythm. Words are never capitalized after full stops, in titles or proper nouns. Punctuation is unconventional and, sometimes, used to distort meaning as in «the sign. of the cross». At the bottom of the page, Perez always includes a commentary on the accidental introduction of the brown tree snakes into Guam by US cargo ships: another form of colonization, which led to the extinction of most native birds.

During and after the war, the Allies controlled the Marianas, a primary base on the Pacific. The US military shipped equipment and salvaged war material to permanent bases and scrap metal processors on Guam. The first brown tree snakes reached the war torn island as cargo ship stowaways. (hacha, 89)

They say there were no snakes on Guam before World War II. (hacha, 97)

This fact also had an impact on the life of common people, as the following passage shows:

from "descending plumeria"

~
(the rain subsided about an hour later. the last prayers. said and

the house emptied) renee. do you remember when
 we were.
 sitting beneath grandma's covered garage. rain, tin
 roofing.
 plumeria trees. remember, we used to flick the small
 bumps that
 grew on the twisting branches, causing a sticky
 white to seep. [...]

grandma warned us. to watch for the snakes renee.
 walks into
 the rain barefoot. over the wet grass to. the plume-
 ria trees.
 (93, *hacha*)

Perez follows the same method in the other three vol-
 umes. In [*saina*] (which means parents, elders, ances-
 tors, spirits) and [*guma*] (the chief's house) he continues
 to create word maps to illustrate issues such as Guam's
 place in U.S. strategic interests in the Pacific, colonial
 violence from the Spanish, the consequences of the
 Japanese invasion, and the expropriation of ancestral
 land to build transport and commercial facilities. The last
 collection, [*lukao*] (procession), contains several songs
 with a more intimate tone. This volume is dedicated to
 his wife and newborn daughter, who are referred to re-
 spectively as «you» and «neni» in the compositions.

The poet frequently uses typographic devices rang-
 ing from bold to strikethrough and faint. For example,
 in *ginen ta(la)ya* from the collection [*guma*] he adds a
 long list of obituaries of Pacific islanders killed while
 serving U.S. war missions in Iraq, Afghanistan and
 Ethiopia crossing out all details but their names, which
 therefore emerge and show the soldiers as individuals:

~~[Army Pfc. Jose Charfauros Jr., 33, of Rota was one
 of 14
 soldiers killed in a single day in Iraq] [...]~~
~~[Navy Master-at-Arms Anamarie San Nicolas Ca-
 macho, 20
 of Tinian and Guam, was killed in Bahrain]~~ ²⁸

In this regard, Bevacqua reminds us that «Guam
 and the other islands in Micronesia boast the highest
 rates of enlistment and also the highest killed-in-action
 statistics per capita». ²⁹

Sometimes Perez crosses out a footnote that explains
 or completes an issue previously treated in the poem,
 or represents official discourse. As Rowe suggests, he
 applies a technique used by poststructuralists such as

Jacques Derrida «to indicate what might be *sous rature*
 or “under erasure” and yet permitting the cancelled text
 to be read». ³⁰ For example, in one of the poems *from*
tidelands in [*saina*] the crossed-out footnote illustrates
 the above-mentioned invasion of tree brown snakes
 after World War II, accidentally transported to Guam
 by U.S. ships. This predator has caused the extinction
 of most of Guam's native seabirds, among which the
 Micronesian kingfisher, the protagonist of an entire po-
 etic series. The snakes' invasion is a further pernicious
 effect of the American occupation, which risks fading
 into oblivion. The words in the poem reproduce a cross,
 connoting suffering. Its four arms contain the same
 word in Spanish, Japanese and English: anchor, to re-
 turn, to root, to remember. The poet seems to invite the
 reader to remember and return to roots (native animals),
 which are also an anchor of identity.

from “tidelands”²

	shingari	
	cruz del ancla	
/	anchor	
kaeri return	~	root ne
regesar		arraigar
	remember	
	ni kaite oku	
	recordar	

² ~~militarization and colonialism destroying the
 chamoru people of guam:
 these fangs dig deep. During and immediately after
 world war two, brown tree snakes in-
 vaded guam as stowaways in u.s. naval cargo
 ships. By 1968 the snakes colonized the
 entire island, their population reaching a density of
 13,000 per square mile. as a result
 guam's seabirds, 10 of 13 endemic species of
 forest birds, 2 of 3 native mammals,
 and 6 of 10 native species of lizards have all gone
 extinct.~~ ³¹

This poem illustrates another example of spatial ar-
 rangement: «carmina figurata» or concrete poems, as
 Bevacqua calls them. Poetry is made to look like iconic
 forms, in this case a cross, but it could be the island of

Guam or the latte, massive stones pillars upon which the Chamorros of the past built their homes.³²

Perez's collections are based on the reiteration of key issues. Strategic repetitions of words, phrases, concepts, references to animals, plants and places are meant to emphasize what was buried in Chamorro culture by the colonial world system's appropriative power.³³ Rowe also points to the intellectual and discursive confusion produced by the imperial enterprise in the transpacific region, which has made its history almost unreadable. Repetition, in his view, is therefore a necessary device for key issues to emerge from the «white noise of neoimperialism».³⁴

To conclude, in his book series Craig Santos Perez puts into practice that «epistemic disobedience and independent thought» evoked by Walter Dignolo as the basis for a project of decolonisation.³⁵ His idea of re-mapping the history and culture of Guam from an oceanic viewpoint, using modes and techniques rooted in the Pacific episteme and translated into song maps, is daring and original. As Rowe has underlined, Perez does not endorse postcolonial hybridity.³⁶ He cannot but acknowledge the dominant influence of the English language and American culture on Chamorro people. Yet, he is working within an ontological discourse that cannot find a viable expression in the English language or through Western thinking. It requires a different epistemic approach. His poetry definitely demands an effort on the part of the readers. By engaging readers in active participation, his aim is also to realize a sense of political community and historical responsibility. So his work is not only a rediscovery of a buried culture but an attempt to create new empowering relations for people like him, who have suffered from the trauma of dislocation and forced emigration.

Bibliography

Babauta Chloe, «Author writes poetry books on Chamorro migration and identity», in «Pacific Daily News», Nov 21, 2017: <<https://eu.guampdn.com/story/life/2017/11/21/author-writes-poetry-books-chamorro-migration-and-identity/847257001/>>

Bevacqua Michael Lujan, «The Song Maps of Craig Santos Perez», «Transmotion» Vol. 1, n. 1 (2015), pp. 84-88.

Heim Otto, «Locating Guam: The Cartography of the Pacific and

Craig Santos Perez's Remapping of Unincorporated Territory», in *New Directions in Travel Writing Studies* (Julia Kuehn & Paul Smethurst eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan 2015, pp. 180-198.

Hau'ofa Epeli, *We Are the Ocean: Selected Works*, Honolulu, University of Hawai'i Press 2008.

Keown Michelle, *Pacific Islands Writing*, Oxford, Oxford University Press 2007.

Keown Michelle, Andrew Taylor, Mandy Treagus, «Introduction», in *Anglo-American Imperialism and the Pacific*, New York and London, Routledge 2018, pp. 1-22.

Lai Paul, «Discontiguous States of America: The Paradox of Unincorporation in Craig Santos Perez's Poetics of Chamorro Guam», in «Journal of Transnational American Studies» 3(2) 2011, pp. 1-28.

Mignolo Walter D., «Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom», «Theory, Culture & Society» 26/7-8 (2009), pp. 1-23.

Nelson Christopher, « Interview with Craig Santos Perez on *from unincorporated territory [lukao]*», in «Under a Warm Green Linden» — November 25, 2017: <https://www.greenlindenpress.com/craig-santos-perez/>

Perez Craig Santos, *from unincorporated territory [hacha]*, Oakland (CA, US), Omnidawn Publishing 2017, [2008].

Perez Craig Santos, *from unincorporated territory [saina]*, Richmond (CA, US), Omnidawn Publishing 2010.

Perez Craig Santos, *from unincorporated territory [guma]*, Richmond (CA, US), Omnidawn Publishing 2014.

Perez Craig Santos, *from unincorporated territory [lukao]*, Oakland (CA, US), Omnidawn Publishing 2017.

Perez Craig Santos, «*from A Poetics of Continuous Presence and Erasure*», in «Evening Will Come: A Monthly Journal Of Poetics», n. 28, April 2013 -- Erasure Issue: <<http://www.thevolta.org/ewc28-csperez-p1.html>>

Perez Craig Santos, «The Poetics of Mapping Diaspora, Navigating Culture, and Being From», originally published in «Dovegion Literary Journal» 2011, «<http://www.dovegion.com/2011/04/craig-santos-perez-the-poetics-of-mapping-diaspora-navigating-culture-and-being-from-part-1->», pp. 1-13.

Rogers Robert F., *Destiny's Landfall: A History of Guam*, Honolulu, University of Hawai'i Press 2011 [1995].

Rowe John Carlos, *Shades of Paradise: Craig Santos Perez's Transpacific Voyages*, in *Archipelagic American Studies*, Durham (NC, US), Duke University Press 2017, pp. 213-231.

Sitography

<https://www.guampedia.com/> (last accessed 20/6/2019)

<http://craigsantosperez.com/> (last accessed 20/6/2019)

«The Page Transformed: A Conversation with Craig Santos Perez», «Lantern Review Blog»: <http://www.lanternreview.com/blog/2010/03/12/the-page-transformed-a-conversation-with-craig-santos-perez/> (last accessed 20/6/2019)

Notes

- 1 The expedition, the first circumnavigation of the earth, was concluded by Spanish navigator Juan Sebastian Elcano in 1522. See: <<https://www.guampedia.com/ferdinand-magellan/>>
- 2 Otto Heim, «Locating Guam: The Cartography of the Pacific and Craig Santos Perez's Remapping of Unincorporated Territory», in *New Directions in Travel Writing Studies* (Julia Kuehn & Paul Smethurst eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan 2015, p. 102.
- 3 <https://www.guampedia.com/guams-political-development/>
- 4 <https://www.guampedia.com/wwii-from-occupation-to-liberation/>
- 5 Christopher Nelson, « Interview with Craig Santos Perez on *from unincorporated territory [lukao]*», in «Under a Warm Green Linden» — November 25, 2017: <https://www.greenlindenpress.com/craig-santos-perez/>. For further research on American Imperialism in Hawai'i and the Pacific see: the chapter «Hawai'i and the 'American Pacific'» in Michelle Keown, *Pacific Islands Writing*, Oxford University Press, 2007; M. Keown, A. Taylor & M. Treagus (eds.), *Anglo-American Imperialism and the Pacific*, Routledge, 2018; Barry Rigby, «The Origins of American Expansion in Hawaii and Samoa, 1865–1900», in «The International History Review» Vol. 10, n. 2 (1988), pp. 221-237; Jennifer Fish Kashay, «Agents of Imperialism: Missionaries and Merchants in Early-Nineteenth-Century Hawaii», in «The New England Quarterly» Vol. 80, n. 2 (June 2007), pp. 280-298.
- 6 Chloe Babauta, «Author writes poetry books on Chamorro migration and identity», in «Pacific Daily News», Nov 21, 2017: <<https://eu.guampdn.com/story/life/2017/11/21/author-writes-poetry-books-chamorro-migration-and-identity/847257001/>>
- 7 *Ibid.*, both quotations.
- 8 Craig Santos Perez, *from unincorporated territory [hacha]*, Oakland (CA, US), Omnidawn Publishing, 2017, [2008], p. 7. Further page numbers will be indicated in the text next to the term «*hacha*».
- 9 In the poem titles, the preposition «*from/ginen*» is succeeded by words either in bold, in [*hacha*] and [*lukao*], or in a larger font in [*saina*] and [*guma*], as in the following examples: *from tidelands [hacha]*, *ginen understory [lukao]*, *from the legends of juan malo [a malologue]* [*guma*]; *from all with ocean views [saina]*.
- 10 John Carlos Rowe, «Shades of Paradise: Craig Santos Perez's Transpacific Voyages» in *Archipelagic American Studies*, Durham (NC, US), Duke University Press, 2017, p. 218 and p. 222.
- 11 Robert F. Rogers, *Destiny's Landfall: A History of Guam*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1995.
- 12 Otto Heim, «Locating Guam: The Cartography of the Pacific and Craig Santos Perez's Remapping of Unincorporated Territory», in *New Directions in Travel Writing Studies* (Julia Kuehn & Paul Smethurst eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan 2015, p. 188.
- 13 «The Page Transformed: A Conversation with Craig Santos Perez», «Lantern Review Blog»: <<http://www.lanternreview.com/blog/2010/03/12/the-page-transformed-a-conversation-with-craig-santos-perez/>>
- 14 C. Santos Perez, «The Poetics of Mapping Diaspora, Navigating Culture, and Being From», p. 4.
- 15 Heim, op. cit., p. 187.
- 16 Heim, op. cit., pp. 181-82.
- 17 Heim, op. cit., 183.
- 18 Heim, op. cit., 184, quoted from J. B. Harley «Maps, Knowledge, Power» in *The Iconography of Landscape*, (D. Cosgrove & S. Daniels eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 303.
- 19 *Ibid.*, quoted from P. Sharrad, «Imagining the Pacific», «Me-anjin» 49.4 (Summer 1990), p. 598.
- 20 Epeli Hau'ofa, *We Are the Ocean: Selected Works*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, p. 37.
- 21 Robert F. Rogers, op. cit., 2011 [1995], p. 33.
- 22 Michael Lujan Bevacqua, «The Song Maps of Craig Santos Perez», «Transmotion» Vol. 1, n. 1 (2015), p. 84.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 Bevacqua, op. cit., p. 85.
- 26 Heim, op. cit., p. 190.
- 27 Originally from tropical America, plumeria trees are prolific in Pacific islands.
- 28 C. S. Perez, *from unincorporated territory [guma']*, Richmond (CA, US), Omnidawn Publishing, 2014, p. 36.
- 29 Bevacqua, op. cit., p. 87.
- 30 Rowe, op. cit., p. 221.
- 31 C. S. Perez, *from unincorporated territory [saina]*, Richmond (CA, US), Omnidawn Publishing, 2010, p. 38.
- 32 Bevacqua, op. cit., p. 88.
- 33 Rowe, op. cit., p. 217.
- 34 Rowe, op. cit., pp. 221-22.
- 35 Mignolo Walter D., «Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom», «Theory, Culture & Society» 26/7–8 (2009), pp. 1-23.
- 36 Rowe, op. cit., pp. 224-25.

Ajgi: poeta silenzioso, messaggero bilingue. Identità e presenza (critica) di una voce ciuvascia, russa, transnazionale

di Anna Belozorovitch

Non ho mai considerato la poesia un mezzo per 'riflettere la vita'. L'arte, per me, è una delle forme di manifestazione della vita stessa. A questa idea è legato il mio obiettivo 'concreto': nei versi cerco di formulare il meno possibile i miei 'punti di vista' e le mie definizioni. Un testo poetico, come lo vedo io, è un piccolo ambito di vita dove, se possibile, ci deve essere 'tutto': la vita della natura, la vita delle cose, la vita nel suo divenire e quella che scorre 'davanti agli occhi'¹.

«L'insolito poeta ciuvascio che scrive in lingua russa»², come scrive Novikov nell'introduzione alla biografia di Gennadij Ajgi curata da Robel, appare ancora oscuro e incomprensibile a molti. Sotto questo appellativo, affettuoso, forse ironico, si racchiude una figura, una voce poetica dalle molteplici letture, il cui percorso, tra margini e centri, conosce un andamento peculiare. È su queste letture che mi vorrei concentrare, seguendo una traiettoria che attraverserà tappe diverse.

Prima tra queste, è l'origine ciuvascia di Ajgi che appare, nel suo percorso, sotto diverse vesti: nell'essere luogo di nascita e di emigrazione; nella lingua materna, lasciata indietro; nel 'tradursi' in una poetica. In un rapporto di nutrimento reciproco che non si interrompe mai e si esprime in un ampio lavoro di traduzione da e verso il ciuvascio. Nell'accogliere, infine, un Ajgi ormai riconosciuto nel mondo, per insignirlo del titolo di 'Poeta Nazionale della Ciuvascia': da quel momento in

poi, la Repubblica Ciuvascia, i suoi centri del sapere, celebreranno Ajgi in numerose occasioni, attirando critici e letterati da tutto il mondo³.

Un'altra tappa è racchiusa nell'aggettivo 'insolito'. Quest'aggettivo richiama il verso libero e la sperimentazione che Ajgi propone in tempi in cui la tradizione della poesia russa reclama la metrica e la rima⁴. A ispirare tale scelta, tre elementi: l'amore per le avanguardie russe, il contatto appassionato con la poesia francese, con le cui voci Ajgi continua a dialogare per tutto il corso della sua vita; infine una presa di posizione profonda sul rapporto con la parola – materna e 'seconda'.

È impossibile, così, non soffermarmi sulla Russia e il russo, lingua-matrigna, che imprigiona e libera al tempo stesso. Il transito linguistico rappresenta, per Ajgi, la possibilità più concreta di dialogare con un pubblico più ampio, e offrirà alla sua voce lo spazio per essere ascoltato e riconosciuto a livello internazionale. Ma è la lingua di uno Stato che non è ben disposto verso voci che si distaccano dal coro e fa chiudere molte porte a colui che non fa il verso alle poetiche dominanti.

Così si delinea l'ultima tappa del percorso, ovvero il cosiddetto Occidente che riconosce Ajgi molto prima delle sue 'patrie'. La traduzione, necessaria perché il poeta possa essere letto altrove nel mondo, passa attraverso una 'narrazione' di Ajgi al pubblico occidentale che sembra spesso servirsi della sua appartenenza minoritaria e dell'esperienza di isolamento nel mondo

letterario dello Stato dove è nato. Così emergono dinamiche non dissimili da quelle che interessano molti autori postcoloniali: prima tra queste, il venire riconosciuti come ‘mediatori’, ‘messaggeri’ per conto della comunità che ‘rappresentano’. Su questo panorama, la voce di Ajgi si eleva limpida e diretta, con lo scopo unico di parlare ai «cinque-sette lettori»⁵ che sono disposti ad ascoltare, cantando ciò che ogni animo umano riconosce.

Facciamo un piccolo passo indietro. Gli studi postcoloniali, applicati all’area dell’Europa orientale e Paesi post-socialisti hanno già una breve storia. Il ‘sentirsi estranei nella propria terra’ è una descrizione che calza bene l’esperienza tanto di autori postcoloniali ‘classici’ come di figure del mondo letterario e intellettuali emersi sotto il dominio sovietico⁶. Il ricorso a strumenti teorici quali *third space*, subalterità, orientalismo, *displacement*, ecc., hanno mostrato la loro efficacia in questa forma di trasposizione che colloca al centro voci provenienti dal “centro dell’impero”⁷ russo, nella loro peculiare configurazione storica⁸. E, parallelamente alle analisi incentrate su minoranze etniche, linguistiche, culturali, è emersa la domanda se sintomi sociali quali governi instabili, particolare divisione tra pubblico e privato, memoria di un passato traumatico e, dall’altra parte, sintomi culturali quali l’alterità o la rinegoziazione della relazione tra centro e periferie, potessero essere interpretati come un’altra faccia storica e ideologica del postcolonialismo⁹.

Sul piano politico, ricorderemo che il termine ‘colonizzazione’ non è estraneo alla descrizione dell’espansione russa verso l’interno avvenuta nei secoli scorsi¹⁰. L’estesa frontiera russa ha racchiuso numerosi popoli, che sono stati talvolta sterminati, talvolta assorbiti e altre volte dislocati¹¹. Il Caucaso, l’Asia Centrale, i popoli nativi della Siberia e del Volga hanno costituito per la Russia l’‘Oriente’ sia nei discorsi accademici sia nelle politiche applicate nell’era zarista e, in maniera diversa, sotto il governo sovietico¹². Il particolare meccanismo della ‘istituzionalizzazione della multinazionalità’ si è espresso in una codificazione della «eterogeneità etnica come eterogeneità nazionale», tradotta nella valorizzazione sistematica delle lingue nazionali o del folklore, nello sviluppo di un particolare sistema di educazione¹³, nella separazione concettuale tra cittadinanza e nazionalità¹⁴. Così sul piano culturale assistiamo a una politica dalle pretese anti-imperialistiche, con forti implicazioni imperialiste¹⁵. In questo contesto,

già a metà degli anni 1930, emerge la letteratura multinazionale sovietica, espressione di un modello di multiculturalismo che «celebrava la cultura regionale ed etnica purché espressa secondo un accettabile modello folkloristico»¹⁶.

Entro questa configurazione si colloca anche la Repubblica Sovietica della Ciuvascia, dove, nel 1934, nasce Gennadij Ajgi. Nel cammino egli incontra diversi interlocutori, ognuno dei quali gli riserva (o nega) uno spazio preciso. Pensiamo, in primo luogo, alla produzione in lingua ciuvascia, che il poeta ‘trasporta’ con sé fino a Mosca per poi metterla da parte – seppure mai completamente¹⁷ – di fronte alla possibilità di dialogare con i circoli di dissidenti che frequenta¹⁸. Il passaggio alla nuova lingua avviene, inizialmente, tramite la traduzione e riscrittura dei testi ciuvasci¹⁹, e concretamente in risposta al «bisogno di lettori specifici», di «lettori-sostenitori», come li definisce l’autore stesso²⁰. A livello ufficiale, la voce di Ajgi non viene accolta. È escluso dagli studi (poi ripresi), vive anni di miseria in assenza di un lavoro e di una casa. La prima possibilità di pubblicare un libro è in lingua madre, in Ciuvascia²¹. Potremo riconoscere un nuovo interlocutore, russo e ufficiale, soltanto dopo la Perestrojka, momento di trasformazione profonda che si esprime anche in equilibri nuovi tra pubblico, critica, editoria²². Alcuni testi di Ajgi vengono pubblicati in rivista già nel 1988, mentre nel 1991 esce il suo primo libro in Russia, dopo numerose pubblicazioni, in traduzione, all’estero²³. La nuova situazione politica permette inoltre di viaggiare e entrare in contatto diretto con critici e letterati stranieri. È qui che, con prepotenza, si affaccia l’interlocutore internazionale, che accoglie Ajgi e lo celebra – attraverso iniziative, incontri, traduzioni – come, forse, in quello stesso periodo, non accadeva a nessun altro poeta di lingua russa²⁴.

Dopo aver tracciato questi passaggi, vorrei ritornare ai quattro nodi cruciali espressi in apertura, innanzitutto l’origine ciuvascia in e per Gennadij Ajgi. Rappresentata anche dalla lingua madre, dominante soprattutto nella prima fase della sua produzione, la Ciuvascia resta presente sotto molteplici forme lungo tutto il suo percorso. Oltre la traduzione di testi propri, infatti, Ajgi ‘traduce’ elementi della cultura d’origine nella produzione ormai russa. Frank collega questo fenomeno a un più ampio ‘atto di traduzione’: il poeta fa della propria cultura non-russa oggetto di creatività letteraria, con riferimento a una cultura d’origine arcaica²⁵. La

poetica di Ajgi viene spesso legata ai «miti dell'antica tradizione pagana ciuvascia»²⁶. France, che ha tradotto l'opera di Ajgi in inglese, afferma che «la fonte principale di ispirazione per Ajgi è *naturalmente* la sua cultura ciuvascia»²⁷, mentre altrove, nel domandarsi in che cosa il poeta sia debitore alle proprie origini, risponde che non è tanto nelle forme poetiche utilizzate ma nell'universo di immagini e nei valori: venerazione per gli anziani, inclusi i deboli e gli indifesi; senso di famiglia e di comunità; legame tra l'uomo e il mondo naturale²⁸. In apertura alla biografia curata da Robel incontriamo un'immagine suggestiva del villaggio di provenienza di Ajgi: giovani con abiti tradizionali, visi 'asiatici', usanze peculiari²⁹. Il poeta sembra dare voce a un universo innocente e perduto. Un familiare, 'ultimo sciamano della sua tribù', vaga attraverso le fonti³⁰, modificando la posizione esatta nell'albero genealogico. Si specifica il significato del cognome tradizionale Ajgi³¹, scelto a scapito di quello ufficiale, 'russofono' (Lisin), e del 'vero' nome Gunnadj, 'figlio degli unni', sostituito da Gennadij³². L'idea di un background misterioso, forse impossibile da svelare per intero, è presente in molte introduzioni e note preparate da traduttori e critici.

Il lettore italiano, che ha ad oggi poche occasioni di conoscere Ajgi, lo incontra tradotto da Giovanna Pagani-Cesa in un'antologia del 1983, privo di qualsiasi presentazione³³; lo vede inserito, nel 1986, in una raccolta dedicata ai *Canti dei popoli del Volga*³⁴; lo scopre, a partire dal 2003, nelle diverse traduzioni a cura di Paolo Galvagni³⁵; lo incrocia nel volume sulla letteratura russa a cura di Mario Caramitti in un commento in cui, tra l'altro, la questione delle origini viene poco o per niente calcata³⁶. Lo trova, infine, anche sul web, grazie alle traduzioni di Paolo Statuti.

Dal canto suo, Ajgi ha fatto molto perché la cultura ciuvascia venisse conosciuta nel mondo. Nel 1982 lavora a una ricerca sullo sciamanesimo su richiesta dell'amico Robel³⁷. Allo stesso chiederà aiuto nella preparazione di un'antologia di poeti ciuvasci in lingua francese³⁸. Sempre negli anni '80 inizia a lavorare, insieme a France, a un'ampia antologia di poeti ciuvasci che verrà pubblicata in inglese con il sostegno della UNESCO. Nell'introduzione, descrive la storia del popolo ciuvascio, suoi usi e costumi, la sua dimensione spirituale³⁹. L'edizione del 1991 contiene un epilogo, dove Ajgi ripercorre le nuove tendenze e richiama i nomi di alcuni poeti delle ultime generazioni. Questi ultimi, scrive, sono stati in grado «di ricordare i principi

etici ed estetici fondamentali del loro popolo e tradurli nelle nuove forme poetiche»⁴⁰. France, nella nota al volume, tradotto in inglese a partire dalle versioni in russo di Ajgi, ne rimarca l'importanza nel «tentativo di rendere il mondo anglofono consapevole dell'esistenza dei ciuvasci», nel «permettere alla voce del popolo di Ajgi di essere sentita in tutto il mondo»⁴¹. In questa esperienza, le tre lingue si collocano immediatamente in una relazione molto specifica: il ciuvascio-ostacolo, il russo-ponte, l'inglese che permette la circolazione universale. L'impegno di Ajgi nella promozione della cultura ciuvascia all'estero, e anche nel rendere accessibile nella terra natia la poesia europea, viene messo in luce da Frank come «mission of enlightenment», che da una parte promuove la *nation building* nel luogo di origine ma dall'altra sostiene la canonizzazione transnazionale del poeta stesso⁴². Ma se sul piano internazionale l'appartenenza ciuvascia potrebbe sembrare quasi una 'moneta di scambio' nella relazione con interlocutori intellettuali, questa non è l'unica lettura possibile. Sergej Zav'jalov osserva con malinconia che Ajgi «è entrato nella letteratura e ne è uscito da poeta ciuvascio»⁴³, facendo notare con rammarico come proprio l'ultimo progetto di Ajgi, dedicato ai canti tradizionali del Volga, fosse un tema non abbastanza 'eclatante', non sufficientemente 'esotico', per il pubblico russo.

La seconda tappa del nostro percorso rimanda all'aggettivo 'insolito' utilizzato da Novikov. Con questo termine intenderemo in primo luogo lo stile e il linguaggio di Ajgi, che, se da una parte risente delle origini non-russe, ha soprattutto a che fare con l'ispirazione avanguardista, punto fisso per tutto il corso della sua produzione. Di questo complesso aspetto, che merita di essere trattato in altra sede, va ricordato che una gran parte di ciò che può essere interpretato come 'ostacolo' alla leggibilità nei testi di Ajgi andrebbe messo in relazione con principi e idee sul linguaggio promosse da figure come Chlebnikov e Malevič, ritenute di massimo riferimento dal poeta stesso. Per mettere a fuoco il problema, citerò l'espressione «Čem točnee, tem temnee» [«Quanto più preciso, tanto più oscuro»]⁴⁴, usata da Malevič per mettere in evidenza il paradosso di doversi allontanare dal linguaggio nella sua forma più condivisa per restare fedele alla sua vocazione originaria, ovvero quella del pensiero⁴⁵. Nella raccolta *Listki - v veter prazdnika* [Foglie - nel vento di festa] pubblicata nel 1985, centenario dalla nascita di Chlebnikov, Ajgi afferma la possibilità di quella 'creati-

vità linguistica' che aveva costituito il fulcro del lavoro dei suoi predecessori avanguardisti⁴⁶.

Il linguaggio poetico di Ajgi è criticato in epoca sovietica, per la sua 'sovversione' ideologica; anche in anni più recenti, la sua 'incomprensibilità' è interpretata come strategia di seduzione rivolta a critici prevalentemente occidentali⁴⁷ e nei commenti sulla 'fortuna' estera di Ajgi, risuonano con particolare forza due accuse. La prima riguarda quella che Kuprijanov, poeta, quasi coetaneo di Ajgi, indica come imprecisione linguistica dovuta al non essere madrelingua: se Ajgi è «certamente un poeta di lingua ciuvascia», ironizza, non lo si può dire altrettanto del suo rapporto con la parola russa nel quale è, più che un maestro, un «lottatore». Kuprijanov insiste sulle difficoltà di Ajgi, percepibili, a suo dire, nei versi in lingua russa, come a volergli suggerire di 'restare al proprio posto': «quella [lingua russa] per lui resta sempre estranea»⁴⁸.

Un elemento distintivo di Ajgi è la sua condizione di bilingue, espressa in maniera tangibile, e non semplice traccia testimoniata da interferenze o prestiti; nella sua scrittura si riconoscono forme di neutralizzazione del russo che preparano il testo a possibili trasformazioni, suggerisce Azarova⁴⁹. La sua dettagliata e affascinante analisi porta a concludere che tutto il sistema di linguaggio che Ajgi mette in atto esiste e funziona nella consapevolezza di un'alterità e che ciò è caratteristico della scrittura *in quanto* bilingue e in opposizione al monolinguisimo, molto prima che nella sua specificità regionale⁵⁰. Ajgi non dedica spazio, nei testi, a strategie collegabili alla letteratura transnazionale, non è interessato a tematizzare l'esperienza di dislocazione, la propria «identità ibrida»⁵¹. Eppure, osserva Glanc, Ajgi è «radicalmente transnazionale» nella misura in cui ogni lingua, ogni parola, gli è estranea. La non aderenza alle regole grammaticali si propone piuttosto come «stupore» di fronte a tali regole. L'universalità della lingua di Ajgi sarebbe nel suo inserirsi in una storia di 'non-lingue', e la sua poetica – nel volersi collocare fuori dal sistema⁵². Quella estraneità, che il poeta non maschera e non nasconde, va letta alla luce di queste ultime osservazioni e del legame con i movimenti d'avanguardia⁵³.

Per affrontare la terza tappa, l'attenzione muove dall'espressione poetica alla lingua russa in sé. Nel saggio dedicato alla scelta linguistica degli autori della World Literature, Young parla di *language anxiety*, condizione nella quale vive l'autore immerso contem-

poraneamente in più lingue, ognuna in uno specifico rapporto di potere coloniale⁵⁴. Tale 'ansia' si può riscontrare anche nelle scelte di autori di lingue minoritarie nel contesto sovietico: adattamento e uso della lingua dominante, uso di una terza lingua, rifiuto della lingua dominante a favore della lingua madre⁵⁵. Secondo Frank, la scelta di Ajgi ricade sulla prima delle opzioni, generando un sentimento di perdita più volte comunicato dal poeta⁵⁶.

Richiamerei alcune delle esperienze più 'intime' che ci sono note del rapporto di Ajgi con la lingua russa. A fargliela conoscere è suo padre, insegnante di lingua e letteratura russa, a sua volta poeta e traduttore. Accade in un momento felice dell'infanzia di Ajgi, prima che il padre, al quale era molto legato, morisse⁵⁷. Paradossalmente, a segnare il passaggio di Ajgi-poeta al russo, molti anni più tardi, sarà la perdita della madre. Vedendo su di lei, Ajgi compone *smert'* [morte] (1960)⁵⁸, il suo primo testo scritto senza la lingua materna come intermediario⁵⁹. Tra queste due cornici, vi sono esperienze e transiti molteplici. Dal primo compito svolto in lingua russa, in cui Gennadij, fino ad allora allievo mediocre, osa esprimersi in versi e ottiene il voto massimo⁶⁰, all'incontro, fondamentale per il suo futuro come poeta, con Boris Pasternak, che gli suggerisce di scrivere in russo⁶¹. L'episodio, narrato da numerose fonti, è ricordato da France come un passaggio che «aveva allontanato [Ajgi] dalla sua cultura nativa. Ora scriveva in una lingua mondiale»⁶². Su questo allontanamento, diverse domande sorgono nei lettori di Ajgi. Nel dare l'annuncio della sua morte, nel 2006, sulle pagine del proprio blog, Culver esprime «sentimenti misti» sul passaggio al russo, mettendo in evidenza un punto critico: quale è il posto della lingua materna, e della scrittura in tale lingua, per un poeta riconosciuto a livello mondiale soprattutto – per banali motivi di accessibilità – grazie alla sua produzione in russo?⁶³

Del rapporto con le due lingue, Ajgi ci lascia numerosissime testimonianze. Zavj'alov sostiene che nel testo *rodina-limb* [patria-limbo] (1977)⁶⁴, Ajgi affermi di voler essere sepolto in lingua russa, volontà che non è mai stata esaudita. «I lettori di Ajgi nei vari paesi del mondo si sono trovati nella stessa condizione dei lettori di Pindaro e Orazio: sono lettori delle sue traduzioni»⁶⁵. Ajgi, dal suo canto, parla di sé stesso come abitante di un'altra Russia, una Russia «sintetizzante», che sente di condividere con figure della letteratura mondiale (Gogol', Tolstoj, Dostoevskij) e con Malevič: una

presenza utopica, lontana dal centro, parallela, alla quale si volge sentendolo un proprio «specifico dovere in quanto persona di origine non-russa»⁶⁶. Questa Russia, e questa lingua russa, appaiono sempre più come contenitore e veicolo. Nel 1992, Ajgi partecipa a una tavola rotonda all'Università di Poitiers; in quell'occasione, parla dei popoli del Volga, suggerendo che per ognuno di questi l'incontro con la cultura europea sia stato un'importante conferma. «L'intermediazione della lingua russa è stata indubbiamente necessaria. Non era possibile farlo [...] con i propri mezzi, ma non si poteva nemmeno contare solo sulla Russia, senza rischiare di esserne soffocati. [Così, anche con] l'intermediazione della lingua russa, i popoli piccoli, quali sono i ciuvasci, [devono interagire] con la cultura europea in maniera diretta»⁶⁷.

Queste parole rispondono, almeno temporaneamente, a molte domande, ma ci avvicinano anche un'altra dimensione, ultima delle nostre tappe. Partirei da un discorso lasciato sospeso, sulle accuse mosse ad Ajgi: la prima era di una competenza linguistica insufficiente, mascherata di originalità. La seconda, non meno grave, era quella di fare leva sulla presunta poetica 'ciuvascia' per ottenere il favore dell'interlocutore internazionale, affamato di esotismo. Il meccanismo indicato sembra calzare perfettamente quello di 'marginalità inscenata', secondo la definizione di Huggan: «processo attraverso il quale individui o gruppi sociali marginalizzati sono portati a drammatizzare il loro status 'subordinato' per il beneficio della maggioranza o del pubblico mainstream»⁶⁸. Abbiamo già osservato come l'elemento etnico venga messo volentieri in evidenza da diversi critici nel presentare Ajgi al pubblico; Kuprijanov richiama inoltre un episodio specifico interessante per contestualizzare l'accusa.

Nel 1991, Robel, per tramite del Centro di poesia comparata che al tempo coordinava, dà inizio alla candidatura di Ajgi al premio Nobel. In apertura della lettera di motivazioni, e prima di nominare la sperimentazione, il collegamento a correnti internazionali e avanguardie, egli dichiara che la voce di Ajgi «rappresenta l'ingresso sul palcoscenico internazionale di un piccolo popolo asiatico, finora sempre rimasto ai margini delle principali correnti mondiali». La sua opera, scrive, «estranea a ogni folklorismo decorativo, è riuscita ad assorbire in profondità i valori e i simboli dell'antica cultura ciuvascia» e il suo lavoro, nell'insieme, «favorisce l'avvicinamento delle culture e la conoscenza reciproca dei

popoli»⁶⁹. Al di là dell'intento che Robel possa aver avuto nel 1991, del valore politico della designazione del premio, infine delle retoriche più o meno condivise all'epoca, il poeta viene investito del ruolo di rappresentare un intero popolo, e la sua poesia appare come voce di una minoranza obliata.

È in riferimento a simili retoriche che gli strumenti degli studi postcoloniali – i quali si interessano di numerosi discorsi che non sono postcoloniali nella loro essenza⁷⁰ – risultano estremamente efficaci. Una chiave è data proprio dal concetto di postcolonialità, quale caratteristica di un autore che richiama specifici elementi soggettivi⁷¹ nel suo rapporto con il pubblico e il mercato, in funzione del quale opera facendo diventare la stessa retorica della resistenza un prodotto di consumo⁷². Il 'piccolo popolo asiatico' che rischia di estinguersi, i suoi 'antichi riti' e la cultura ancestrale, subiscono, nell'accumularsi dei discorsi – singolarmente, forse, neutri – un «voyerismo culturale» legato all'illusione di una possibile conoscenza oggettiva dell'esperienza di un *altro* lontano⁷³, di una memoria, di universi di valori appartenenti ad altre parti del mondo e percepiti come 'esotici'⁷⁴. L'autore finisce per diventare anch'esso parte dell'immaginario del lettore⁷⁵, in una narrazione che non è la sua ma che ingloba lui e la sua opera. E se una forma di resistenza, nella poesia di Ajgi, può essere riconosciuta nel suo essere anti-narrativa, in opposizione all'antropocentrismo sovietico⁷⁶, il poeta sembrerebbe attivare strategie diverse nello spazio della creatività e nella presenza pubblica.

Siamo di fronte alla figura di un autore-messaggero, a uno sguardo reciproco ma dissimile; al problema, infine, della traducibilità, profondamente connessa alle opportunità di lettura e diffusione di autori provenienti da regioni del mondo 'poco note'⁷⁷. Tuttavia, mentre Ajgi investe nel riconoscimento del proprio luogo di origine e ciò, contestualmente, gli permette di collocarsi in un canone transnazionale⁷⁸, il suo linguaggio «labile» tematizza il confine, il passaggio, la traduzione, in maniere radicalmente diverse dai discorsi sull'identità riscontrabili negli autori transnazionali 'classici'⁷⁹. La traducibilità, qui, richiama quella «relazione frastagliata tra retorica e logica, condizione e effetto del conoscere»⁸⁰, che colloca l'autore in relazione al mondo. La disuguaglianza, intesa nell'accezione più ampia⁸¹, si esprime nel rapporto delicato tra due (e non tre, insiste Brennan) universi a contatto, legati da uno sguardo dove disuguale è il grado di reciproca conoscenza⁸².

Non è necessario guardare con sospetto l'opera di promozione che Ajgi compie della propria cultura d'origine per riconoscere tale disuguaglianza e gli effetti nei quali si traduce, il valore ambiguo che la figura del poeta può acquisire nelle retoriche che attorno a lui si costruiscono. Un poeta non deve essere soltanto tale; la ricerca che Ajgi compie, l'ampio lavoro di traduzione da e verso il ciuvascio, non fanno che accrescerne il valore. Novikov, ad esempio, afferma che Ajgi è «più di un poeta perché pensatore estetico, artista, filosofo»⁸³. Ma la configurazione teorica qui suggerita, porta a domandarsi se a un poeta come Ajgi sia *concesso* essere soltanto poeta.

In una delle raccolte in lingua inglese tradotte da France⁸⁴, l'introduzione è dello scrittore e traduttore Bei Dao: la letteratura, scrive, in quanto «ideologia all'avanguardia della resistenza», ha la capacità di trasformare il «discorso ufficiale in una sorta di eco»⁸⁵. Nella sovversione del sistema metrico, della rima, Dao riconosce un'azione politica e cita un'intervista nella quale Ajgi afferma che la prosodia «inibisce il pensiero ed è contraria alla libertà»⁸⁶. Frank collega la scelta di Ajgi di collocare la natura e non l'uomo al centro del

proprio discorso poetico a una forma di resistenza⁸⁷. Quanto è ampio il concetto di libertà che Ajgi era interessato a promuovere? A cosa è giusto opporre la 'resistenza' che esprime? La risposta alla domanda su quanto sia, in genere, politico il ruolo dello scrittore e dell'intellettuale oggi incontra sul proprio cammino l'espansione indefinita dello spazio pubblico, la proliferazione delle varietà possibili, nell'era post-Guerra Fredda, del posizionamento, fisico o metaforico degli autori, e resta, per Said, aperta⁸⁸.

In un'intervista Ajgi, sollecitato sulle sue 'idee e ideologie' risponde: «Dunque, idee e 'ideologie'... Là, fuori dalla mia finestra, vive e muore, pazientemente, una betulla. Vorrei imparare a morire in maniera altrettanto paziente. In ciò che ho detto, vi è una parvenza di 'idea'. L'ideologia è qualcosa di molto diverso. È una sorta di organizzazione delle 'potenze del mondo' [...] Sono ideologie il Cielo e la Terra? Di queste vorrei vivere»⁸⁹. Forse, nella 'fuga' verso la natura si cela, davvero, in maniera lungimirante, un tentativo di sottrarsi, di rendersi estraneo, a tutte le letture che vogliono richiamare potenze diverse.

Dalla raccolta *начала полян* [*načala poljan*] / *inizi di radure*
(1956-1959)

прощальное

[памяти чувашского поэта васи́лея митты]

было — потери не знавшее лето
всюду любовью смягчённое
близких людей полевых —

будто для пола всего обособленное! —

и жизнь измерялась
лишь той продолжительностью
времени — ставшего личным как кровь и дыханье —

лишь тою её продолжительностью —

которая требовалась чтобы на лицах
от слов простых
возникали прозрачные веки
и засветились —

от невидимого движения слёз

per un addio

[alla memoria del poeta ciuvascio vasileo mitta]

ci fu — un'estate ignara della perdita
ammorbidita dall'amore da ogni parte
di care persone del campo —

per tutta la specie — come isolata! —

e la vita si misurava
con quella durata soltanto
del tempo — intimo ormai come il sangue e il respiro —

con quella sua durata soltanto —

necessaria perché sui volti
parole semplici
facessero nascere palpebre trasparenti
e luccicare —

dal movimento invisibile delle lacrime

[1958]

Dalla raccolta *отмеченная зима* [otmečennaja zima] / *inverno celebrato*
(1960-1961)

смерть

Не снимая платка с головы,
умирает мама,
и единственный раз
я плачу от жалкого вида

её домотканного платья.

О, как тихи снега,
словно их выровняли
крылья вчерашнего демона,

о, как богаты сугробы,
как будто под ними —
горы языческих

жертвоприношений.

А снежинки
всё несут и несут на землю

иероглифы бога...

morte

Senza scoprire il capo,
muore la mamma,
e un'unica volta
piango per l'aspetto misero

del suo vestito fatto in casa.

Oh, com'è silenziosa la neve,
come livellata
da ali del demone di ieri,

oh, come sono ricchi i cumuli di neve,
come se avessero sotto di sé —
montagne

di sacrifici pagani.

E i fiocchi intanto
portano ancora e ancora sulla terra

geroglifici di dio...

[1960]

Dalla raccolta *одежда огня* [odežda ognja] / *l'abito del fuoco*
(1967-1970)

и вновь: начиная со сна

как с о н звучит?
Идеей-гулом
в словах не бывшего ещё
какого-то “о-есть-уже-готовится”:

он — т а к звучит!
А из чего же строится?

Сон — будто западня-из-шелка
и — доберутся до укрывшегося:

достанут — словно острием! -
пробьют — как полотно: изнутри сияющий! -

e ancora: a partire dal sogno

come suona il s o g n o?
Come un'idea-rombo
di un qualche “ecco-già-si-prepara”
che non è stato ancora tra parole:

c o s ì — lui suona!
E di che cosa è fatto? —

il sogno — è trappola-di-seta
e — scoveranno il ricoperto:

lo tireranno fuori — come con una punta affilata! —
perforeranno — come un baldacchino: splendente
dall'interno! —

и будешь ты уже раскрыт
 для Зарева-Страны-Газирования:

теперь — проверят э т и м Духом:

окажется — тогда — такое:

ты — Кость-И-Раненная = о-В-мире-место-есть-твое:

болишь — и Разом-”я”-ты-есть

ты — рода место

точкою такую:

Открыт — ты — в — мясе — до — ума! -

такую — выворачиваемой точкою:

то в Коридор-Народ то в холод = Слова Нет

e tu sarai scoperto ormai
 per l'Alba-del-Paese-della-Gassificazione:

ora – sonderanno con q u e l l o Spirito:

si scoprirà – allora – questo:

tu sei — Osso-Anche-Ferito =

oh-C'è-un-posto-per-te-nel-mondo:

soffri — e in un Attimo-”io”-tu-esisti

tu — sei luogo delle origini

un punto come questo:

Scoperto – sei – fino – alla – mente – nella – carne! –

un punto — che così si rovescia:

ora nel Corridoio-Popolo ora nel freddo = Manca
 la Parola

[1969]

Dalla raccolta *пора благодарности* [*pora blagodarnosti*] / *tempo di gratitudine*
 (1976-1978)

Родина-лимб

[n.b.]

1.

Где тьмы безвинных жертв (давно уж призраков), где сам ты — жертва (лишь пока-живущий), — там: родина (лишь это — родина): любовь и к-жертвам-сострадание и сам-ты-жертва-среди-них. Лишь это: родина. И лишь такой — привязанность. И ту, такую — не покинуть.

2.

Ты можешь отказаться от пространства. От теней-призраков. И — от живых. И обнаруживаешь ты последнюю, где вновь найдёшь ты всё, тобою отмененное, — та родина — язык.

Быть похороненным — в той родине, с надеждой: в ней — пребывать: в сиянье остающемся (хотя и Лимб-Язык, и худший ты в ней знал, вводя их сумерки — в Сиянье).

И нет — другой. Быть схороненным — в ней. С надеждой. Даже — без надежды.

Patria-limbo

[n.b.]

1.

Laddove è la folla di vittime innocenti (da molto spettri), laddove sei tu stesso — vittima (soltanto un-vivente-

ancora), — là: è la patria (questo soltanto — è patria): amore e compassione-verso-le-vittime e tu-vittima-tra-loro. La patria: è soltanto questo. L'attaccamento — è solo a lei, così. E lei, così — non si abbandona.

2.

Puoi rinunciare allo spazio. A spettri-ombre. Anche — ai vivi. E scopri l'*ultima*, dove ritrovi tutto quel che avevi rinnegato, — e quella patria — è la lingua.

Essere sepolto — in *quella patria*, con la speranza: restare — là: in quell'aurora che rimane (anche se fosse Lingua-Limbo, e il peggio tu sapessi in lei, mentre accompagnavi il loro crepuscolo verso l'Aurora).

E un'altra — non esiste. Essere sepolto — in *lei*. Con la speranza. Persino — senza.

[1977]

Bibliografia

- Gennadij Ajgi, *L'estate con gli angeli*, trad. P. Galvagni in: «Poesia: mensile internazionale di cultura poetica» 30/324 (2017) pp. 58-61.
- Gennadij Ajgi, *Načala poljan*, Sobranie Sočinenij v semi tomach, Vol.1, Mosca, Gileja 2009.
- Gennadij Ajgi, *Provincija živych*, Sobranie Sočinenij v semi tomach, Vol.3, Mosca, Gileja 2009.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], *Child-and-Rose*, trad. P. France, New York, New Directions 2003.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], *Salute – to singing*, trad. P. France, Brookline, Zephyr Press 2002.
- Gennadij Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, San Pietrogurbgo, Libus 2000.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], *Selected Poems 1954-94*, trad. P. France, Evanston, Northwestern University Press 1997.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], *An Anthology of Chuvash Poetry*, trad. P. France, London&Boston, Forest Books 1991.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], 1991, *Introduction in: An Anthology of Chuvash Poetry*, London&Boston, Forest Books 1991, pp. xiii-xxv.
- Gennadij Ajgi [Gennady Aygi], *Epilogue in: An Anthology of Chuvash Poetry*, London&Boston, Forest Books 1991, pp. 213-20.
- Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, London-New York, Routledge 2003.
- Natalija Azarova, *Mnogojazyčie Ajgi i jazyki-posredniki* in: «Russian Literature» 79-80 (205-2016) pp. 29-44.
- Natalija Azarova, *Gennadij Ajgi v 2000-yčh* in: «Arion. Žurnal poezii» 3 (2007) pp. 93-94.
- Anna Belozorovitch, *Introduzione* in: K. Malevič, *Poesia*, Roma, Lithos 2015, pp. 9-29.
- Sandra Bermann, Michael Wood (a cura di), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press 2005.
- Timothy Brennan, *At Home in the World. Cosmopolitanism Now*, Cambridge, Harvard University Press 1997.
- Rogers Brubaker, *I nazionalismi nell'Europa contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1998.
- Rogers Brubaker, *Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging* in: «Journal of Interdisciplinary History» 41/1 (2010) pp. 61-78.
- Mario Caramitti, *Letteratura russa contemporanea: La scrittura come resistenza*, Bari, Laterza 2010.
- Vera Careva, *Poet ostalsja svobodnym: o narodnom poete Čuvašii Gennadij Ajgi* in: «Izvestija» 152 (2009) p.7, disponibile in <<https://iz.ru/news/352108>>.
- Christopher Culver, *RIP Gennady Ajgi* in: «Christopher Culver, Linguistics and Other Interests» (2006), disponibile in: <<https://www.christopherculver.com/languages/rip-gennady-ajgi.html>>.
- Bei Dao, *Preface* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, pp. ix-xi.
- Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge, Polity Press 2001.
- Peter France, *Foreword* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, pp. xiii-xxiv.
- Peter France, *Introduction* in: G. Ajgi, *Salute – to singing*, Brookline, Zephyr Press 2002, pp. 9-14.
- Peter France, *Introduction* in: G. Ajgi, *Selected Poems 1954-94*, Evanston, Northwestern University Press 1997, pp. 17-27.
- Peter France, *Translating a Chuvash poet: Gennady Aygi* in: E. S. Shaffer (a cura di), «Comparative Criticism» *Revolutions and Censorship* 16 (1994) pp. 187-94.
- Peter France, *Translator's Preface* in: G. Ajgi, 1991, *An Anthology of Chuvash Poetry*, London&Boston, Forest Books 1991, pp. xi-xii.
- Susi K. Frank, 'Multinational Soviet Literature': *The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytkheu and Gennadij Ajgi* in: K. Smola, D. Uffelman (a cura di), *Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 4, Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, New York, Peter Lang 2016, pp. 191-218.
- Paolo Galvagni, trad. di Ajgi in: «Il Foglio Clandestino» 69 (2010).
- Paolo Galvagni *Sergej Zav'jalov: Un mordvino a San Pietrogurbgo* in: «Semicerchio» 30-31 (2004) pp. 86-92.
- Paolo Galvagni, *La nuova poesia russa*, Milano, Crocetti 2003.
- Tomás Glanc, *(In)strannyj jazyk poezii Ajgi – problemy i sledovanija transnacionalizma* in: «Russian Literature» 79-80 (2016) pp.13-27.
- Susan Hawthorne, *The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism* in: «NWSA Journal» 1/4 (1989), pp. 617-29.
- Graham Huggan, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge 2001.
- Anatolij Kudrjavickij [Anatoly Kudryavitsky] (a cura di), *Mirror Sand. An Anthology of Russian Short Poems in English Translation*, London, Glagoslav 2018.

Vladimir Kuprijanov, *Spjaščij Ajgi ili Mif zamorskich slavistov* in: «Topos, Literaturno-filosofskij žurnal» (2004), disponibile in <<http://www.topos.ru/article/2623>>.

Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, New York, Cornell University Press 1995.

Kazimir Malevič, *Poesia*, cura e trad. Anna Belozorovitch, Roma, Lithos 2015.

Kazimir Malevič, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili vechnyj pokoj, Sobranie sochinenij v 5ti tomach*, Vol.3, a cura di A. Šatskich, Mosca, Gileja 2000.

Vladimir Novikov, *Bol'shoe viditsja na rasstojan'e. Ob avtore etoj knigi* in: L. Robel, *Ajgi*, Mosca, Agraf 2003, pp.5-7.

Vladimir Novikov, *Bol'she čem poet. Mir Gennadija Ajgi* in: G. Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, San Pietroburgo, Limbus 2000, pp. 5-14.

Giovanna Pagani-Cesa, trad. Di G. Ajgi in: G. Scalia (a cura di), *Il Pomerio. Antologia Poetica*, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni 1983, pp. 580-99.

Donatella Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra 2018.

Leon Robel, *Ajgi*, Mosca, Agraf 2003.

Edward Said, *The Public Role of Writers and Intellectuals* in: S. Bermann, M. Wood (a cura di), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press 2005, pp. 15-29.

Giovanni Scalia (a cura di), *Il Pomerio. Antologia Poetica*, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni 1983.

Giovanni Scalia, *Aperitivo* in: *Il Pomerio. Antologia Poetica*, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni 1983, pp. 7-17.

Gianroberto Scarcia, Alessandra Trevisan (a cura di), *I canti del popolo del Volga*, *Antologia Ciuvascia*, Roma, Scalia Editrice 1986.

Klavdia Smola, Dirk Uffelmann (a cura di), *Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 4, Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, New York, Peter Lang 2016.

Klavdia Smola, *Postcolonial'nye literary Severa: avtoetnografija i etnopoetika* in: «Novoe Literaturnoe Obozrenie» (*Postimperial imagination and cultural politics* (Special issue), 144/2 (2017) pp. 429-47.

Sergej Michajlovič Solov'ev, *Istorija Rossii s drevnejšich vremen*, 3-4, Mosca, Golos 1993.

Sergej Michajlovič Solov'ev, *Istorija Rossii s drevnejšich vremen*, 5-6, Mosca, Golos 1993.

Gayatri Chakravorty Spivak, *The Politics of Translation in: Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge 1993, pp. 179-200.

Paolo Statuti, *Gennadij Nikolaevič Ajgi* in: «Un'anima e tre ali: il blog di Paolo Statuti» (2 ottobre 2015), disponibile in <<https://musashop.wordpress.com/tag/poesie-di-gennadij-ajgi-tradotta-paolo-statuti/>>.

Paolo Statuti, *Velimir Chlebnikov nella poesia di Gennadij Ajgi (1934-2006)* in: «L'ombra delle Parole», (20 dicembre 2015), disponibile in <<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/12/20/velimir-chlebnikov-nella-poesia-di-gennadij-ajgi-traduzione-a-cura-di-paolo-statuti-e-presentazione-di-dmitrij-aleksandrovic-paskin/>>.

Vera Tolz, *Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia* in: «The Historical Journal» 48/1 (marzo 2005) pp. 127-50.

Sarah Valentine, *Witness and Transformation. The Poetics of Gennady Ajgi*, Boston, Academic Studies Press 2015.

Robert J. C. Young, *World Literature and Language Anxiety*

in: J. Kupper (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, Verlag 2013, pp. 27-39.

Sergej Zav'jalov, *Poezija Ajgi: razgovor s ruskim Čitatelem* in: «Novoe Literaturnoe Obozrenie» 79/3 (2003) disponibile in <<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/za32.html>>.

Note

- G. Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, San Pietroburgo, Libus 2000, p. 16. Traduzione mia.
- V. Novikov, «Bol'shoe viditsja na rasstojan'e. Ob avtore etoj knigi» in: L. Robel, *Ajgi*, Mosca, Agraf 2003, p. 6.
- Es., V. Careva, «Poet ostalsja svobodnym: o narodnom poete Čuvašii Gennadii Ajgi» in: «Izvestija» 152 (21-13 agosto 2009) p. 7, disponibile in <<https://iz.ru/news/352108>>.
- S. Valentine, *Witness Transformation. The Poetics of Gennady Ajgi*, Boston, Academic Studies Press, 2015, pp. 22-3.
- Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, p. 24.
- A. Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge, Polity Press 2001, pp. 61-2.
- Ibid.*, usa questa espressione per distinguere la direzione 'eccentrica' della colonizzazione britannica.
- K. Smola, *Postcolonial'nye literary Severa: avtoetnografija i etnopoetika*, in: «Novoe Literaturnoe Obozrenie» (*Postimperial imagination and cultural politics* (Special issue), 144/2 (2017), pp. 429-47.
- K. Smola, D. Uffelmann, (a cura di), *Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 4, Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, New York, Peter Lang 2016, p. 9.
- Solov'ev 1993, Vol.4. Cap. 3, Vol 5, Cap. 8.
- Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, pp. 64-5.
- V. Tolz, *Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia* in: «The Historical Journal» 48/1 (marzo 2005), pp. 127-50, pp. 128-9.
- R. Brubaker, *I nazionalismi nell'Europa contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1998, p. 32.
- R. Brubaker, *Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging*, in: «Journal of Interdisciplinary History» 41/1 (estate 2010) pp. 61-78.
- S. K. Frank, «'Multinational Soviet Literature': The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytkheu and Gennadii Ajgi» in: K. Smola, D. Uffelmann (a cura di), *Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 4, Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, New York, Peter Lang 2016, pp. 193-8.
- Valentine, *Witness and Transformation. The Poetics of Gennady Ajgi*, p. 19. Traduzione mia.
- Ibid.*
- Frank, «'Multinational Soviet Literature'», p. 203.
- L. Robel, *Ajgi*, Mosca, Agraf 2003, pp. 24-5.
- Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, p. 22. «Il mio passaggio verso la lingua russa ha avuto diverse cause [...] In gioventù, negli anni decisivi della formazione creativa, abbiamo bisogno di lettori particolari che io chiamerei lettori-sostenitori. Sono [coloro] che cercano lo stesso che cerchiamo noi, in aree artistiche confinanti [...] Dopo il mio primo libro in ciuvascio ho

- perso amici simili in Ciuvascia, ero totalmente solo [...]. Grazie a Dio – li ho ritrovati negli ambienti ‘sotterranei’ nati a Mosca alla fine degli anni ‘50». Traduzione mia.
- ²¹ Robel, *Ajgi*, pp. 27-30.
- ²² D. Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra 2018, p. 13, pp. 47-8.
- ²³ Robel, *Ajgi*, 93. Già nel 1967, poesie di Ajgi erano state pubblicate in ceco e slovacco, ma non in russo (cfr. *Ibidem*, p. 56).
- ²⁴ A. Kudrjavickij, (Anatoly Kudryavitsky) (a cura di), *Mirror Sand. An Anthology of Russian Short Poems in English Translation*, London, Glagoslav 2018, p. 19.
- ²⁵ Frank, ‘*Multinational Soviet Literature*’, pp. 201-2.
- ²⁶ Robel, *Ajgi*, p. 49. Analogamente, B. Dao, *Preface*, in G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, pp. ix-xi, p. x; P. France, *Foreword* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, pp. xiii-v, pp. xiii-xiv; P. France, *Translating a Chuvash poet: Gennady Aygi* in: E. S. Shaffer (a cura di), «Comparative Criticism» 16 (1994), pp. 187-94, p. 191.
- ²⁷ P. France, *Introduction* in: G. Ajgi, *Salute - to singing*, Brookline, Zephyr Press 2002, p. 10. Traduzione mia, corsivo mio: «Aygi’s principal source of inspiration is naturally his own Chuvash culture».
- ²⁸ P. France, *Introduction* in: G. Ajgi, *Selected Poems 1954-94*, Evanston, Northwestern University Press 1997, pp. 17-27, p. 21.
- ²⁹ Robel, *Ajgi*, pp. 9-10.
- ³⁰ Frank, ‘*Multinational Soviet Literature*’, p. 202, Robel, *Ajgi*, pp. 9-10.
- ³¹ Frank, ‘*Multinational Soviet Literature*’, p. 202, P. Statuti, *Velimir Chlebnikov nella poesia di Gennadij Ajgi (1934-2006)* in: «L’ombra delle Parole», 20/12/ 2015.
- ³² Robel, *Ajgi*, p. 11.
- ³³ Nell’introduzione al volume, Scalia contestualizza lo scopo divulgativo del volume, mirato in primo luogo al piacere della lettura e preparato all’insegna della passione per la traduzione (G. Scalia, *Il Pomerio. Antologia Poetica*, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni 1983, p. 12).
- ³⁴ R. Scarcia, D. Trevisan, *I canti del popolo del Volga, Antologia Ciuvascia*, Roma, Scalia Editrice 1986.
- ³⁵ P. Galvagni, *Sergej Zav’jalov: Un mordvino a San Pietroburgo* in: «Semicerchio» 30-31 (2004) pp. 86-92, p. 86. Dell’autore, che ha tradotto Ajgi in numerose occasioni, ricordiamo soprattutto il volume *La nuova poesia russa* (2003).
- ³⁶ M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea: La scrittura come resistenza*, Bari, Laterza 2010, p. 63. Il commento dello studioso verte soprattutto sulla poetica avanguardistica; il suo bilinguismo viene valorizzato in termini di contaminazione. Il suo linguaggio è definito «di deliziosa intensità e raffinatezza, ma anche freschezza e imprevedibilità, [mentre] Ajgi trasforma la poesia in una parata di segni, tutti equiparati in intensità e infusi di nuove, smaglianti codificazioni».
- ³⁷ Robel, *Ajgi*, p. 82.
- ³⁸ Robel, *Ajgi*. Va inoltre ricordato che, a partire dagli anni 1960, Ajgi si dedica non solo alla lettura della poesia francese, ma anche alla traduzione, facendo uscire il volume *Poeti della Francia* in ciuvascio (1968). Molti testi appartengono a poeti mai tradotti in russo, e i lettori, e poeti, ciuvasci conoscono queste voci tramite Ajgi. (*Ibidem*, pp. 54-5). Dal 1958 al 1990 pubblica altre due antologie: *Poeti dell’Ungheria*, *Poeti della Polonia* (*Ibidem*, pp. 82-3).
- ³⁹ G. Ajgi, *An Anthology of Chuvash Poetry*, trad. P. France, London&Boston, Forest Books 1991, p. xx.
- ⁴⁰ Ajgi, *An Anthology*, p. 216. Traduzione mia.
- ⁴¹ France, *Preface*, in G. Ajgi, *An Anthology of Chuvash Poetry*, trad. P. France, London&Boston, Forest Books 1991, p. xi. Traduzione mia.
- ⁴² Frank, ‘*Multinational Soviet Literature*’, p. 202.
- ⁴³ S. Zav’jalov, *Poezija Ajgi: razgovor s ruskim čitatelem* in: «Novoe Literaturnoe Obozrenie» 79/3 (2003). Traduzione mia.
- ⁴⁴ K. Malevič, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost’ ili vechnyj pokoj, Sobranie sochinenij v 5ti tomach*, Vol.3, a cura di A. Šatskich, Mosca, Gileja 2000, pp. 331-2.
- ⁴⁵ 45 Belozorovitch, *Introduzione* in K. Malevič, *Poesia*, Roma, Lithos 2015, pp. 9-29, pp. 19-22.
- ⁴⁶ Robel, *Ajgi*, p. 41.
- ⁴⁷ V. Kuprijanov, *Spjaščij Ajgi ili Mif zamorskich slavistov* in: «Topos, Literaturno-filosofskij žurnal» 2004.
- ⁴⁸ Kuprijanov, *Spjaščij Ajgi*. Traduzione mia.
- ⁴⁹ N. Azarova, *Mnogojazyčie Ajgi i jazyki-posredniki* in: «Russian Literature» 79-80 (205-2016), pp. 6-7.
- ⁵⁰ Azarova, *Mnogojazyčie Ajgi*, p. 40.
- ⁵¹ T. Glanc, *(In)strannyj jazyk poezii Ajgi – problemy i posledovanija transnacionalizma* in: «Russian Literature» 79-80 (2016), pp. 13-27, p. 14.
- ⁵² Glanc, *(In)strannyj jazyk poezii Ajgi*, p. 23.
- ⁵³ Caramitti, *Letteratura russa contemporanea*, p. 56. Caramitti sintetizza tale legame in una serie di elementi che possiamo certamente riconoscere in Ajgi: «l’autoreferenzialità della parola, l’esplorazione dei confini del significante, lo scardinamento del sistema metrico, l’indebolimento dei nessi logici causa-effetto».
- ⁵⁴ R. Young, Young, *World Literature and Language Anxiety* in: J. Kupper (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, Verlag 2013, pp. 27-39, p. 31.
- ⁵⁵ *Ivi*, p. 34.
- ⁵⁶ Frank, ‘*Multinational Soviet Literature*’, p. 203.
- ⁵⁷ Robel, *Ajgi*, p. 12.
- ⁵⁸ Qui, si propone una traduzione del testo, pubblicato nella raccolta di opere uscita nel 2009 (Vol.1, p. 68).
- ⁵⁹ Robel, *Ajgi*, p. 23.
- ⁶⁰ «Dopo tanti anni», scrive Robel, «[Ajgi] ricorda quell’episodio con emozione e pensa di aver scritto il suo primo componimento poetico in russo per piacere al professore, per meritare la sua lode» Robel, *Ajgi*, p. 15. Traduzione mia.
- ⁶¹ France, *Foreword* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, p. xiv. Un altro incontro significativo è quello con Nazim Hikmet il quale, durante un evento in Polonia nel 1959, legge delle poesie di Ajgi in risposta alla provocazione, espressa da qualcuno dei presenti, che nella poesia sovietica dell’epoca non ci fosse nulla di nuovo e interessante (Robel, *Ajgi*, p. 27).

- ⁶² France, "Introduction" in: G. Ajgi, *Salute – to singing*, Brookline, Zephyr Press 2002, pp. 12-3. Traduzione mia. France usa l'espressione «world language».
- ⁶³ La discussione, e i commenti successivi, tra cui quelli di Valentine, autrice di una monografia recente e qui citata, sono leggibili in: <<https://www.christopherculver.com/languages/rip-gennady-ajgi.html>>.
- ⁶⁴ Qui, si propone una traduzione del testo, pubblicato nella raccolta di opere uscita nel 2009 (Vol.3, p. 153).
- ⁶⁵ Zav'jalov, *Poezija Ajgi*. Traduzione mia.
- ⁶⁶ Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, pp. 291-2. Traduzione mia.
- ⁶⁷ Robel, *Ajgi*, pp. 103-4. Traduzione mia.
- ⁶⁸ G. Huggan, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge 2001, p. 87. Traduzione mia.
- ⁶⁹ Robel, *Ajgi*, pp. 97-9. Kuprijanov osserva che la lettera sembra voler scommettere sull'interesse quasi etnografico verso i ciuvasci. In una conversazione, France gli avrebbe confidato le parole di Ajgi: «Se non vinco il Nobel, il popolo ciuvascio si estinguerà» (Kuprijanov, *Spjaščij Ajgi*). Traduzione mia.
- ⁷⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, London-New York, Routledge 2003, p. 3.
- ⁷¹ Smola, *Postcolonial'nye literaturnye Severa*.
- ⁷² Huggan, *The Post-Colonial Exotic*, p. 6. Traduzione mia.
- ⁷³ S. Hawthorne, *The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism* in: «NWSA Journal» 1/4 (1989), pp. 617-29, p. 625.
- ⁷⁴ Huggan, *The Post-Colonial Exotic*, p. 19.
- ⁷⁵ F. Lionnet, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, New York, Cornell University Press 1995, p. 105.
- ⁷⁶ Frank, 'Multinational Soviet Literature', pp. 206-7.
- ⁷⁷ S. Brennan, Michael Wood (a cura di), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press 1997, p. 42.
- ⁷⁸ Frank, 'Multinational Soviet Literature', p. 202.
- ⁷⁹ Glanc, *(Ino)strannyj jazyk poezii Ajgi*, p. 17. Traduzione mia.
- ⁸⁰ G. C. Spivak, *The Politics of Translation* in: *Outside in the Teaching Machine*, New York 1993, p. 181. Traduzione mia.
- ⁸¹ Brennan, *Nation, Language*, 1997, p. 6.
- ⁸² Brennan, *Nation, Language*, p. 3.
- ⁸³ Novikov, "Bol'she čem poet. Mir Gennadija Ajgi" in: G. Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, San Pietroburgo, Limbus 2000, pp. 5-14, pp. 13-4. Traduzione mia.
- ⁸⁴ Ajgi, *Child-and-Rose*.
- ⁸⁵ Dao, *Preface* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003, p. x. Traduzione mia.
- ⁸⁶ Dao, *Preface* in: G. Ajgi, *Child-and-Rose*, New York, New Directions 2003.
- ⁸⁷ Frank, 'Multinational Soviet Literature', p. 204.
- ⁸⁸ E. Said, *The Public Role of Writers and Intellectuals* in: S. Bermann, M. Wood (a cura di), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press 2005, pp. 15-29, pp. 15-6.
- ⁸⁹ Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, p. 293. Traduzione mia.

La douloureuse mémoire de la parole orale dans l'écriture postcoloniale de Chantal Spitz: *L'île des rêves écrasés* (1991)

di Paola Carmagnani

Comme l'écrivent Andréas Pfersmann et Titaua Porcher dans un récent recueil d'essais consacrés aux littératures océaniques francophones, «ce qui réunit assurément ces littératures vient d'abord du fait pour les écrivains d' "écrire en pays dominé"», manifestant donc un positionnement qui rejoint les grandes questions posées par toute littérature postcoloniale: «Comment ces textes qui revendiquent leur originalité identitaire, culturelle, linguistique dépassent-ils (la dépassent-ils?) la contradiction fondamentale qui consiste à lutter contre une hégémonie culturelle en utilisant la langue du colonisateur? S'agit-il toujours de la langue du colonisateur? Quelles originalités le contexte diglossique a-t-il fait émerger? Quelles spécificités culturelles et anthropologiques ces espaces textuels dévoilent-ils?»¹. Mais ces littératures présentent aussi des questions plus spécifiques, qu'elles ne partagent que partiellement avec l'ensemble des littératures postcoloniales. Il s'agit ici de faire face à «la nécessité de réinvestir sa propre culture, ses croyances, son identité non seulement par réaction à un système hégémonique européocentriste, mais aussi pour assurer une transmission-recréation d'univers culturels propres issus d'une tradition orale»². Inaugurant l'apparition d'une littérature de fiction en Polynésie française, le texte de Chantal Spitz est un témoignage particulièrement significatif de ce réinvestissement identitaire et des stratégies littéraires qui l'élaborent.

Située au centre du récit, la question d'un renou-

veau identitaire à partir d'un réinvestissement de la pensée, de la culture et de la langue des origines précoloniales est posée en Polynésie française à partir de la fin des années 1970 et s'articule autour de la notion clé d'une identité '*ma'ohi*'. Comme l'explique le poète et intellectuel Turo a Raapoto, ce terme désigne ce qui est indigène, enraciné dans la terre: le mot *ohi*, «se réfère à un germe déjà enraciné dans la terre, mais qui est encore lié à la tige mère»³. *Te Ao Ma'ohi*, l'appellation censée remplacer le nom colonial de 'Polynésie française', est à son tour «la Terre *Ma'ohi*», où la relation à la terre déjà contenue dans le mot «*ohi*» est doublement renforcée par le composant *Ao*: «terre», «monde», «univers». *Reo ma'ohi* enfin, est la «langue indigène», qui comprend une pluralité de langues apparentées entre elles parlées dans le triangle polynésien. Les premières transcriptions de ces langues de la tradition orale datent de la fin du XVIII^e siècle, quand les membres de la London Missionary Society mirent au point un système de notation alphabétique afin de réaliser les premières traductions de la Bible. D'abord banni des écoles dans les années 1960, le *reo ma'ohi* n'a aujourd'hui aucun statut juridique en Polynésie française, où le français est désormais la seule langue officielle. Désignant à la fois la langue et la voix, le *reo ma'ohi* est au centre du réinvestissement identitaire. Comme l'écrivait en 1985 Duro Raapoto, l'appellation 'Langue *Ma'ohi*' «découle d'une prise de conscience du Polynésien de son iden-

tité», résistant à la conception néocoloniale de «ceux qui veulent rester Tahitiens et donc pro-français», et impliquant «une vision du monde différente de celle qui est à l'honneur aujourd'hui, une conception différente des rapports entre les hommes dans la société, des hommes par rapport aux biens matériels, vis-à-vis de la terre et des valeurs morales qui devraient souder la communauté»⁴. C'est justement cette vision du monde *ma'ohi* que le texte de Spitz vise à recréer, en revendiquant à l'intérieur d'une langue écrite héritée de la colonisation la mémoire de la parole orale des origines. Le résultat est un récit narratif qui mélange le vers et la prose, où l'écriture devient un discours poétique capable de reproduire les rythmes de la parole, donnant vie à un style oral rythmique.

A partir du *Prologue*, le texte met en scène un parolier dont le récit est placé à l'intérieur d'une précise situation d'énonciation qui ritualise l'émergence de la parole en la plaçant à l'intérieur d'un cadre spatio-temporel investi de sacralité, où la parole est immédiatement désignée en tant que 'performance', «action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant»⁵:

L'instant est magique. Tetuamarama, la lune aux longs cheveux d'argents, étend son tapis pailleté au dessus du monde. Tetuamarama, déesse de la nuit, compagne fidèle des amants, offre la caresse brillante de sa lumière à Ruahine, Terre sacrée par le sang de ses fils. Moanaurifa, la Mer nourricière, s'étale avec volupté sur le sable, éclatant en poussière d'étincelles, berçant les âmes de sa musique immortelle. Les oiseaux ont rangé leurs plumes multicolores au bord de leurs ailes. Les poissons ont lissé leurs écailles brillantes sous leurs nageoires. Même les dieux dans les cieux ont suspendu le destin des hommes dans l'attente de la musique de la parole.

Sur la pointe lointaine, les fils de Ruahine sont silencieux. Assis sur les peûe que les mains usées des femmes ont tressé finement, ils attendent.⁶

Appelant le lecteur à rentrer dans le cercle de la communauté *ma'ohi*, cette situation d'attente décrite par un narrateur externe impose tout de suite au récit le rythme d'une récitation orale, marquée par l'utilisation de formules et de répétitions et par les sonorités des mots en langue *ma'ohi* qu'aucune marque graphique vient distinguer, provoquant un effet de continuité

récitative mais gardant en même temps autour de ces mots un espace de résistance à la langue héritée de la colonisation, espace blanc que le lecteur francophone ne peut que partiellement combler.

La mise en scène de la parole orale appelle tout de suite l'évocation de l'univers *ma'ohi*, «un univers où la terre-mère est la référence ultime de l'être au monde et le lieu d'un échange perpétuel entre le visible et l'invisible»⁷. Dans l'île de Ruahine, nom fictionnel évoquant celui de l'île de Huahine, le lien consubstantiel de l'homme et de la terre, «sacrée par le sang de ses fils» (19), s'élargit au monde sensible tout entier: la mer-mère nourricière, la lune et jusqu'aux oiseaux et aux poissons, tous viennent ici participer au moment sacré de l'attente de la parole. «L'instant est magique», répète encore le texte, qui s'apprête à mettre fin à l'attente décrivant la voix qui va être émise par Tematua le parolier, «voix profonde» (19) modulée sous forme de chant: «Chant d'amour et de douleur», «Chant de mon Peuple. Chant de ma Terre» (20), comme le définit le narrateur qui perd progressivement sa position externe au récit pour s'identifier explicitement à la communauté *ma'ohi*. «Dit», écrivait Zumthor, «le langage s'asservit à la voix; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole [...]: magnifiée moins comme langage que comme affirmation de puissance. Les valeurs mythiques de la voix vive s'y exaltent»⁸. Alternant la prose et le vers, le 'chant' de Tematua s'ouvre en fait avec l'évocation d'une prédiction présentée entre guillemets, discours rapporté venant «du fond de la nuit qui a traversé l'espace du temps des hommes»: mémoire sacrée échappant à la finitude du temps des hommes, «Voix de la Terre éternelle», «voix des Pères immortels», «Echo de toujours» (20) qui résonne dans le récit du parolier.

Ils arriveront sur un bateau sans balancier, ces enfants, branches nées du même tronc, qui nous a donné la vie. Leur corps sera différent du nôtre, mais ils seront nos frères, poussés du tronc unique. Ils s'approprièrent notre Terre, renversant l'ordre que nous avons établi, et les oiseaux sacrés de la mer et de la terre viendront se lamenter (20).

Récit de l'identité *ma'ohi* qui s'élabore à travers la mise en scène de la parole orale des origines, le texte est donc surtout, dès le départ, le récit de la perte de ces origines: perte d'un monde renversé par l'arrivée

d'un ordre nouveau, désigné ici avant tout par l'image du «bateau sans balancier» qui catalyse son altérité radicale dans la différence des embarcations des Européens par rapport aux pirogues traditionnelles. «Lucide prédiction que personne n'a voulu entendre. Parole semée dans un sol sourd» (20), dit Tematua, évoquant la complicité du peuple *ma'ohi* ensuite plusieurs fois soulignée dans le texte et métaphorisée ici à travers une image qui renvoie la parole au champ sémantique de la consubstantialité de l'homme et de la terre, où la surdité des hommes devient celle de la terre, incapable de faire germer et d'accueillir la parole sacrée des origines: «Ils se sont approprié notre terre, aidés par certains hommes de notre peuple, assoiffés de pouvoir immérité. Ils ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde» (20). «Véracité de la Parole. Véracité Divine» (21), que le récit de Tematua se charge maintenant de ramener à la mémoire du peuple *ma'ohi*: «Ils sont arrivés un jour, sur leur vaisseau sans balancier, donnant raison à la parole oubliée» (20).

L'imaginaire du corps, conçu comme un lien puissant à la terre, est un thème récurrent dans les littératures océaniques. Le corps autochtone, explique Anne-Sophie Close, «ce corps meurtri par l'histoire et la colonisation, effacé de l'espace de l'île par la littérature exogène et coloniale», «ex-*ilé* sous la domination coloniale», revient dans ces littératures «sur le devant de la scène textuelle», participant ainsi d'un «processus de *reterritorialisation*» qui est l'expression d'une réaffirmation politique et idéologique⁹. Ici, la parole est posée tout de suite comme émanation du corps autochtone du parolier, dont la présence physique s'impose à travers la performance mise en scène par le récit: parole émanée du corps qui va d'ailleurs progressivement englober la voix immatérielle du premier narrateur. Ensuite, la présence sensuelle du corps *ma'ohi* et sa fonction de médiateur dans la relation au monde est affirmée à travers l'évocation des premiers métissages: «Vahine Maōhi à la peau dorée [...] / Long cheveux noirs déroulés / Comme les cascades dévalant les montagnes [...] / Rêve de l'homme blanc / Toujours désirée / Parfois aimée»; «Tane Maōhi au corps puissant [...] / Brillant dans les feux des dieux / Don du ciel à l'amour [...] / Rêve de la femme blanche / Toujours désiré / Parfois aimé» (21-23). Mais, raconte Tematua, pour «se protéger de cette nature Maōhi, si étrange et excessive» les Européens «firent appel à leurs Tahuā, afin d'exorciser le mal et le péché. Des

pasteurs ont alors débarqué d'autres vaisseaux sans balancier, messagers de leur Dieu, Tahuā évangélistes porteurs de la seule parole divine» (23). Le récit de l'arrivée du christianisme, marqué par la reprise de l'image des «vaisseaux sans balancier», met alors au centre du texte non pas un corps autochtone réinvesti de son pouvoir, mais au contraire un corps meurtri et nié, premier terrain de la conquête coloniale:

1. – Tu te vêtiras sombrement
Tu porteras des vêtements amples
Robes longues aux longues manches
Pantalons et chemises à manches longues
Afin que ton corps ne soit plus objet de désir.

2. – Tu te baigneras loin des regards concupiscent
Tu ne laisseras plus ton corps nu
Se balancer langoureusement dans les rivières
Afin que ton corps ne soit plus objet de tentation.

3. – Tu tresseras tes cheveux
Tu les remonteras en chignon
Afin qu'ils n'évoquent plus,
La danse violente des cascades [...] (24-25).

La référence au texte biblique identifie ici explicitement les origines de l'effondrement du monde *ma'ohi* avec l'arrivée des missionnaires et, de manière plus implicite, avec l'écriture qu'ils amenèrent avec eux. Evoquée dans la structure même des dix commandements, l'écriture trouve son signifiant essentiel dans cette liste numérotée, expression d'une forme de communication entièrement autre qui, comme l'écrivait Jack Goody, décontextualise l'information rendant «les catégories plus visibles et en même temps plus abstraites» et s'oppose «à la continuité, à la fluidité, à la connexité propres aux formes ordinaires du langage parlé», transformant radicalement les représentations du monde¹⁰. Ainsi, c'est l'univers *ma'ohi* tout entier qui commence à s'effondrer: une «fêlure souterraine s'ouvrit et notre peuple commença [...] de se soumettre à cette nouvelle religion, se vendant à ce nouveau monde» (26). Depuis, la prédiction «s'est entièrement réalisée. Ils se sont appropriés notre Terre, renversant l'ordre que nous avons établi et [...] un visage blanc se tient debout dans notre monde effiloché» (26).

On est arrivé à la fin du *Prologue* et Tematua est en train de mourir. L'«instant magique» où il a pris la

parole se révèle donc être l'occasion de son dernier discours, et celles qu'on vient de lire sont les dernières paroles du dernier parolier. «Quand les fils de Ruahine portèrent Tematua en terre, les larmes de Taaroa se déversèrent sur le monde, déluge de douleur infinie. Les oiseaux sacrés de la mer et de la terre replièrent leurs ailes pour se lamenter» (30): la mort de Tematua vient rejoindre les paroles, situées en exergue, d'un récit en *reo ma'ohi* de la création de l'univers, où le dieu originel Taaroa sortait d'une coquille et se démembrait pour créer l'univers. A la fin du *Prologue*, la mort de Tematua qui revient à la terre sous la pluie torrentielle des larmes de Taaroa vient donc évoquer symboliquement le parcours destructeur de l'histoire coloniale, situant définitivement les origines du récit au moment même de la disparition de l'univers *ma'ohi*: disparition du corps et de la parole, disparition des racines.

A côté du récit de la création *ma'ohi*, le texte posait pourtant en exergue les versets français de la Genèse, offrant ainsi la figure symbolique d'une identité qui trouverait ses origines dans l'union de la langue et de la culture héritées de la colonisation et des racines *ma'ohi*. Porte-parole de cette identité hybride, le personnage de Tetiare, fille de Tematua, revendique à l'intérieur du récit le désir d'une écriture capable d'assumer l'héritage de l'histoire coloniale pour transmettre la mémoire de la parole orale: «Les paroles de notre mémoire se sont envolées sur les ailes du temps, défigurées par des mots étrangers à nous-mêmes. [...] L'idée est lancée qui coule dans ses veines, sublime et terrifiante: écrire. Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. Nous rendre à nous-mêmes en retrouvant l'éternité de notre âme» (162). Situés dans les derniers chapitres du récit, les propos de Tetiare sont évidemment une revendication de l'existence même du texte qu'on est en train de lire et qui, à partir de la fin du *Prologue*, élabore l'histoire rétrospective de la famille de Tematua jusqu'à l'âge adulte de ses enfants pour revenir enfin, de manière circulaire, à sa mort. C'est justement au moment où disparaît le dernier parolier que Tetiare est enfin libérée du lien exclusif avec la parole orale, symbole de résistance à l'hégémonie culturelle de la langue du colonisateur: libre d'assumer son identité hybride, Tetiare pourra donc «écrire l'histoire de son pays et de son peuple, leur histoire» (198).

Sans renoncer au rythme poétique du *Prologue*, le

récit qui s'ensuit abandonne le pluriel collectif du narrateur-parolier, remplacé par un narrateur extérieur clairement identifié, et confie la versification proprement dite aux discours des personnages paroliers. Dans sa réédition de 2003 le texte portait en couverture la définition de «roman», une définition problématique dans la mesure où toute une série d'éléments structurels semblent plutôt le renvoyer à une forme de narration plus ancienne, elle-même liée à la culture orale. Un nombre extrêmement limité de personnages qui se définissent essentiellement à travers l'adhésion ou la désolidarisation des valeurs immuables de la communauté donne vie ici à la représentation d'un monde où tout est répétition de gestes et pratiques immémoriales, à l'intérieur duquel viennent faire irruption une série d'événements narratifs qui interrompent brutalement l'immobilité apparente du temps, instaurant une temporalité verticale où le devenir historique s'élabore à travers le passage d'une génération à l'autre.

Après la mort de Teamatua qui clôturait le *Prologue*, le récit revient maintenant au moment de sa naissance, située elle aussi à l'intérieur d'un cadre rituel précis:

Il ouvre le ventre de la mère nourricière, y dépose délicatement le placenta sur lequel il place un jeune tumu Uru, puis remet la terre en place. Le placenta a nourri Tematua en Teuira, le tumu Uru le nourrira en sa vie d'homme.

Union de l'homme à la terre dans laquelle il plonge ses racines, union de la terre à l'homme qui fait jaillir de son ventre la nourriture de l'homme. Pour chaque naissance d'homme, mise en terre d'arbre nourricier. Maevaraua, par ce geste, perpétue l'âme millénaire de son peuple (33).

La naissance de Tematua et la pratique traditionnelle de l'enfouissement du placenta dans la terre, perpétuée par son père Maevarua, ramènent ici symboliquement l'histoire du peuple *ma'ohi* à ces origines que le *Prologue* avait raconté dans la perspective de leur destruction coloniale. Dans la petite île de Ruahine, éloignée de la capitale coloniale, les racines *ma'ohi* semblent donc maintenant pouvoir se raconter, perpétuées de génération en génération à travers la répétition des pratiques ancestrales. Cependant, la fêlure coloniale qui était au centre du *Prologue* revient modifier à travers les générations le sens même de ces pratiques, et si à la naissance de Tematua les traditions de l'ancien monde *ma'ohi* semblent enco-

re naturellement coexister avec le nouvel ordre, une génération plus tard, quand Tematua répète le geste immémorial d'unir le placenta de ses enfants à la terre, il s'agit désormais d'un acte de résistance face à un nouveau monde qui risque de faire oublier aux *ma'ohi* leurs racines:

O Terii mon fils premier-né
 A la peau plu claire que moi
 Fils de notre amour
 Fils du monde de ta mère
 Fils après moi de notre Terre
 Fils de deux mondes que tu portes en toi
 Ta force et ta fragilité
 Fort de deux univers
 Fragile de deux héritages
 Semblable à moi et pourtant si différent.
 Je confie ton pito à la terre qui t'accueille
 Lien avec elle, lien avec tes Pères,
 Pour que tu y plantes ton âme
 Grandissant avec tes racines
 [...]
 Je te regarde et voici que je vois
 Naître un nouveau monde
 Qui vous ressemble, mes fils,
 Toi et les autres à venir.
 Toi et les autres déjà nés.
 Un monde qu'il vous faudra inventer
 Fait du monde de l'étranger
 Que vous devrez apprivoiser,
 Fait du monde de notre monde
 Que vous devrez perpétuer.
 Vous souffrirez beaucoup
 Partagés entre deux univers
 Qu'il vous faudra marier.
 [...]
 Puissiez-vous ne jamais oublier
 L'héritage de vos Pères (75-76).

Entre le rituel effectué par Meavarua et le même rituel répété par Tematua les choses ont changé: Tematua a épousé une femme à la peau claire issue de l'union d'une *ma'hoi* et d'un anglais, venant de la capitale coloniale, et leurs enfants sont à la fois le fruit de deux mondes «qu'ils ont voulu fondre en un seul, leur monde, dans lequel chacun resterait le même tout en devenant l'autre», et le symbole vivant de la «fêlure souterraine» (75) qui malgré tout les sépare.

Avant la naissance du fils de Tematua, cette fêlure se manifeste dans le récit à travers un premier événe-

ment narratif qui vient faire irruption dans l'écoulement tranquille de la vie de Ruahine. «Je suis venu vous annoncer que la Mère Patrie est en grand danger. L'Allemagne nous a déclaré la guerre et notre Patrie a besoin de tous ses enfants pour la défendre» (36), explique un jour un militaire français arrivé à Ruahine pour recruter les hommes du Bataillon du Pacifique, une unité des Forces françaises libres formée en Polynésie française en 1940. Après les «vaisseaux sans balancier», le pouvoir colonial s'incarne ici dans la figure de la «Mère Patrie», mère-marâtre revendiquant un sentiment d'appartenance nationale étranger au lien avec la terre-mère des racines et exigeant le sacrifice des «enfants de notre grande Nation». Expression de ce pouvoir, la langue utilisée par le militaire est une «langue blanche aux sonorités bizarres et aux mots incompréhensibles» (36), traduite par le pasteur qui est encore une fois la figure symbolique du médiateur essentiel de la domination coloniale. Comme les conversions au christianisme, le recrutement s'effectua aussi sur base volontaire et le discours du militaire est comparé ici à un «chant de sirène» (37), parole mensongère capable de charmer les jeunes hommes suscitant en eux le désir des grands voyages des ancêtres: «Partir sur des vaisseaux, traverser les océans et aborder une nouvelle terre: l'aventure des glorieux Pères!» (37). Tematua aussi va partir et, comme dans le *Prologue*, la parole de l'oralité est ici l'instrument essentiel qui permet de faire face à l'irruption douloureuse de la «langue blanche» du pouvoir colonial. Puisque «le Verbe a toujours été l'expression de son peuple», Maavarua puise donc «au fond de son âme des paroles à offrir à son fils, son sang et sa chair»:

Tu t'en vas vers un nouveau ciel
 Aux couleurs que je ne connais pas
 Dans le monde d'autres hommes.
 Emporte dans ta mémoire profonde
 Les images et les goûts de ton monde.
 Grandes et profondes vallées mystérieuses
 Protégées par l'esprit de nos Pères
 Puissants roulements des vagues sur le récif
 Eternel rythme qui accompagne notre vie,
 Chant du vent survolant la mer nourricière
 Résonnant de la nostalgie de ceux des nôtres
 Qu'elle garde dans ses entrailles [...] (39)

«Musique d'amour» que Tematua «pourra écouter dans sa mémoire quand le manque de sa terre lui sera

trop douloureux» (39), la parole orale ancrée dans la terre-mère est ici expression d'un lien vivant capable de transmettre la mémoire d'un monde perdu, de faire résonner le souvenir des perceptions sensorielles à travers lesquelles on en faisait l'expérience, et de protéger Tematua «quand son esprit, gorgé de bruits et d'odeurs de guerre, menacera de sombrer dans la folie» (39).

Cinq ans plus tard, la nation coloniale annonce la mort de douze hommes, «morts pour cette Mère Patrie inconnue», avec des lettres qui expliquent «aux parents orphelins de la disparition de leur enfant, qu'il est tombé en héros pour cette terre qu'il a vaillamment défendue» (44). «Douze lettres remplacent douze enfants, portant des mots inertes que seul le pasteur sait déchiffrer, écrites dans cette langue incompréhensible» (44): l'écriture devient ainsi, encore une fois, la métaphore d'une altérité radicale venue détruire les liens vivants du monde *ma'ohi* et maintenant, face à cette destruction, la parole orale se tait, incapable de dire et de guérir l'expérience de ces terribles années passées sous «un nouveau ciel» (39), au milieu des bruits et des odeurs de la guerre. Tout cela reste donc un espace blanc, une blessure jamais fermée dont Tematua évitera de parler jusqu'à la fin de sa vie, «essayant vainement de recouvrir les images, les bruits et les odeurs de mort, de l'amour farouche qu'il portera à sa Terre, à sa femme et ses enfants» (45).

Catalysant autour du pouvoir destructeur de la langue étrangère tous les thèmes élaborés au fil du texte, l'implantation d'un site d'essais nucléaires à Ruahine est l'épisode culminant du récit. Il s'agit évidemment d'une référence explicite à l'événement majeur de l'histoire coloniale récente de la Polynésie française: l'installation du Centre d'expérimentation du Pacifique dans l'île de Mururoa en 1964, immédiatement avant le bannissement du *reo ma'ohi* dans les écoles. «*La Mère Patrie a décidé d'établir sa base de lancement de missiles nucléaires dans l'île de Ruahine. (...) Le gouvernement central, par le choix de cette île du Pacifique, montre ainsi son attachement à ses populations lointaines...*» (97): un matin, un communiqué radio annonce une nouvelle irruption de la mère-marâtre, venue littéralement violer le ventre nourricier de la terre-mère par ses «engins monstrueux d'hommes venus d'ailleurs» (98). Autour de cet événement le récit construit une narration plus proprement romanesque, qui s'élabore à travers les réactions sensorielles des personnages: «Tematua se souviendra toute

sa vie de ce qu'il faisait au moment où la radio annonce la terrible nouvelle, comme chacun gardera en mémoire le détail infini des gestes suspendus par les mots. Chaque mot, coup de poignard dans la chair. Flot de douleur dans les veines» (97). Implicitement opposés aux «paroles de notre mémoire» (162) évoquées à la fin du récit par Tetiara, les mots du communiqué lu à la radio sont l'expression d'une langue qui, même dite, garde en elle le pouvoir destructeur de l'écriture et de la représentation du monde qu'elle véhicule, «mots inertes» (44) comme ceux des douze lettres venues remplacer douze enfants, et maintenant aussi 'mots-blessures'. Renvoyant étymologiquement à la notion du traumatisme, l'image de la blessure ramène ici le récit de la «fêlure» coloniale au traumatisme premier de l'incursion de l'écriture dans le monde de l'oralité: au centre de la scène textuelle, le corps autochtone est désormais explicitement un corps blessé, ainsi que les mots de la langue du pouvoir colonial sont ouvertement identifiés à l'arme qui le blesse. Assis «sous le tumu ùru qu'il a planté au jour de la naissance de son fils, premier-né, après avoir entermé son pito dans le ventre de leur Terre» (98), Tematua éprouve donc la douleur soudaine de la blessure des mots qui annoncent le viol de la terre-mère et, encore une fois, la nature toute entière participe consubstantiellement de l'expérience humaine: «Le temps semble s'être arrêté, figeant nature et homme dans l'élan de la vie. Pas un souffle de vent et Tematua avec dans les mains le filet qu'il réparait. Il ne fait pas un geste. Ses yeux sont perdus dans ce monde qui a soudain changé de couleur; il a dans la bouche un goût de sang. Le goût du sang de ses frères morts autrefois pour cette glorieuse mère Patrie» (98). Il s'agit d'une véritable écriture du traumatisme, où l'annulation de toute sensation est suivie de la perception soudaine du goût du sang, un goût qui est à la fois celui du sang des *ma'ohi* morts en guerre, le «goût de sa Terre profanée par les engins monstrueux d'hommes venus d'ailleurs» et, depuis la nuit des temps, «le goût de l'âme violée de son peuple» (98). Le traumatisme se définit ainsi comme la répétition d'une blessure jamais fermée, une chaîne de douleur qui traverse l'histoire polynésienne. Encore une fois, face à ces mots le pouvoir de guérison de la parole orale a disparu et, comme après les terribles années de la guerre, Tematua n'a pas de paroles pour dire la blessure, le traumatisme qui ne peut être dit que de manière détournée, à travers les métaphores d'un langage tournant autour de l'espace vide de la parole — «Qu'est-il devenu, celui

qui connaissait les gestes qui apaisent, celui qui savait les paroles qui guérissent?» (105). C'est alors au tour de Emere, sa femme à la peau claire issue du métissage, de prendre sur elle le rôle de passeur entre la parole orale et l'écriture, entre l'ancien monde de Tematua et le nouveau monde de leurs enfants: «Parolière de douleur, elle écrit pour la mémoire des enfants de Maeva» (98). Pour la première fois, les vers qui s'ensuivent ne sont plus une fiction de l'oralité et deviennent, explicitement, une transposition du discours oral par l'écriture, provenant d'une «parolière» qui confie sa parole à l'écriture pour que la mémoire de la blessure infligée à la terre-mère et de la complicité des élites locales ne soit pas perdue:

[...] Maeva immortelle,
Aujourd'hui nous te vendons
Te sacrifiant au Dieu Argent
Maeva éternelle
Aujourd'hui nous te perdons
Te prostituant à l'étranger.

Maeva Terre de mes enfants
Nous étions debout dans la lumière
Nous voici à genoux dans la honte
Maeva Terre Ma'ohi
Belle par l'amour de tes fils
Défigurée par les fils d'une autre race [...] (99).

L'image symbolique de la blessure se transmet ensuite au personnage de Tetiare, héritière de la parole écrite de sa mère:

Chaque mot s'enfonce dans son esprit, écharde sanglante, brûlure du corps qui racornit l'âme. Elle ne bouge pas. Le temps s'écoule, roulant en elle les pierres acérées de la douleur, la laissant incapable de geste et de parole, minérale. Les mots coulent en elle, envahissant chaque parcelle de son être, martelant ses tempes, cognant dans ses veines. Les mots, long cri silencieux de la désolation, terrifiants: «Ils nous volent notre Terre». (100)

Corps meurtri, traumatisé, littéralement envahi et colonisé par les mots, Tetiare est le symbole d'une identité qui porte profondément inscrite en elle la blessure de la destruction de ses origines. Et pourtant, les mots qui blessent deviennent, aussi, l'origine d'une écriture réparatrice: des «mots irréels qui la tuent» et qui, en même temps, «la font naître à cette Terre qui l'a fait naître. Dououreux émerveillement de l'enfante-

ment» (100). Dououreusement assumée par Tetiare, l'écriture semble donc pouvoir renouer le lien vivant des racines *ma'ohi* et transformer les mots en «paroles du rêve pour faire renaître le rêve»: le rêve d'un monde où, comme le souhaitait Tematua, «chacun resterait le même tout en devenant l'autre» (75).

Il ne s'agit pas, cependant, d'un parcours linéaire qui nous amènerait du récit de la fêlure coloniale vers le réinvestissement de la culture *ma'ohi* à l'intérieur d'une nouvelle identité hybride. Située dès le départ à l'intérieur d'un traumatisme sans cesse répété, la construction de cette identité ne parvient jamais à s'incarner dans un récit qui reste jusqu'à la fin prisonnier de ses contradictions. Ainsi, dans un monde néocolonial encore profondément marqué par la fêlure de son histoire, le rêve que l'écriture devrait faire renaître se traduit finalement en une énième répétition de cette blessure auquel le mouvement circulaire du texte ne cesse de nous ramener, inscrite à partir du titre auquel renvoient les dernières paroles du récit: «Nous sommes nés sur l'île des rêves écrasés» (200). Reste pourtant le texte lui-même, témoignage concret d'une écriture capable de se faire parole et d'assumer cette identité nouvelle que le récit ne parvient pas à élaborer.

Bibliographie

- Sémir Al Wardi, *Souffrances et revendications politiques des écrivains polynésiens*, «New Zealand Journal of French Studies» 37 (2019), pp. 129-149.
- Paola Carmagnani, *La construction identitaire en Polynésie française: chronotopes de l'insularité*, «Ricognizioni» 3 (2015), pp. 203-214.
- Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard 1997.
- Anne-Sophie Close, *Corpus littéraire, corps du monde et corps de l'homme: de l'organicité des textes à la réaffirmation sensorielle de l'autochtonie polynésienne contemporaine. Eclairage éco-océanique*, in A. Pfersmann, T. Porcher-Wiart (dir.), *Francophonies océaniques*, cit., pp. 249-272.
- Elizabeth DeLoughrey, *Roots and Routes: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*, Honolulu, University of Hawaii Press 2007.
- Elizabeth DeLoughrey, George B. Handley (dir.), *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, Oxford, Oxford University Press 2011.
- Flora Devantine, *Langues, oralité, littérama'ohi: ramées de littérature(s) polynésiennes(s)*, in Bruno Saura, Elise Huffer (dir.), *Tahiti. Regards intérieurs*, Suva (Fiji), University of the South Pacific 2006, pp. 133-162.
- Julia Frengs, *Une écocritique océanique? Des réponses aux injustices environnementales dans la littérature de l'Océanie francophone*, in A. Pfersmann, T. Porcher-Wiart (dir.), *Francophonies océaniques*, cit., pp. 273-292.

Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press 1977.

Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press 1987.

Andréas Pfersmann, Titahua Porcher-Wiart (dir.), *Francophonies océaniques*, Lecce, Alliance Française 2017.

Titaua Porcher-Wiart, *Flora Devantine: le corps en résonance*, in Andréas Pfersmann, Titaua Porcher-Wiart (dir.), cit., pp. 293-310.

Titaua Porcher-Wiart, *Imagining the Body in Pacific Francophone Literature*, «The Contemporary Pacific» 27 (2015), pp. 405-430.

Titaua Porcher, «L'autre Histoire» dans *la fiction océanique*, «New Zealand Journal of French Studies» 37 (2019), pp. 151-16.

Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books 1994.

Bruno Saura, *Tahiti Ma'ohi. Culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Tahiti, Au Vent des Îles 2008.

Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés* (1991), Tahiti, Au Vent des Îles 2003.

Patrick Sultan, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit 2011.

Stéphanie Vigier, *La Fiction face au passé. Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanique contemporaine*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges 2011.

Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil 1983.

Paul Zumthor, *Le rythme dans la poésie orale*, «Langue Française» 56 (1982), pp. 114-127.

Notes

- ¹ Andréas Pfersmann, Titahua Porcher-Wiart (dir.), *Francophonies océaniques*, Lecce, Alliance Française 2017, pp. 13-14.
- ² Ibid., p. 14.
- ³ Cité par Julia L. Frengs, *Une écocritique océanique? Des réponses aux injustices environnementales dans la littérature de l'Océanie francophone*, in A. Pfersmann, T. Porcher, cit., p. 277.
- ⁴ Cité par Bruno Saura, *Tahiti Ma'ohi. Culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Tahiti, Au Vent des Îles 2008, p. 117.
- ⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil 1983, p. 32.
- ⁶ Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés*, Tahiti, Au Vent des Îles 2003, p. 19.
- ⁷ Andréas Pfersmann, Titahua Porcher-Wiart, *Francophonies océaniques*, cit., p. 14.
- ⁸ Paul Zumthor, *Le rythme dans la poésie orale*, «Langue Française» 56 (1982), p. 125.
- ⁹ Anne-Sophie Close, *Corpus littéraire, corps du mone et corps de l'homme: de l'organicité des textes à la réaffirmation sensorielle de l'autochtonie polynésienne contemporaine. Eclairage éco-océanique*, in A. Pfersman, T. Porcher, cit., p. 257.
- ¹⁰ Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Les Editions de Minuit 1979, pp. 192-196.

Inua Ellams: *#Afterhours* *Anthology / Diary / Memoir /* *Poems*

di Ilaria Oddenino

In 2014 Nigerian-born/UK-based poet and playwright Inua Ellams turned 30. The following year he became poet in residence at the National Poetry Library in London and embarked on a twelve-month literary project called *#Afterhours*, which resulted in a collection based on a dialogue between Irish and British poems published between 1984 and 2002 (the first eighteen years of his life) and the poems the author composed in response to them. In *#Afterhours*, Ellams reconstructs his youth by rewriting existing verses and adapting them to the Nigerian setting of his childhood first, and the broader context of his migratory experience later (his family moved to Britain when he was twelve, then to Ireland, then back to Britain). In other words, he reworks those poems around what he calls his «Muslim-Christian-Nigerian-English-Irish-Immigrant-Golden-age-of-hip-hop-hood» (Ellams 2017: 14) and sets out to explore the ways in which poetry can transcend «time, borders, history, culture, race and empire, to illustrate cultural histories and similarities» (Ibid. 13).

Through a juxtaposition of verses that reverberate against each other, Ellams adds his distinctive voice to the ancient tradition of response poetry, while at the same time engaging in a compelling intimate journey of (re-)definition and (re-)negotiation of his identity. Thus his poems, together with the diary entries that accompany them, become an opportunity to reflect on displacement, racism, blackness, masculinity and the

many facets of the immigrant's journey, in a process that is both deeply personal and part of a broader conversation with the work of other authors and the world at large.

«The tradition of writing response-poems is as old as poetry», writes Ellams (Ibid. 15). There is indeed a centuries-old tradition of verses deliberately written in conversation with others; they may take the forms of «answers to unasked questions, updatings, respectful nods, corrections, acts of sabotage, and rarely, works of adulation, but they are all intent on adding to the complex discussion that forms the long, ongoing history of poetry» (Brown and Schechter 2007: 16).¹

Poets who 'talk back' to the works of other poets have adopted different strategies. «Some (like Raleigh) assume a persona, giving voice to a character who is silent in the original version. Some create sequels [...] Some engage in a direct debate with their predecessors» (Ibid. 20). What defines Ellams's 'modus operandi' is his determination to adhere as closely as possible to the poems he talks back to. «I did not want to work with a line, a verse, a structure or an opposing stance, but instead respond to as much of the original poem as possible whilst writing about my own childhood» (Ellams 2017: 15). This, together with his intention to «narratively, culturally, historically translate and transpose those poems» and show that he was

«not the sole creator of the work [he] produced» (Ibid.), is why he insisted that his verses be published side by side with the originals, or, more precisely, right after them. 'After' is a key word in the conception of this collection, as the title suggests: *#Afterhours* is first of all a reference to the established practice, when writing poems informed by others, of titling them 'after' followed by the name of the author who inspired them; secondly, it is linked to the fact that Ellams had just turned 30 at the time of writing and had thus entered the 'noonlight' of his years (Ibid. 13), so the years after the early hours of his life, after his youth; finally, it is a tongue-in-cheek allusion to the stereotyped image of writers «burning the midnight oil» (Ibid.), that is to say working long after the lights of day have faded.

I have selected three poems to illustrate Ellams's work. The first is a rewriting of Jo Shapcott's 1988 *Photograph: Sheepshearing, Northlew 1917* (from the book *Electroplating the Baby*), which becomes *Photograph: Ram Sacrificing, Numan, 1988, #After Jo Shapcott*, and deals with the author's Nigerian childhood and issues surrounding the performance of masculinity. The second is a response to Elizabeth Bartlett's 1995 *Life Sentence* (from the book *Appetites of Love*), which becomes *Life Sentence 1995, For Ken Saro-Wiwa, #After Elizabeth Bartlett*, and is a tribute to the famous Nigerian writer and political activist, and, by extension, a critique of Nigeria's social and political climate of the time. The third is inspired by Ruth Sharman's *Fury* (from the book *Birth of the Owl Butterflies*), published in 1997, and is about Ellams's reaction to being called the 'N word' for the first time as a young boy in London. It is called *FURY 1997, #After Ruth Sharman*. The following analysis will also benefit from the suggestions offered by an interview with the author centred on this collection.

In her 1998 poem *Photograph: Sheepshearing, Northlew 1917*, English poet Jo Shapcott describes six men posing for a photograph that captures them in the act of shearing a sheep. The setting is a country village in Devon; the historical period, the beginning of the 20th century. The practice, for centuries a staple of Britain's economy, was exported and further developed in overseas colonies, most notably in Australia, where the sheep shearing industry became the foundation of the country's prosperity² and was celebrated in iconic

paintings such as Tom Roberts's *Shearing the Rams*.³ Not only did it come to represent the most paradigmatic expression of rural life and the hardships of life on the land, but it also translated into a celebration of masculine strength and the idealization of manliness.

This is an extract of Jo Shapcott's poem:

Here are six men, their tools, a cart,
 a hedge with three trees breaking its smooth line.
 Only half the men actually shear:

[...]

A tricky role:

to pose, frozen, while giving the impression
 of vigorous wheel-turning. One is better at it.

The sixth character is the youngest boy.

He holds a sheep jammed against his upper legs,
 its head in one hand, rump in the other.

This sheep will be the next for the clippers.

The anxiety of the two – the one for the shearing
 of her fleece, the other for the enormity of his task
 of staying stock-still for history –

is palpable in this one surprising

blur of fleece and features in the scene.

It is a fuzz of boy and sheep to set your teeth on
 edge:

a vibration to travel down to the bone.

In 1988 Ellams was 4. His father, who would later – like Ellams himself – convert to Christianity, was still a practicing Muslim, and so was his little boy. Shapcott's poem brought to the author's mind a very specific incident of his childhood in Nigeria, when he had to participate in the ritual slaughtering of a ram within the Eid celebrations, the Muslim festival of sacrifice.⁴ With that specific episode in mind, Ellams rewrote Shapcott's poem as follows:

Here are four men, their knives, a rope,
 a gutter with sludge slow-moving through its gut.

Only one man will actually cut:

[...]

A tricky role:

to straddle, to pose while giving the impression
 the bucking beast is still. One is better at it.

The fourth character, the youngest boy, is me.

He rests a foot on the ram's throat,

a knife in one hand, uncle's hand in the other.

The ram will be next for the sacrifice.

The anxiety of the two – the one as offering

to God, the other for the enormity of the task

of Eid's ritual slaughter –
is pumping in this one surprising
shot of knives and horns in this scene.
It is a flash of boy and beast to set your teeth on
edge:
A slide to cut down to the bone (Ellams 2017: 48).

In his rendition of the poem, the six men become four. Three are Ellams's uncles; the fourth, the youngest person in the quadryptic, is the author as a little boy. He had been granted the privilege of joining the older men in his family in a ritual that symbolizes a passage into manhood; an honour, something to look forward to. What Ellams remembers most distinctly about that day, however, is a feeling of discomfort, aggravated by the fact that, being male, he did not allow himself to openly express it.

«I remembered befriending and feeding the animal» Ellams writes, «my horror at the thought of it dying, yet refusing to let my emotions show as we stood beside the bound-up animal, knives glinting in the sunlight above its throat» (Ellams 2017: 15).

Far from being a celebratory representation of masculinity, the poem becomes a critique of prescriptive ideas of what it means to be a man, what masculinity entails, what is considered acceptable; being a (real) man involves refusing to be vulnerable, it means never letting one's emotions show (Seidler 2006: 95). «Through a widespread identification of masculinity with self-control, men learn to relate to emotions as threats to their male identities. (Ibid.) [...] Men often feel that they have to conceal their vulnerability so as to not 'lose face' in front of others» (99). This, the author explains, was particularly true for a young boy growing up in Nigeria in the early 80s and 90s, where the idea of masculinity was «extreme, ubiquitous, automatic», something that was never questioned. «Here in the UK we're able to have a conversation and deconstruct or pull apart gender from the performance of gender, masculinity from what it means to be male, whereas in Nigeria [...] both things are the same: if you're a man, you do this».⁵

The author has always felt ill at ease with constrictive ideas of masculinity. It all started in his mother's womb, where he says he absorbed the female energy of the twin he shared it with, and continued with the childhood games he – the only boy in the family – played with his

three sisters. As he explained in 2016 at a TedxBrixton event, his identity is the result of an endless conversation between apparently conflicting forces:

I was born to a Muslim father and a Christian mother in Nigeria the 23rd of October 1984. This means I'm Libra and Scorpio. I have a twin sister so one could say before I was conscious that I existed I was very close to feminine energy. I have three sisters in total and what it meant to be a good brother was to play with my sisters, which meant dolls, make-up, skipping and sewing, Barbie and Cindy doll dresses. [...] All this meant that at age 10 not only was I unafraid of being vulnerable or emotional, traits usually associated with femininity; it also meant that a lot of things that boys were typically into I just wasn't bothered with.⁶

Identity, therefore, is experienced as an «interstitial passage between fixed identifications» (Bhabha 1994:5), as fluidity, movement, a space where hybridity thrives. When Ellams's family left Africa for Europe new colours were added to this polyphony of voices. It was 1996, he was 12 years old.

The political climate of Nigeria in the mid-90's played a decisive role in his family's decision to flee. The year before their departure, Ken Saro-Wiwa – novelist, playwright, political and environmental activist – was falsely accused, detained and murdered by Nigeria's military junta. Since 1960, when it became independent, the country had been ruled by different military dictators for many years⁷ and in 1995 it was under the grip of General Sani Abacha, who repeatedly came under scrutiny in the international community for human rights abuses.

Saro-Wiwa was prosecuted with eight fellow Ogoni activists who, like himself, had been critical of the exploitation of Ogoni land carried out by the oil company Shell with the complicity of the corrupt Nigerian government.⁸ Saro-Wiwa was accused of being «involved in the killings of four pro-government traditional chiefs during disturbances against the Anglo-Dutch oil giant Royal Dutch Shell in May 1994».⁹ Despite demonstrably not being present on the crime scene, his infatigable activism was considered sufficient proof of his culpability; he was imprisoned, was not allowed to see his attorneys for the entire duration of the trial, and was eventually hanged on November 10 1995, aged 54.

Ellams pays tribute to the legendary figure of Ken Saro-Wiwa by rewriting Elizabeth Bartlett's *Life Sentence* – a poem about a woman poised to be executed – and adapting it to the circumstances of Saro-Wiwa's death. This time, he does not simply maintain the structure, or rhyme scheme, or part of the vocabulary of the original, but chooses to leave the final word of each line intact. The following are Bartlett's first three stanzas:

The judge and jury assembled in the hours
 between two and dawn, looming over the bed
 where the prisoner turned and woke and feared
 they could condemn her and cut off her head.

She thought the crime was infanticide or murder,
 but, dazed by clips of film, muddle and confusion
 surrounded everything. She picked up broken toys
 and ran from her tormentors, confessed to collusion

with some partner, who was wearing the wrong
 face
 over his old school tie and frowning slightly
 as he gave evidence that she was really
 Lady MacBeth and not to be taken lightly.

Rewritten by Ellams as:

The judge and junta who had stirred in the small
 hours
 before, hugged their illicit thin gifts and stayed in
 bed
 trying not to dream of the prisoner, how he feared
 more for his land and people than he did for his head,

how his punishment would not fit his crime. No Murder
 had been committed by him; the chaos and confusion
 he'd caused were peaceful protest's kind. «We
 were toys
 to them, they're done playing now». He knew collusion

was likely – that the country's corridors of power
 faced
 the oil company's and what connected them – the
 slightly
 greying sludge water – would burst its banks, that
 really,
 it would become a sloe-back flood. Yet. He'd rise lightly
 (to the hangman who would lift the noose.) (Ellams
 2017: 85-6)

The murder of Ken Saro-Wiwa had a lasting impact

on those fellow countrymen who shared his vision and ideals, and to this day he continues to be a «martyr to many and inspiration to those fighting environmental causes» (Ellams 2017: 81). To Ellams, he was also the father of twins Noo and Zina, who are now his friends, and a man his own father knew about and talked about. «For my father it was heartbreaking, it was like something sacred had been broken in Nigeria. [...] For him, something in his spirit and in the spirit of Nigeria had died». ¹⁰ When the following year a number of attempts on his own father's life were made, that was just the linchpin: «it made sense to escape whilst we could». ¹¹ In 1996 the Ellams landed in the UK.

«I was born a man. It was only when I came to England that I became a black man», ¹² said the author when interviewed by *The Guardian* in 2017. Soon after his arrival in the UK, Ellams found himself up against unforeseen complications connected with the colour of his skin. Growing up in Nigeria, he never had to think about race, it was simply never an issue: everybody in Nigeria was black, 'blackness' was never perceived as a marker of identity. His experience is in many ways similar to that narrated by fellow Nigerian Chimamanda Ngozi Adichie in her 2013 novel *Americanah*, in which Ifemelu, a young Nigerian woman, deals with 'becoming' black in the context of American society. Just like Ellams in Europe, it is in America that Ifemelu truly discovers race. She writes in her blog:

Dear Non-American Black, when you make the choice to come to America, you become black. Stop arguing. Stop saying I'm Jamaican or I'm Ghanaian. America doesn't care. So what if you weren't «black» in your country? You're in America now. We all have our moments of initiation into the Society of Former Negroes [...] And admit it – you say «I'm not black» only because you know black is at the bottom of America's race ladder. And you want none of that. Don't deny now. What if being black had all the privileges of being white? Would you still say «Don't call me black, I'm from Trinidad»? I didn't think so. (Adichie 2013: 222)

Ifemelu's words reflect Adichie's own experience as a young Nigerian student in an American college. She, too, says she never had to think about race in Nigeria and only became black when she first set foot in the US:

Nigeria is a country with many problems and many identity divisions, but those identity divisions are mainly religion and ethnicity. So my identity growing up was Christian, Catholic, and Igbo. And sometimes I felt Nigerian in sort of a healthy way, especially when Nigeria was playing in the World Cup. [...] I came here and very quickly realized to Americans I was just black. And for a little while, I resisted it, because it didn't take me very long when I came here to realize how many negative stereotypes were attached to blackness.¹³

Blackness, therefore, comes as a discovery that is entirely dependent on a powerful external gaze. You become black because your identity starts to be defined by the projections of the (white) other onto your objectified self («Look, a Negro! [...] Mama, see the Negro! I'm frightened» (Fanon 1986: 112)). It is, of course, a «white-scripted blackness» (Nielsen 2011: 363), burdened with centuries of stereotypes. «As long as the black man remains on his home territory, except for petty internal quarrels, he will not have to experience his being for others» states Fanon in his foundational *Black Skins, White Masks*. «For not only must the black man be black; he must be black in relation to the white man» (Fanon 1986: 109).¹⁴

The response poem Ellams wrote for 1997 is about his first encounter with racism. It is about being called a 'Nigger' for the first time as a 13-year-old boy in London, about being demeaned, insulted, attacked because of his skin colour and experiencing for the first time what it means to exist in the gaze of the white other. It is written after Ruth Sharman's *Fury*, which describes a woman's reaction to being called 'Bitch' by a man in a passing car, and the rage the incident awakens in her. Here are a few verses from Sharman's poem:

I'm going to bag up
the man who yelled 'Bitch'
from a passing car
[...]
and I'm going to give
the bag a good shake
until each marble-head

I never had the chance
to answer back
knocks against the next

with a crystalline crack;
[...]

Ellams's response is double the length of the original and expands on these feelings of anger and revenge ignited by the man who yelled 'Bitch' in the original poem, who here becomes a boy yelling 'Nigger' from his speeding bike:

I'm going to bag up
the boy who yelled 'Nigger'
from his speeding bike
[...]
and I'm going to shake
the bag until the jagged
edged arrow-head

I never got to shoot,
each snub-nosed
rock I never catapulted,

[...]
and all the glass-
and-grass-weaved

weaponry I failed
to let taste the blood,
knocks against the next

with a crystalline crack.
Then I'll crash them out
on the kitchen floor,

send them tumbling
toward my booted feet
and look for what's left

of the kid: whole chunks
of white meat, loose
teeth, shredded sinew

the soft marble
of both his eyes,
the clump of brain

matter that divides
and conquers,
his flapping tongue

which I will kick still
like stupefied fish

then invite the neighbour's

rotweillers in
who always
are looking for lunch (Ellams 2017: 95-6).

Ellams acknowledges how «racism invites an aggressiveness to black men, which is why sometimes we do walk around aggressively or angrily».¹⁵ The episode that inspired his rewriting of *Fury* was not isolated. After London, his family moved to Dublin, where he was the only black boy in the entire school:

I'd step into classrooms or walk down hallways and people would yell things at me or expect as little from me as possible, which meant that I began to develop a thick skin, began to expect to be antagonized, therefore I'd begin conversations with my back up, slightly aggressively, leaning into the potential threat. And when I arrived here from Nigeria I had none of those airs, I'd just run around talking to teachers and expecting doors to open, because in Africa, in Nigeria, all those doors opened for me.¹⁶

Anger, however, is not part of the author's baggage today. Although he recognizes its potential as an extremely «constructive battery»¹⁷, he has learnt how to capture it and channel it into his heterogeneous artistic production.

His production is indeed extremely diverse – his personal description on his website reads: internationally touring poet, playwright, performer, graphic artist & designer [...] He lives and works in London, where he founded the Midnight Run, a nocturnal urban excursion¹⁸ – but as his friend, the writer and musician Musa Okwonga, once said to him, everything he writes comes down to three words: Identity, Displacement and Destiny (Ellams 2017:125).

'Identity' is there; my Irish/English/Nigerian-hood is the Rubik's Cube I keep unpacking, the gift that keeps giving. 'Displacement' is very much intertwined with this: finding myself in new countries led to attempts to fit in, which led to issues of identity [...] 'Destiny' however is the most elusive, the 'holy spirit' of the trinity, of Musa's theory, and it is no wonder, as it is largely about faith, belief. [...] I'd say faith pilots every immigrant's journey, and blind faith at that. Hope is there, eternally, ubiquitously,

but that f-word sharpens hope into a weapon. It gives hope form [...] (Ibid. 125-6).

#*Afterhours* is no exception, as each of the 'conversations' he entertains with other poets is a way of retracing the main steps of his journey and reflect on how displacement has forced him to keep drawing and redrawing the contours of his identity, with the 'holy spirit' of his personal trinity constantly illuminating the way. In *Photograph: Ram Sacrificing, Numan, 1988, #After Jo Shapcott*, the focus is his identity as a Nigerian man, more specifically a certain idea of manliness that was imposed on Ellams as a little boy but never corresponded to his own perception of himself, and needed therefore to be challenged, subverted, expanded. The second, *Life Sentence, 1995, For Ken Saro-Wiwa, #After Elizabeth Bartlett*, is about the faith that piloted Saro-Wiwa's journey and the tragic circumstances of his death. Through this glimpse into the social and political climate of the time, the author indirectly introduces us to the reasons behind his family's decision to flee to the UK, their hope – the same that drives every immigrant's journey – sharpened by faith into a powerful weapon. For Ellams, displacement meant encountering an objectifying white gaze for the first time, it meant *becoming* black as a young boy in London. *Fury, 1997, #After Ruth Sharman* is about his first experience of racism, how it impacted his life, and how it contributed to adding new tiles to the mosaic of his identity.

Bibliography

- Bartlett, Elizabeth, *Life Sentence – Appetites of Love*, Tarsnet, Northumberland, Bloodaxe Books 2001.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge 1994 (2004).
- Brown, Kurt and Schechter, Harold (eds.) *Conversation Pieces – Poems that Talk to Other Poems*. New York, Knopf, Everyman's Library Pocket Poets 2007.
- Ellams, Inua, #*Afterhours*. Rugby, UK, Nine Arches Press 2017.
- Fanon, Frantz, *Black Skins, White Masks*, translated by Charles Lam Markmann, London, Pluto Press 1952 (1986).
- Nielsen, Cynthia R., *Resistance through re-narration: Fanon on de-constructing racialized subjectivities*, in «African Identities» 9/4 (2011) pp. 363-385.
- Oddenino, Ilaria, Unpublished interview with Inua Ellams. National Poetry Library, Southbank Centre, London. 28 February 2019.
- Ojo-Ade, Femi, *Ken Saro-Wiwa: A Bio-critical Study*, New York and Lagos, Africana Legacy Press 1999.

Seidler, Victor J., *Young Men & Masculinities*, London and New York, Zed Books 2006.

Shapcott, Jo, *Electroplating the Baby*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1988.

Sharman, Ruth, *Birth of the Owl Butterflies*, London, Picador 1997.

Notes

¹ An early example of this practice is Christopher Marlowe's *The Passionate Shepherd to His Love* (published in 1599), which has inspired a long string of replies beginning with Sir Walter Raleigh's *The Nymph's Reply to the Shepherd* (1600), followed by John Donne's *The Bait*, by William Carlos Williams' *Raleigh Was Right* (1944), all the way up to Greg Delanty's 2004 *Williams Was Wrong*, among others.

² <https://www.theaustralian.com.au/arts/review/tom-roberts-subtly-superior/news-story/c51acda55acfb4e50c07b8112428091> Retrieved: 25/02/2019.

³ <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/tom-roberts-shearing-the-rams-the-hidden-tradition/> Retrieved: 25/02/2019.

⁴ Eid «honours Abraham's willingness to slay his son Ishmael at Allah's request, a supreme act of faith». As a goat «was slaughtered in the boy's stead, today the same animal – or a sheep, cow or camel, depending on the region – is sacrificed in memory of the story». <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/eid-al-adha-animal-sacrifice-abraham-islam-muslims-goats-sheep-animal-rights-a8500556.html> Retrieved: 27/02/2019.

⁵ Interview with the author. National Poetry Library, Southbank Centre, London. 28 February 2019.

⁶ Redefining black masculinity | Inua Ellams | TEDxBrixton. 22/01/2016: <https://www.youtube.com/watch?v=QG7Fb7E5nOk>.

⁷ «Since independence in 1960, Nigeria has been ruled by military dictators for almost thirty years. Interestingly, the military, in a perverted and paradoxical fashion, has categorically claimed to promote democracy, perhaps because civilian politicians have always been willing and able to collaborate and collude in performing what is called service to the nation» (Ojo-Ade: 1999: 4-5).

⁸ «The Ogonis, an ethnic minority concentrated in southeastern

Nigeria near Port Harcourt, have accused the government of allowing the oil-rich community's farms and fisheries to be destroyed for lack of environmental safeguards. Seventy percent of Nigeria's oil exports is pumped from Rivers State, where Ogoni lands are located. Shell was forced by the Ogoni opposition to suspend operations in the area two years ago, after protesters sabotaged \$30 million worth of equipment». https://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/longterm/nigeria/stories/hang111195.htm?tid=a_inl_manual Retrieved: 23/02/2019.

⁹ Ibid.

¹⁰ Interview with the author, 28/02/2019.

¹¹ Ibid.

¹² <https://www.theguardian.com/stage/video/2017/dec/12/i-became-a-black-man-when-i-arrived-in-england-inua-ellams-on-his-play-barber-shop-chronicles> Retrieved: 15/01/2019.

¹³ <https://daily.jstor.org/chimamanda-ngozi-adichie-i-became-black-in-america/>

¹⁴ In *Black Skins, White Masks*, Fanon «offers a lucid account of his entrance into the white world where the weightiness of the 'white gaze' nearly crushed him. [...] Through a re-telling of his own experiences of racism, Fanon is able to show how a black person in a racialized context eventually internalizes the 'white gaze'» (Nielsen 2011: 363). In Chapter 5, Fanon writes: «I was responsible at the same time for my body, for my race, for my ancestors. I subjected myself to an objective examination, I discovered my blackness, my ethnic characteristics; and I was battered down by tom-toms, cannibalism, intellectual deficiency, fetichism, racial defects, slave-ships, and above all else, above all: "Sho' good eatin'." On that day, completely dislocated, unable to be abroad with the other, the white man, who unmercifully imprisoned me, I took myself far off from my own presence, far indeed, and made myself an object» (Fanon 1986: 112).

¹⁵ <https://www.theguardian.com/stage/video/2017/dec/12/i-became-a-black-man-when-i-arrived-in-england-inua-ellams-on-his-play-barber-shop-chronicles> Retrieved: 15/01/2018

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ <http://www.inuaellams.com/#about>

The Imagery of Racism in Moniza Alvi's *How the Stone Found Its Voice*. A Postcolonial View

di Pavel Nedelcu

Introduction

«If I think of my work as a whole I can see there is a thread of some kind, a theme of a split, a split I try to mend, it could be between England and Pakistan, or body and soul [as in *Souls*], or between husband and wife as in *Carrying My Wife*» (Shamsie 2011, p. 195). This is how Moniza Alvi described her work in a 2011 interview with Muneeza Shamsie. At the time she had already been shortlisted once for the 2008 T.S. Eliot Prize and won some important literary prizes in the UK, such as the Poetry Business Prize (1991), the Whitbread Poetry Award (1993) and the Cholmondeley Award (2003). She was the author of seven collections of poetry and was about to publish another book that very year. One of these collections, *How the Stone Found Its Voice* (2005), is the object of our consideration in this article.

The constant theme of split in Alvi's work, which also provided the title of the book that spans the first fifteen years of her poetry¹, is rooted in her personal history and identity. In 1954, when she was just a few months old, her family moved from Pakistan to England never to return. She finally did return to visit only after the publication of her first collection of poems, *The Country at My Shoulder* (1993) where she imagined her homeland in such a way that: «some people misunderstood and thought I was writing about my memories of Pakistan, when I was writing about my fantasies – I hadn't

been there» (Shamsie 2011, p. 195). Torn between two identities, between real and imagined homeland, Alvi never felt herself as belonging to one or the other and, according to Swamy, her poetry often describes a «third, hybrid, diasporic» space «not as confining, but as a place of opening, where people are able to have agency over their own sense of space» (2018, p. 446).

Later in *How the Stone*, the collection we are going to focus on, this theme of space in relation to identity is again explored. In the poem *Rural Scene*, to give just an example, the Pakistani Tariq walks through the English countryside as if «walking a tiger» while its components («the tractors, the gunshots, / the still ponds, the darting rabbits, / cow parsley by the field gates») are «all re-imagining themselves» under the deconstructive gaze of the immigrant. Although there is little or no reference to Postcolonialism in the critical works on Alvi, this concept of space seen as a terrain of negotiation between different cultures is one of the main themes in the field of Postcolonial Studies and can be found in Homi Bhabha, the theorist of the so-called 'third space': a hybridisation between the colonised and the coloniser's culture (Bhabha 1994, pp. 55-6). Hybridity is defined by Bhabha as an alternative to essentialism, the latter being the view according to which any given culture or identity is essential or pure. Bhabha argues instead that the identity of the colonised subject should be seen as a hybrid encounter between the 'self' and the 'other', therefore challenging the essentialist colonial discourse

by giving space to «other ‘denied’ knowledges» in order to «estraneate the basis of its authority» (Bhabha 1994, p. 114). This postcolonial viewpoint could be used not only to analyse some of the poems in *How the Stone*, but also for other works of Alvi where, as seen before, ‘hybrid’ cultural identity (Pakistani-English) is extensively explored.

Critics generally agree that the writing style of Alvi conveys a sense of mystification deriving from the use of surrealistic images in an original way. In his monograph *The Internationalization of English Literature*, Bruce King describes Alvi as «a poet of caution and fancy, of craft and lyricism, on the verge of the surreal lyricism sometimes found in American and Central European poetry» (King 2004, p. 309). If the surrealistic images of her first collection (*The Country at My Shoulder*) created an imaginary Pakistani culture the real aspects of which she had yet to discover, in *Carrying My Wife* (2000) those images contribute to the realisation of what Paola Splendore, in the afterword to her Italian translation to *Split World*, calls «una persona poetica del tutto spiazzante» (Splendore 2014, p. 183). This sense of confusion² resulting from Alvi’s original, surreal images, «my wife searching for the dark, / strong root of my tongue, // wandering in the ship’s hold of my mouth» (*Toothbrush*), together with an often unexpected change of register, «At last he pointed out a clearing / a sandy dip in the bank / and there it lay / a long fat turd» (*Pilgrimage*), is one of the most remarkable characteristics of Alvi’s writing style.

However, Alvi’s work is not limited to the sole introspection on fractured identity and the search for a third, ‘in-between’ space. In 2004 Bruce King wrote that: «although her poetry might be seen as parallel to the early novels of Hanif Kureishi and Zadie Smith, there is little interest in race and postcolonial issues» (2004, p. 309). Just a year later, in the collection of poetry *How the Stone Found Its Voice* (2005) the author penned a good number of poems reflecting on changes in British postcolonial and post-9/11 society. From the disappointment at how Pakistan changed after the Partition to the aforementioned description of space in relation to identity and the narration of prejudice and racism in the UK, Alvi responds to the most challenging issues of the modern world through the voice of a symbolic stone which, like the poet herself, decides to take a step towards the breaking of silence: «Let us be indifferent to indifference, / the stone said. // And then

the world spoke» (*How the Stone Found Its Voice*).

Still, the few critical studies on the collection refer to these concepts only tangentially. The accent is usually put on the themes of split and double identity³. But the reflection on these themes, from which perspective the whole work of Alvi has already been analysed by critics, does not suffice to grasp the innovation in *How the Stone*. The openness and, to a certain extent, directness with which the author addresses the reader here is all new for a writer who has always been considered as mystifying and surrealist. The voice of the stone or the voice of the «petrified subject»⁴ emerges from a social and historical context which is real, clearly referenced and described through a series of images to which more relevance might be given if examined closely. Here is the point where we argue that a postcolonial reading might lead to a more complete understanding of the general message of the book. Our focus here is on racism only, but other themes contained in this collection such as the widespread sense of disillusionment after decolonization in ex-colonized societies⁵ or, as seen before, Western geography re-imagined by non-Western immigrants could easily be explored building on postcolonial theory in future studies on the collection.

Racial discrimination in the UK. The role of 9/11

Racism is generally framed in Postcolonial Studies as a shifting concept which, depending on time and place, might take various forms and connotations⁶. Similarly, racial categorization is not congenital and should not be intended as a natural way of being in the world, but as the result of ad hoc political decisions and a product of history. Before 9/11, for instance, in the USA «the Whites included Middle Easterners and North Africans, but after 9/11 these people, given their association with Islam, became more suspect in line with [newly implemented protocols of] ‘racial profiling’» (Bassi 2010, p. 109).

The impact of the 9/11 terrorist attacks generating widespread racist discourses and politics against Islamic communities was global, but varied in accordance to each different national context. Studies by Allen & Nielsen (2002) or Sheridan (2006) have shown that in the UK (as in the EU) Islamophobic attitudes following

the 2001 attacks multiplied as general hostility increased. For instance, 82.6% and 73.8% of the total 222 Muslim participants to the study of Sheridan living in Britain reported «that they experienced increases in implicit or indirect racism and religious discrimination» respectively (Sheridan 2006, p. 330). Visible markers of Muslim identity such as traditional clothing or brown skin increased, according to Weller et al. (2001), the degree of vulnerability to discrimination. Racial categorization was at the core of political and mass media discourses in Britain (Williamson & Khiabany, 2010). The excluded category of Muslims⁷ became the embodiment of threat and terror, an enemy against whom some sort of action had to be taken. Religious and racist discrimination merged to such a point that it became impossible to distinguish the line between them (Allen & Nielsen, 2002).

Considered from the postcolonial perspective, the categorization resulting in an alarmist fear of contact and contamination with other cultures, which has become again central in political discourses nowadays, is not new: the erection of barriers between British 'Whites' and native 'Blacks' was central at the time of British imperialism (Bassi, 2010). The phenomenon is called 'mixophobia' by Taguieff:

La fobia del misto o dell'ibrido verte principalmente sulla discendenza: viene rifiutata una discendenza mista, percepita come un'interruzione della continuità della stirpe, come una perdita di somiglianza, una dissoluzione dell'identità transgenerazionale (Taguieff 1999, pp. 65-6).

Still, the passage from colonisation to decolonisation in the second half of the last century is reflected in the shift from biological racism to what Goldberg (1993) called 'race as culture'. In other words, since the population movements reversed from ex-colonies to urban centres, the political and social space has changed its conformation providing a new frame to racist views in the modern world. If classical racism perceived the other as inferior due to biological differences, 'neo-racism' goes a step further by apparently replacing the polarity 'inferior/superior' with the dichotomy 'they/us' based on 'cultural incompatibility' (Semati, 2010). In reality, the other's culture, religion, traditions or life-style, to name a few, especially in the case of British Islamic communities after 9/11, have been

depicted by mass media and politicians as 'barbaric' to stress that «'we' are at threat from 'their' barbarity» (Williamson & Khiabany 2010, p. 86). This binary (they/us) bearing traces of classical racist views «in which the 'backwardness' of the Other is established through an essentialized Islam» is not only false, but also paradoxical, as it creates difference ('us' and 'them') and at once erases it (all of 'them' are the same) (Semati, 2010).

This is the (post- or decolonial) context within which *How the Stone* is inscribed and should, according to us, be studied. The interest in the post-9/11 world in relation to *How the Stone* is confirmed by the poet herself:

I was writing those *Stone* poems at the time of 9/11 – I wasn't setting out to write about it directly but the dark spirit of the times got into them. I didn't imagine a whole series relating to 9/11. The first poem in the series is called *How the World Split into Two*, because it really did seem at the time that the world was in danger of dividing into two, the Muslim world and the rest of the world. That obviously struck me as a great tragedy – with relatives in Pakistan it really hit me (Shamsie 2011, pp. 196-7).

The imagery of racism in *How the Stone Found Its Voice*

Even though our article addresses mostly the second section of the collection where, according to us, issues related to racism are most forthrightly depicted in a way not typical of Alvi, there are poems in the first section in which 'surrealism' and 'mystification' shape the same issues. While the first refers to the global crisis, the second section zooms in on British society in particular. The opening poem of *How the Stone Found Its Voice*, for instance, introduces a «world split in two». It is not clear how the fracture began («a quarrel with the equator?»), nor the exact direction of it («widthways» or «lengthways») (*How the World Split in Two*). The only certainty is that the split exists and affects people. There is a «thought on one side / and a hush on the other» and only a tear can travel back and forth «on the back of a beetle». The only beings not affected by the fracture are animals. A series of eleven poems then follows, the titles of which all begin with the word *How*. In them the author goes deeper into

detail describing the effects of the change on countries, cities, animals and humans and on more abstract concepts such as Thoughts, Questions and Answers, Words or Days. All the changes the reader is invited to reflect upon convey tension and distress. They introduce the discourse on migration emphasising the global crisis and the alarming proportions of its progress⁸.

Not all the poems considered in this article, however, describe the situation after the attacks of 2001. In very few cases the poet goes back in time indicating that racist views already existed⁹ in the (British) society before the crisis: «this was before *Go back home!*» (*The Suits*). The poet's perspective is, in any case, set in the years just after 9/11 even when referring to past events in what seems an attempt to reflect on the gradual worsening of discriminatory attitudes. This applies to the series of poems *The Suits – Ghosts – Spit*, chronologically ordered in the book and describing, respectively, the suits belonging to the poet's father and his friends at the moment of their arrival in England, the marriage of the poet's parents and a 1972 racist incident.

Racial discourse is so directly exposed in some of the poems that lyricism is substituted by narration: «A number of residents / have not wished for / a black or brown person / as a neighbour» (*Alamgir Hashmi's Camel*). Other times the reference is so vague that the reader might miss it: «for luck [the Englishmen] add / a mackintosh, to keep the dark rain off» (*So Much Goes On*) or «My father's forties' suit [...] comfortingly chocolate but crisp» (*The Suits*). Both biological and cultural racism are dealt with. The first is referred to through recurrent images to colours, in particular through contrasts between light and dark colours. The latter is given space in relating incidents of racism in everyday life scenes and references to prejudices toward and fear of strangers. Alvi uses images of insulation (gloves, umbrellas, mackintoshes) to depict 'mixophobia' and others (suits, glass) to reflect on the need of migrants to protect themselves against racial behaviour.

In one of the poems of the first section, *How the Animals Tried on Our Clothes*, human skin is referred to as a «problem» although colour is still not mentioned as part of the problem. The skin «at once too thick and too thin» is in the end rejected by the animals, which step out of it «with relief». In the second section however images are clearer and skin colours or colours in general are often named to typify the characters. In *Half-and-Half* the poet as a child tries to grasp the

notion of identity through a more concrete parallel: «I was half-and-half, // like the coffee my mother drank in restaurants». The visual image of the dairy ingredients (milk and cream) mixing with coffee also recalls the fusion of their colours. The allusion to the different skin colours of the poet's parents becomes at this point too evident to require explanation. The same image of contrast-union between the parents is adopted in maybe the most overt denunciation of racism in the collection: the poem *Spit*. The poet vividly recalls a 1972 scene, while in Oxford with her parents during a family visit:

a man steps forward, spits at us,
and hurries on – revealing
my mother and father to me,
stripped of their protective glass,
their two colours, like those double
erasers we used then, for ink and pencil (Alvi 2008,
p. 265).

The image of the double eraser is suggestive of the difference between skin colours and at the same time reasserts (in the face of 'mixophobics' such as the anonymous man who spits at the mixed family) the normality of such blends through parallels with everyday life objects which, deprived of the other half, would lose their function and meaning. In addition, in this case the object itself clearly alludes to the act of erasing another's culture by despising and deprecating it. Also, in the end «little [is] said» and the two parents «move on» in what is evidently their attempt to 'erase' the unpleasant episode from their memories.

But colour seems to be entwined in *How the Stone* with another recurrent image of interest: that of protective layers against whoever might attempt, as in the poem above, to disrespect or attack others on the basis of their race. The «protective glass» of which the parents were «stripped» in *Spit* was not strong enough to resist the racist insult, but maybe a suit «of armour» as the one bought by the poet's father «when he first came to England» (*The Suits*) might do. Protective layers and suggestive colours interlace in this poem: the suits of the father and «his Pakistani friends» are «comfortingly chocolate». The poem then goes on:

Even here, deep in the countryside, he's wearing
his suit. *He's handsome as a doctor*, our neighbour
said. [...]

This was before *Go back home!* Their suits of armour could have stood up without them. Walked on and on. (Alvi 2008, p. 263)

It appears therefore that the suit is not necessarily (or not only) intended as a protective «armour» against any possible attack on identity, but also as a status symbol. The well-dressed immigrant is automatically seen as socially relevant. The neighbour's reasoning in this case is not offensive, even though it seems to follow the pattern of a syllogistic generalisation: doctors are usually well-dressed > many doctors in the UK are Indians¹⁰ > a well-dressed Indian is «handsome as a doctor». Clothes are the element by which categorization takes place in many societies to distinguish between social classes. However, such categorization overlaps in this poem with traces of generalisation leading to racial views: conclusions are drawn on the basis of skin colour even when immigrants are dressed in the same way as white Europeans. For some reason a Pakistani/Indian man in a suit is automatically associated with a doctor and not with, for instance, with a lawyer or a banker.

Images of protective layers and colours continue to interlace in *So Much Goes On*, a less explicit poem after the postcolonial writer Jean Rhys in which 'miphobia' is dealt with through suggestive allusions (a mackintosh, an umbrella) to abstention from and protection against any (possibly fertile sexual) contact between «Englishmen» and what is referred to as a «dark rain»:

It seems to me that Englishmen
 make love with all their clothes on –
 they think it more respectable that way.
 And then, of course, for luck they add
 a mackintosh, to keep the dark rain off.
 Under an umbrella, so much goes on (Alvi 2008,
 p. 267).

When not disguised behind more complex images, racism is openly denounced by Alvi through references to everyday life scenes or even to her family's life experience. Such examples of straightforwardness in which surreal traits of her poetry leave room for mere description and even narration could be observed in *Spit* or *The Suits*: the first told the story of the anonymous man who spat at the mixed parents of the poet, the latter made reference to maybe the most widespread

anti-immigration slogan of the last two decades in Britain: «Go back home!». But these two poems are not the only ones in which racism is exposed. In *Ghosts*, for instance, the poet's grandfather (on the mother's side), ostentatiously disapproving «this union of East / and West», doesn't want to attend the wedding of his English daughter with his future Pakistani son-in-law. He and other relatives sharing his opinion are the «ghosts» of this family story, «muttering» and «frowning on» from home against the marriage. In *Alamgir Hashmi's Camel* the animal travelling «in English deserts» becomes the symbol of the immigrant's otherness provoking a reaction of fear and repulsion in the English society. The camel has a «hump full of unfamiliar words / and disturbing customs». It is «a beast with coarse hair / and a tufted tail, / a lofty expression / and nothing in particular to do». The prejudice towards otherness here reaches its full amplitude. As she describes the camel walking around a neighbourhood, the poet advises: «These are heated times», and then goes on to state that residents did not want «a black or brown person / as a neighbour».

In *English Roses* some of the main aspects discussed above reoccur. The roses are personified as English girls, «ladies of consequence, superior women» who are «nurtured» by the Pakistani Harinder as the «rose gardens»¹¹. Flower imagery has been used in poetry for ages, even as the significance of flowers continues to evolve over time. In her article about flower personification in Western Literature from the origins to the nineteenth century, Beverly Seaton identified two recurrent bases on which flower personification has occurred – the «biological» and the «social» basis:

By *biological* basis I mean simply that flowers are seen to represent persons in their relations to nature, in their sexual roles, in the place of mankind in the cosmos. By *social* I mean that flowers are seen to represent persons in their ranks in society, in their interaction with others, in their characters as different one from another, in their religious orientations (Seaton 1989, p. 681).

Seen from this perspective, the personification of roses in *English Roses* contains traits of both, the biological and the social basis. The disparity between the racially superior flower and the humble Pakistani gardener/lover is reinforced by the notion that thick gloves must be worn to protect the gardener from thorns.

It is an image of protection from any direct contact between Englishness and otherness, the latter being characterized by the prejudicial perspective of threat¹² which maintains that «nurturing such women, spraying their greenfly, / was a serious matter, like cutting off heads» (emphasis mine). Here the association with clichés once again plays a central role as in *The Suits*.

But not the whole world is divided in *How the Stone*. The saddest poems also give space sometimes to a grain of concern and hope for the future. In *Ghosts* not all the English relatives are against the East-West union between the poet's parents. The English grandmother and her sister attend the wedding and fight «a brave path through / the ghosts» who decided to remain at home. At the end of the poem they raise «the shining / clarity of their glasses» in what seems to be a celebration of their broad-minded vision. In *Spit*, after the initial shock in consequence of the offence – the «furious face» of the mother and the «seeming absentmindedness» of the father – little is said and the family just moves on. Their strength of character overcomes racial insults and broader perspectives go beyond racial categorization. Alvi's concern for the future is expressed in the poem *For My Daughter*, in what seems a call for self-reflection before facing the external world. Once this is done, the logical outcome of the reflection should be that:

perhaps we are all immigrants
in these towns and villages,
and all strangers to ourselves (Alvi 2008, p. 273).

To summarise, this article intended to give more prominence to some aspects overlooked in past criticism on Moniza Alvi opening the way to another possible theoretical framework: that of Postcolonial Studies. Our focus here was the recurrent imagery of racism as a response to the intensification of Islamophobic racial discourses in the UK after 9/11 in the collection of poetry *How the Stone Found Its Voice* (2005). Nonetheless, we assert that in the light of this postcolonial framework the analysis could also be extended to other themes in Alvi's book (as well as to others of her works) such as post-decolonization disillusionment or geography re-imagined by migrants, to name a few. The 2005 collection can still be considered, after almost fifteen years from its first publication, a powerful literary instrument to raise awareness on the migration issues in our contemporary world.

References

- Christopher Allen & Jørgen S. Nielsen, *Summary Report on Islamophobia in the EU after 11 September 2001*, Vienna, European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia 2002.
- Moniza Alvi, *Split World: Poems 1990-2005*, Northumberland, Bloodaxe Books 2008.
- Shaul Bassi, «Oltre la 'razza': Race and ethnicity negli studi postcoloniali» in *Gli studi postcoloniali: Un'introduzione*, ed. Shaul Bassi & Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere 2010, pp. 101-24.
- Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Abingdon, Routledge 1994.
- Pietro Deandrea, *Vorrei essere un punto*, «L'indice dei libri del mese» 32 (2015) p. 30.
- Raghuandan Gaiand, *Indian Doctors in the UK: A Historical Viewpoint*, «International Journal of Culture and Mental Health» 10 (2017) pp. 347-51.
- Laura Monrós Gaspar, *El doble de la palabra. El mito de Eco en la literatura inglesa contemporánea*, «Almatea. Revista de micrítica» 3 (2011) pp. 95-113.
- David Theo Goldberg, *Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell 1993.
- Bruce King, *The Internationalization of English Literature*, Oxford, OUP 2004.
- Beverly Seaton, *Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification*, «Poetics Today» 10 (1989) pp. 679-701.
- Mehdi Semati, *Islamophobia, Culture and Race in the Age of Empire*, «Cultural Studies» 24 (2010) pp. 256-75.
- Muneeza Shamsie, *Exploring Dualities: An Interview with Moniza Alvi*, «Journal of Postcolonial Writing» 47 (2011) pp. 192-8.
- Reda A. Shehata, *Moniza Alvi and Representations of the Body*, «Contemporary Women's Writing» 11 (2017) pp. 168-83.
- Lorraine P. Sheridan, *Islamophobia, Pre- and Post-September 11th, 2001*, «Journal of Interpersonal Violence» 21 (2006) pp. 317-36.
- Paola Splendore, «La poesia di Moniza Alvi», afterword to *Un mondo diviso*, Rome, Donzelli 2014, pp. 181-5.
- Pooja Swamy, *Locating Identity in the Diasporic Space of Moniza Alvi's Poetry*, «International Journal of English Literature and Social Sciences (IJELS)» 3 (2018) pp. 445-9.
- Pierre-André Taguieff, *Il razzismo: Pregiudizi, teorie, comportamenti*, Milan, Raffaello Cortina 1999.
- Paul Weller, Alice Feldman & Kingsley Purdam, *Religious Discrimination in England and Wales. Home Office Research Study 220*, London, HMSO 2001.
- Milly Williamson & Gholam Khiabany, *UK: The Veil and the Politics of Racism*, «Race & Class» 52 (2010) pp. 85-96.

Notes

- 1 Moniza Alvi, *Split World, Poems 1990-2005*. The poems quoted in this article are all included in this volume.
- 2 «Non è facile distinguere tra tema e immagine, perché spesso le poesie lasciano in chi legge l'eco impalpabile come di un sogno, o di una musica, senza che sia chiaro un motivo, un significato, un possibile referente» (Deandrea 2015, p. 30).
- 3 In Gaspar (2011) the writer is seen as an original interpreter of the Echo myth in Western Literature, but this interpretation is achieved, in Gaspar's view, through the same poetic reflection on the decomposition and then re-composition of double

identity in a split world. In Shehata, the focus on women's bodies in a poem from *How the Stone* (*England, I'm gazing At Your Body*) reveals another way the poet reflects on multiple identities and the «fertile exchange» between them through the means of the body seen as a boundary (Shehata 2017, p. 180).

- 4 «El sujeto agente del discurso es 'the stone', que puede evocar tanto una entidad mágica o divina en culturas primigenias, como cualquier sujeto petrificado por motivos culturales, políticos o de género en la sociedad occidental» (Gaspar 2011, p. 109).
- 5 This theme is the most clearly addressed in the poem *Half-and-Half*: «West and East Pakistan, on different sides / of the pendulous India, because powerful people // had carved up the world like the Sunday joint. / Pakistan belonged to the politicians, the priests».
- 6 «It follows that there may be different racisms in the same place at different times; or different racisms in various different places at the same time; or, again, different racist expressions – different, that is, in the conditions of their expression, their forms of expression, the objects of their expression, and their effects – among different people at the same space-time conjuncture» (Goldberg 1993, p. 91).
- 7 The label of 'Muslimness' was monolithically applied in post-9/11 discourses in Britain and elsewhere to a spectrum of largely different geopolitical backgrounds ranging from Morocco to India.

- 8 In the first section of the collection the world is depicted in the middle of a humanitarian crisis, with flows of migrants forced to leave their countries and embark on dangerous travels. This is the case of the 'Thought' accompanying the traveller «across the treacherous borders» into «unwelcoming places» or of 'Yesterday' that no one wants to face because «tinged with sadness». A 'Long Way Off' is another concept on the border between tangible and conceptual: it is described as «a place» situated «too far away to contemplate». This place displays unusual characteristics: the grass has «a strange texture, / the trees grew upside down». When 'A Long Way Off' comes closer, people can «breathe in its otherness» and laugh «uneasily».
- 9 As statistically illustrated by Weller et al. (2001), Allen & Nielsen (2002), Sheridan (2006).
- 10 As in all syllogisms, the premises, unlike the conclusions, are not necessarily wrong. For a concise historical perspective on the evolution of the number of Indian doctors in the UK in relation to the political and economic background and racism, see Gaiind, 2017.
- 11 «What drew Harinder to the rose gardens? / Was it a Pakistani's love for English girls, / ladies of consequence, superior women?» (Alvi 2008, p. 266)
- 12 As discussed in the second part of this article: «'we' are at threat from 'their' barbarity» (Williamson & Khiabany 2010, p. 86).

Volatilità della poesia: tradurre Moniza Alvi

di Pietro Deandrea

*Il traduttore scioglie i nodi coi denti.
Tradurre è intrecciare fili seguendo nuovi patterns,
è giocare con i fili mettendosi in gioco.*
(Nasi 18)

Leggerezza e Identità

Moniza Alvi (n. 1954) è una delle più apprezzate poetesse britanniche contemporanee, con al suo attivo numerosi riconoscimenti¹. Una selezione dalle sue prime sei raccolte è stata pubblicata nel 2014 grazie alla preziosa cura di Paola Splendore². Di padre pachistano e madre inglese, Alvi ha scritto e continua a scrivere di questa sua doppia identità, e più in generale di questioni legate a identità, migrazioni e razzismo nel mondo contemporaneo³; la raccolta d'esordio del 1993, ad esempio, è intitolata *The Country at My Shoulder*: «C'è un paese alle mie spalle / che cresce sempre più – presto scoppierà / Strariperanno i fiumi, mi scorreranno sul petto» (MD 35).

Allo stesso tempo, Alvi può considerarsi un'autrice 'postcoloniale' sui generis (Shehata 169). Più che concentrarsi su temi tipicamente 'Black British', come il rapporto tra identità e potere o l'ibridismo delle seconde generazioni, infatti, parte dei suoi versi è caratterizzata da una vena surreale e visionaria (King 307) che va oltre specifici riferimenti spaziali, temporali e culturali, e che talvolta sembra sfidare le capacità interpretative del lettore. Una delle sue poesie più citate

è «I Would Like to Be a Dot in a Painting by Mirò» (dalla stessa raccolta), dove la voce poetica e il punto sul quadro del titolo si immaginano «sull'orlo dell'animazione / un sogno, una danza, una costruzione fantastica, / l'avventura di un bambino» (MD 15).

La cifra visionaria arriva a toccare anche la dimensione del quotidiano, investendo il prosaico di qualità sovranaturali se non magiche come in «Pellegrinaggio», dove un gruppo di bambini si ritrova in un «tardo pomeriggio incantato» a contemplare in cerchio «uno stronzo grande e grosso»: «e quello sembrava fissarci / marrone intenso brunito / quasi regale / come se pure il sole ne godesse» (MD 19). Come scrive Bruce King (308), Alvi colpisce per il suo talento nel creare metafore, simboli ed immagini compresse ed affascinanti.

Nella sua Postfazione a *Un mondo diviso*, Paola Splendore fa riferimento all'Italo Calvino delle *Lezioni americane* e al suo concetto di leggerezza per inquadrare il tono del verso di Alvi, «che trasforma in immagini bizzarre la realtà più ordinaria, polverizzandola in visioni oniriche e fantastiche, e alleggerendo così la precarietà e il peso del vivere» (Splendore 181). Il titolo della sua seconda raccolta, *A Bowl of Warm Air* (*Una ciotola d'aria calda*, 1996) è certamente uno degli esempi più rappresentativi di questa leggerezza. Lo stesso vale per l'immagine ricorrente della quarta raccolta *Souls* (*Anime*, 2002), dove l'esistenza delle anime, appunto, diventa uno specchio opaco capace di lasciar intravedere gli aspetti più sfuggenti della

vita umana. Questo effetto di alleggerimento del vivere, però, si nota anche laddove Alvi tocca temi più tipicamente postcoloniali, a partire dalla questione dell'identità. In «Escape» («Fuga») sono proprio le anime a simboleggiare la natura fluida dell'identità, e a stupirsi di fronte alle scatole «in cui le rinchiudiamo, i paesi / che cerchiamo di attaccare loro addosso. / Ma loro non ci stanno. / Per quanto noi spingiamo / sul coperchio, saltano fuori, / fuori dalla scatola» (MD 103).

Questo articolo scaturisce da un seminario di traduzione letteraria tenutosi presso il Dipartimento di Lingue dell'Università di Torino nel novembre-dicembre 2018, per il corso magistrale di Letteratura Inglese, dove il lavoro collettivo di traduzione (e di riflessione traduttiva) si è concentrato sulla più recente raccolta di Alvi *Blackbird, Bye Bye* (2018). Quali strategie traduttive possono dirsi più efficaci per mantenere in italiano la compresenza di temi identitari e leggerezza del verso che caratterizza anche questa raccolta dell'autrice? Dopo aver definito i temi dominanti e le immagini ricorrenti della raccolta, le pagine che seguono illustrano le scelte traduttive ritenute più adatte da un punto di vista semantico, metrico, grafico e fonologico.

Blackbird, Bye Bye

Incentrata sulle figure dei genitori dell'autrice, la raccolta tocca temi importanti e potenzialmente gravi come la definizione delle proprie origini e radici culturali, ma anche questioni più metafisicamente universali come vecchiaia, malattia e morte. Come tipico della poesia di Alvi, ci sono ripetuti sconfinamenti nel metafisico, nell'onirico e nell'aldilà che, grazie anche al loro tono beffardo, contribuiscono a conferire (ancora una volta) un tono di leggerezza ai versi. Questo alleggerimento è accentuato (ed incarnato) dall'immagine metaforica che ricorre nel volume: la descrizione dei

«Motherbird»

*A big blousy bird in the nest –
 the vee of her beak wide open.*

*She can only digest little pieces
 broken off the larger offerings.*

genitori come due uccelli, «Motherbird» e «Fatherbird», cosicché buona parte delle poesie gioca su un doppio livello semantico, descrivendo allo stesso tempo la dimensione sociale degli umani e quella naturale dei volatili, il cammino e il volo.

Durante le discussioni del seminario di traduzione, una prima difficoltà ha riguardato ovviamente il nome dei due protagonisti, Motherbird e Fatherbird, appellativi in sostituzione dei nomi propri che ricorrono per l'intera raccolta – e la cui funzionalità necessita di verifica in ogni singola poesia, in maniera simile a come ogni termine necessita di verifica con il suo cotesto nella traduzione di un testo narrativo. Scartati «MammaUccello» e «PapàUccello» perché troppo banali, e i più letterali «UccelloMadre» e «UccelloPadre» perché poco empatici, la scelta è caduta sull'utilizzo del termine iponimo «passero» per «bird». Nelle sue osservazioni sulla presenza del lessico rurale in ambito metaforico, Paola Faini elenca, tra una serie di esempi di modulazione, anche il passaggio da «metafora generica» a «metafora specifica», e lo fa proprio prendendo ad esempio il caso di «bird» (Faini 91-94).

Ho insistito per mantenere il femminile «MammaPassera» anche di fronte alle obiezioni di alcuni studenti: è prevedibile che il lettore della raccolta si abitui velocemente ai due appellativi, tralasciando la possibile connotazione ironico-sessuale. I due termini inglesi, d'altronde, sono così creativamente desueti da giustificare sia il rischio di un'involontaria ironia, sia l'utilizzo della maiuscola all'interno della parola. In un caso come questo, mi pare, ci si trova di fronte a una situazione in cui chi traduce deve ricorrere alla propria creatività, e così facendo sperare di ottenere ciò che descrive Juan Villoro: «cercare equivalenti per ogni parola amplifica la lingua madre perché obbliga ad esprimere cose impreviste» (Secci 43).

Si prenda ad esempio la prima poesia del volume (BBB 8)⁴, sul decadimento fisico dell'anziana madre:

«MammaPassera»

Una grande passera imbacuccata nel nido –
 la V del becco ampiamente aperta.

Riesce a digerire solo frammenti
 strappati da bocconi più grandi.

*Sometimes it seems that almost
every part of Motherbird is sore.*

*Torn twigs are rough-pricking,
the floor is mossy and tender. [...]*

*I'll come again on Tuesday I say.
Her head droops to her breast.*

*Her eyes close. Motherbird – her stick
propped against the woven wall.*

I primi due versi sono tipici della poesia di Alvi, in cui l'apparente semplicità del lessico, con grande maggioranza di termini monosillabici, nasconde sofisticate ridondanze fonetiche: ad esempio la triplice allitterazione in [b] del v. 1 (si noti come il verso di incipit riprende la stessa allitterazione del titolo del volume), oppure i suoni vocalici lunghi e aperti del v. 2 che rafforzano l'immagine del becco spalancato. Come scrive Massimiliano Morini nell'affrontare la traduzione di R.S. Thomas (autore come Alvi apparentemente semplice, ma dalla poetica molto diversa), «a volte, in poesie apparentemente così scarse si nascondono trappole in cui il traduttore, proprio perché il suo compito sembra semplice, rischia di cadere» (Morini 43). Senza aprire qui la questione del come (o del se) tradurre il titolo della raccolta, l'allitterazione del primo verso viene riprodotta con una cacofonia tra «imbacuccata», «becco» e «bocconi» nei vv. 1-4, mentre l'allitterazione-conassonanza in [a] tra «ampiamente» e «aperta» enfatizza l'immagine del becco spalancato nel v. 2.

Per quanto riguarda invece il doppio livello semantico tra umani e uccelli, come nel resto della raccolta si può notare che il significato più letterale ed esplicito

«Motherbird Can't Fly»

*Motherbird on my back,
I cope uncertainly
with the lift-off. Upstroke*

*downstroke upstroke
up up up.
She is all wingbone*

*all weighty fragility.
It's years now since she
soared into the sky.*

A volte sembra quasi
che ogni parte di MammaPassera sia dolorante.

I rametti spezzati graffiano ruvidi,
più in basso è morbido di muschio. [...]

Vengo di nuovo martedì, dico.
La testa le ciondola sul petto.

Gli occhi le si chiudono. MammaPassera – il bastone
poggiato contro l'ordito della parete.

oscilla costantemente tra i due estremi. Le difficoltà traduttive maggiori sorgono nei numerosi casi in cui un termine comprenda un doppio senso egualmente attribuibile ai due campi semantici – termine che spesso risulta, di nuovo, lessicalmente molto semplice. Ad esempio «floor» (v. 8) può essere «pavimento» (della stanza) o «base» (del nido): se è vero che «più in basso» può valere per entrambi i livelli, si perde comunque l'effetto fonetico tra «sore» e «floor» che «dolorante»/«pavimento» avrebbe mantenuto. La parete «woven» dell'ultimo verso pone una scelta simile (tra un supposto disegno della tappezzeria e rametti intrecciati): «ordito» è parsa una buona soluzione. Già da questa prima poesia l'immagine volatile si pone come leitmotiv⁵ metaforico che articola ulteriormente (e oltre l'umano) ciò che Shehata identifica come caratteristica dominante delle raccolte precedenti di Alvi: la presenza del corpo per riflettere su un'identità sfocata e in costante mutamento (Shehata 173).

Nella seconda poesia (BBB 9), la doppia lettura semantica si concentra sull'opposizione tra il volo reale e quello più metaforico per indicare il cammino (della vita), con la morte in attesa all'orizzonte:

«MammaPassera non può volare»

MammaPassera sulle mie spalle,
me la cavo malino
con il decollo. E sali

e scendi e risali
su su su.
Lei è tutta ali e ossa

tutta un fragile peso.
Sono anni ormai che non
s'innalza più in cielo.

But it's not the same sky!
she calls out.
 Where are we?

*The energy it takes
 to stay up here with her,
 to hover! [...]*

*The wind snatches her voice.
 there's no route,
 no narrative or plot.*

*The sky has no end
 but we're near the end –
 of somewhere.*

La leggerezza del volo, esempio perfetto del tono lieve dell'autrice anche riguardo a argomenti come l'avvicinarsi della morte, acquista sfumature ironiche con l'utilizzo di «up up up», che viene reso anche traducendo il più neutro «uncertainly» con «malino». Dal punto di vista fonetico, la ridondanza allitterativa tra «wingbone» e «weighty» trova una sorta di corrispondenza nelle cacofonie tra «ali» e «fragile», e tra «ossa» e «peso», che nei due versi seguenti vengono riprese da «cielo» e dai termini coi suoni sibilanti (analogo ai sibilanti dei versi in inglese). La quinta stanza della poesia, oltre che un chiaro riferimento alla fatica fisica del vivere un momento come questo, mi sembra leggibile anche da un punto di vista meta-poetico, come un'osservazione sulle difficoltà di scrivere versi così apparentemente leggeri e spontanei; si tratta d'altronde di tre versi di termini monosillabici dove gli unici polisillabici a spiccare sono il termine-chiave «energy» e quello conclusivo «hover», enfatizzato da un punto esclama-

«Her Feathers»

*I envy Motherbird her silky feathers.
 They're a nuisance she says,
 too fine, too fly-away.
 They're marvellous I say –
 but I can't convince her.*

*Motherbird! I call.
 Hush! whisper the feathers.
 We give little away.
 You must place your ear very close
 to hear our snow-words.*

Ma non è lo stesso cielo!
 esclama lei.
Dove ci troviamo?

Quanta energia ci vuole
 per restare quassù con lei,
 per librarsi! [...]

Il vento le porta via la voce.
 Non c'è rotta,
 né racconto o trama.

Il cielo non ha fine
 ma noi siamo vicino alla fine –
 di un qualcosa.

tivo che rimanda proprio ad «energy»: una raffinatezza linguistica impossibile da mantenere in una lingua come l'italiano, dove i monosillabi sono un'eccezione. La stanza è arricchita ulteriormente dall'assonanza tra «takes» e «stay» e la cacofonia tra «here», «her» e «hover» – che in italiano trova una parziale resa con le ripetizioni dei suoni [e] e [l]. In questa poesia il doppio livello semantico uccelli/umani emerge nel finale con il termine «somewhere», la cui traduzione letterale è spesso insoddisfacente: se lo si traduce con «qualcosa» lo si metaforizza troppo, mentre forse «un qualcosa» lo rende più concreto e quindi più adatto al volo degli uccelli, oltre che alla vita degli uomini. Mi sembra che questo finale, fra l'altro, incarni e concretizzi una delle caratteristiche più ricorrenti della poesia di Alvi, e cioè lasciare il lettore con un «left-in-air feeling» (King 308) – la sensazione di un qualcosa lasciato in sospeso.

Nella terza poesia (BBB 10) il tema della leggerezza è di nuovo centrale:

«Le sue piume»

Di MammaPassera invidio le piume setose.
*Sono una seccatura, dice lei,
 troppo fini, troppo sfarfallanti.
 Sono meravigliose, dico io –
 ma non riesco a convincerla.*

*MammaPassera! la chiamo.
 Shhh! sussurrano le piume.
 Noi ci riveliamo poco.
 Devi porre l'orecchio molto vicino
 per sentire le nostre parole di neve.*

Ciò che la voce poetica invidia, la leggerezza delle piume (vale a dire, i capelli bianchi?), è allo stesso tempo una fonte di dolore per l'anziana madre, con la sua fragilità fisica che comporta una mancanza di solidità («fly-away» significa anche «bizzarre»). I primi tre versi dell'originale sono impreziositi da pattern fonetici in [s] e [f] che in parte l'italiano riesce a replicare, e che sembrano animare le piume stesse. Le quali, nella seconda stanza, prendono letteralmente vita quasi parlando in vece della prostrata madre, con un guizzo surreale (qui innestato nel doppio livello semantico) tipico della poesia di Alvi: le parole pronunciate dalle piume alludono al

«Motherbird and Her Life So Far»

*She pecks at the grains and sorts them into piles.
Some she relishes.
Some she doesn't want to think about at all.
A few she doesn't recognize.
So many grains! Such a long life!
Sorting, sorting, shifting to another pile
and back again.
Starting a completely new pile.
All the marked and subtle differences. [...]
Now the grains are her companions.
Her eyesight is still quite good.
Something gleams. A jewel!*

In questo caso, l'intero primo verso è composto da termini monosillabici, che procedono di pari passo alla breve azione del raccogliere o beccare ogni singolo chicco: la traduzione ne recupera l'effetto fono-simbolico con la ripetizione di [k] e [st]; nel verso 6 queste due ripetizioni ritornano, come modo per riprodurre le

«When Motherbird Met Fatherbird»

*and Fatherbird met Motherbird
so many feathers in the world
were ruffled. [...]*

*With certainty – and uncertainty
Motherbird and Fatherbird flew off.*

*Flew back. And settled.
They didn't just drift like leaves.*

*This is our home now they said –
stretching the world at its seams. (BBB 16)*

desiderio di carpire il segreto della loro leggerezza, sottolineato dalla semi-omofonia tra «ear» e «hear» (che in italiano la ripetizione di [v] rende con qualche perdita). Anche graficamente le piume sembrano prendere vita e spiccare il volo, giacché le due stanze della breve poesia hanno forma di ali, nella scia della tradizione della poesia concreta⁶.

La quarta poesia della raccolta (BBB 12) riporta il lettore al doppio livello semantico. In questo caso, i ricordi di una vita vengono organizzati come chicchi da raccogliere ordinatamente, con una piacevole sorpresa all'ultimo verso:

«MammaPassera e la sua vita finora»

*Dà beccate ai chicchi e li smista in mucchietti.
Alcuni se li gusta.
Ad altri non vuole neanche pensarci.
Certi non li riconosce.
Così tanti chicchi! Così tanti anni!
Smista, smista, li sposta su altri mucchi
e ricomincia.
Inizia un mucchietto tutto nuovo.
Tutte le differenze, marcate o sottili. [...]
Adesso i chicchi sono suoi compagni.
Ci vede ancora piuttosto bene.
Qualcosa luccica. Un gioiello!*

sibilanti dell'originale.

Il personaggio di PapàPassero, che si intuisce essere già morto da tempo, entra in scena poco a poco, grazie ai ricordi di un passato postbellico i cui travagli sono trasmessi, di nuovo, attraverso l'immagine delle piume arruffate:

«Quando MammaPassera incontrò PapàPassero»

*e PapàPassero incontrò MammaPassera
tantissime piume del mondo
erano arruffate. [...]*

*Con certezze – e incertezze
MammaPassera e PapàPassero volarono via.*

*Tornarono in volo. E si insediarono.
Non si lasciarono soltanto trasportare come foglie.*

*Adesso questa è casa nostra, dicevano –
lasciando le pieghe del mondo.*

Nonostante tutte le incertezze del volo migratorio, i genitori vengono descritti come determinati a decidere del proprio destino, fino all'affermazione perentoria del penultimo verso. In italiano, quest'enfasi sulla loro agency è rimarcata con l'utilizzo di «Non si lasciarono», che viene riecheggiato nel «lisciando» dell'ultimo verso (compensando così la perdita dell'assonanza tra «leaves» e «seams»). Insomma, i due personaggi-uccelli si muovono e migrano nel mondo a fronte di tutti gli ostacoli; in questo senso, lo scarto metaforico dell'ultimo verso, dal volatile al sartoriale, riprende il «world» del secondo verso: la ripetizione del termine va certamente mantenuta, e per una felice combinazione l'italiano («piume del mondo» / «pieghe del mondo») sembra

persino più incisivo dell'originale; come scrive Salman Rushdie, si può anche acquistare qualcosa nella traduzione, e non necessariamente perdere (Rushdie 17).

La seconda sezione della raccolta (BBB 21-29) è intitolata «The Afterlife of Fatherbird» («L'aldilà di PapàPassero»): si tratta di sedici componimenti numerati, di cui i primi tre cominciano con «Now that he's dead» («Ora che è morto»). Come nella raccolta *Souls*, Alvi ritorna così alla dimensione ultraterrena come lente per incunearsi nelle pieghe del vivente, benché i versi iniziali descrivano il silenzio impotente della morte e siano soprattutto incentrati sul ricordo sofferente della figura paterna:

«The Afterlife of Fatherbird 1»

*Now that he's dead Fatherbird walks even more unsteadily
 flies even more erratically –
 and as he walks he tries to pluck words out of the air*

*as if he's plucking feathers.
 All the words float off, they're made of such a light
 substance.
 They don't want to stick to him any more.*

*I wouldn't think he'd need words now, but he does.
 Motherbird has so many and can't give him any
 of them –
 it was the same in the last of his living years. (BBB 22)*

Questa dimensione eterea e intangibile, dove anche le parole sono inafferrabili, è enfatizzata dalla ricorrenza del suono [f] nell'originale ai versi 4-5, che l'italiano cerca di riprodurre con sibilanti. Già nella seconda po-

«L'aldilà di PapàPassero 1»

Ora che è morto, PapàPassero è ancor più malfermo
 quando cammina
 ancor più incerto quando vola –
 e camminando cerca di strappare parole dall'aria

come se stesse strappando piume.
 Tutte le parole gli svolazzano via, fatte di sostanza
 così leggera.
 Non vogliono più restargli attaccate.

Non credevo che ora gli sarebbero servite le parole,
 e invece sì.
 MammaPassera ne ha così tante e non può dargliene
 nemmeno una –
 proprio come nei suoi ultimi anni di vita.

esia della sezione, il silenzio impotente lascia spazio a un possibile incontro padre/figlia nella dimensione onirica, altro spazio tipico della poetica di Alvi che, come scrive King, si fonda spesso su ipotesi «what if»:

«The Afterlife of Fatherbird 2»

*Now that he's dead I'm waiting for Fatherbird to visit me
 in a dream.
 Months and years have passed.*

*Perhaps he's waiting too – for the right moment.
 Perhaps he doesn't know that this is possible for him.
 Or could it be that he has more pressing things to do.*

«L'aldilà di PapàPassero 2»

Ora che è morto, aspetto che PapàPassero mi venga
 a trovare
 in un sogno.
 Sono passati mesi e anni.

Forse anche lui sta aspettando – il momento giusto.
 Forse non sa che gli è possibile.
 O magari ha cose più urgenti da fare.

*Perhaps he's enjoying the soft ripeness of a mango
the juice running down his front?
It may be a question of patience.*

*Fatherbird, there's a space for you, should you wish
to visit –
dreams are such large
hospitable places. (BBB 22)*

Dal punto di vista del suono, il passare degli anni senza che questo desiderato incontro avvenga è riecheggiato nell'allitterazione in [p] dal verso 3 sino alla fine della poesia, scandita anche dall'anafora dubbiosa di «Perhaps». Questo in italiano si perde, almeno nella parte centrale del componimento, ma anche in questo caso viene in aiuto del traduttore una fortunata compensazione, benché su un altro aspetto semantico della poesia⁷: un'allitterazione in [m] che enfatizza il gustarsi («enjoying») del mango (che riprende anche «morto» e «momento») al verso 7, seguita da un verso caratterizzato dai suoni [k] e [l], adatti all'atto del mangiare il frutto e al liquido che di conseguenza cola giù.

Il finale è un ennesimo esempio, piccolo e forse sfuggente, di poesia concreta: lo spazio onirico vasto ed ospitale, capace di accogliere questo esempio così

«The Afterlife of Fatherbird 3»

*Now that he's dead, Fatherbird flies back and further back
racing past the dementia years
not perching on a single traumatic moment –*

*until there he is! Youthful, bold and in full voice
lively in debate.
He nestles against this point in time, listens*

*to his young and popular self, gathers together
the words he had then, picking them up
singly and examining them, all the words*

*he'd been unable to hoard to get him through
the lean times. These words for everything, they
shine
like small stones underwater! Served him well*

when they could be found at all. (BBB 23)

Forse si sta godendo la morbidezza di un mango maturo
col succo che gli cola addosso?
Potrebbe essere una questione di pazienza.

Papà-Passero, c'è un posto per te, se volessi venirmi a trovare –
i sogni sono luoghi così vasti
così ospitali.

inconsueto di migrazione, viene amplificato da un verso di due parole che spiccano per la loro posizione al centro della riga, creando così esse stesse uno spazio libero per la migrazione. Come afferma Nasi (63) a proposito dei «vincoli paratestuali», nella «traduzione questi rimandi devono funzionare e costituiscono un vincolo per il traduttore». In italiano, l'ordine delle parole ha portato naturalmente a una ripetizione di «così»: una scelta traduttiva che enfatizza ancor più (eccessivamente, ci chiedevamo?) le qualità di questo spazio. Come se il sogno avesse gettato un ponte su altre migrazioni più concrete, non è forse un caso che in alcune delle poesie che seguono in questa sezione PapàPassero torni alla sua migrazione di giovinezza, in un fantastico viaggio nel tempo:

«L'aldilà di PapàPassero 3»

Ora che è morto, Papà-Passero vola indietro, sempre più indietro
sfrecciando oltre gli anni della demenza
senza posarsi su un solo momento traumatico –

finché eccolo lì! Giovane, spavaldo e con voce piena a discutere vivace.
Si annida in questo punto nel tempo, ascolta

il sé stesso giovane e popolare, raggruppa le parole di una volta, le raccoglie una per una e le esamina, tutte le parole

che non era riuscito ad accumulare per superare i giorni di pioggia. Queste parole per tutto, splendono come sassolini sott'acqua! Gli erano molto d'aiuto

almeno quando riusciva a trovarle.

Anche qui occorre fare attenzione al doppio livello semantico in termini come «perching» e «nestles»: la tentazione di tradurre il secondo con un più concreto «fa il nido» cede il passo al più sfumato «si annida» anche per motivi fonetici, visto che «annida» e «ascolta» risultano essere un discreto modo di rendere la cacofonia di «nestles» e «listens» (v. 6). Questa perdita di significato relativo agli uccelli viene recuperata nel tradurre «lean times» del verso 11, dove si è scelto un proverbiale «giorni di pioggia» più consono al mondo della natura. La traduzione dei versi 11-12, fra l'altro, riesce a mantenere il pattern di suoni sibilanti, ma solo in minima parte quello di consonanze liquide (per un'immagine d'acqua) tra «small», «well» e «all». Dal punto di vista delle immagini, invece, bisogna notare

«The Afterlife of Fatherbird 12»

*You had a talent for friendship, were drawn to
other migrants, all of you holding
the fine wavering thread between here and there.*

*And now I picture you glancing around for a soul-mate
and finding him.
It would be all geniality, the drinking and teasing*

*the two of you with still so much to say about
East and West and the flying between –*

and this other strange passage. (BBB 27)

In questo componimento il doppio livello semantico si presenta solo con il «flying» del penultimo verso, mentre il corpo della poesia è dichiaratamente sui migranti uomini. Ma queste pagine non hanno potuto che dare un breve assaggio della varietà di angolazioni da cui i temi della migrazione e dell'identità vengono illuminati in *Blackbird, Bye Bye*. Altre poesie del volume toccano temi come i traumi del passato, la nostalgia di casa, il canto, o la dignità della vecchiaia, per citarne alcuni.

Il lavoro di gruppo seminariale che ha dato origine alla traduzione di queste poesie si è risolto in soli quattro incontri; non c'è stato spazio per «continue revisioni incrociate», ma le parole di Thais Siciliano su un'esperienza di traduzione a otto mani mi sembrano cogliere lo spirito di quegli incontri: «Il lavoro di gruppo non

che le connessioni intertestuali non riguardano soltanto la poesia n. 1 di questa sezione, con un rapporto molto meno angosciante tra PapàPassero e le parole, ma anche (e in modo assai più sottile) la già analizzata «Motherbird and Her Life So Far» (BBB12): l'azione qui compiuta dal padre ricorda il beccare dei chicchi/ricordi in quella poesia, il che rende importante tradurre «pick up» con il più concreto «raccolgere»; inoltre, il gioiello che risplendeva in quel finale è rievocato qui con il «shine» dei sassolini.

Per concludere, non mancano nel volume poesie sulle migrazioni da una prospettiva meno individuale o familiare ma più collettiva, come nel componimento seguente:

«L'aldilà di PapàPassero 12»

Avevi un talento per l'amicizia, eri attratto dagli
altri migranti, tutti a reggere
il sottile filo tremolante tra qui e là.

E ora t'immagino mentre ti guardi intorno in cerca
di un animo affine
e lo trovi.

Sareste tutti giovinoli, a bere e prendervi in giro,

tutti e due con ancora così tanto da dire
sull'Est e sull'Ovest e sul volo nel mezzo –

e quest'altra strana traversata.

è mai privo di difficoltà, ma [...] senza il sostegno e il confronto con gli altri l'impresa sarebbe stata molto più complessa, a causa di tutte le variabili [...] del testo, che a nostro parere ha beneficiato enormemente delle infinite discussioni e dell'«idioletto di ciascuno di noi» (Siciliano 43)⁸. Questo è stato sicuramente uno dei vantaggi apportati dal lavoro seminariale: se per mantenere la leggerezza di questi versi era cruciale non alzare il registro in maniera arbitraria, il rischio concomitante (cioè il ricorso ad espressioni troppo regionalmente marcate) è stato spesso sventato grazie al fatto che molti studenti erano fuorisede, ognuno col proprio bagaglio linguistico riguardo all'italiano parlato. Oltre a questo aspetto, il lavoro di gruppo ha certamente fornito linfa e proposte per applicare le strategie ricorrenti menzionate sopra, come l'uso della compensazione, l'attenzione verso le

polisemie più o meno nascoste, e i rapporti intratestuali tra questi componimenti percorsi da un immaginario comune – là dove è necessaria una visione d'insieme, lavorare insieme non può che dare i suoi frutti.

Vorrei quindi ringraziare tutti gli studenti che hanno preso parte al seminario: Federica Barbagallo, Adriana Bellafiore, Chiara Bissacco, Laura Bonanno, Luana Caliandro, Gaia Caligiore, Alessandra Canestrone, Ana Maria Catalano Megia, Giulia Cerchio, Arianna Chiesa, Valeria Ciaramidaro, Martina Cipriani, Martina Clerico, Noemi Contarino, Martina Diaco, Valentina Fanelli, Chiara Ferrero, Sabina Filograsso, Manuela Gatti, Bahija Anna Gharriti, Teresa Leone, Valentina Ligas, Giorgia Lo Grasso, Margherita Lombardi, Roberta Lo Proto, Samira Loser, Chiara Lo Sicco, Davide Malavisi, Carmen Manzione, Luca Mezzasalma, Martina Micucci, Martina Morinelli, Marluce Moroso, Enrico Mosca, Pavel Nedelcu, Maria Netti, Silvia Paparella, Sara Pesenti, Valentina Picano, Anna Polimeni, Giulia Ramonda, Diego Robaldo, Valentina Russo, Sara Salussolia, Chiara Scoccimarro, Filippo Spinetta, Maria Vittoria Tedeschi e Antonella Vitale.

Bibliografia

Moniza Alvi, *Un mondo diviso*, a cura di Paola Splendore, Roma, Donzelli 2014.

Moniza Alvi, *Blackbird, Bye Bye*, Hexham, Bloodaxe Books 2018.

John M. Dodds, *The Theory and Practice of Text Analysis and Translation Criticism*, Udine, Campanotto 1985.

Paola Faini, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci 2008.

Marco Fazzini, «Tradurre poesia (2): Poesia scozzese e sudafricana», in Romana Zacchi e Massimiliano Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Bruno Mondadori 2002, pp. 47-63.

Bruce King, *The Internationalization of English Literature (The Oxford English Literary History vol. 13, 1948-2000)*, Oxford, Oxford University Press 2004.

Massimiliano Morini, «Tradurre poesia (1): Poesia inglese e

americana», in Romana Zacchi e M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Bruno Mondadori 2002, pp. 35-46.

Franco Nasi, *Poetiche in transito: Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa 2004.

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londra, Granta 1991.

Maria Cristina Secci, «Interpretare i nostri simili con l'auspicio della Malinche. Città del Messico: Traduzione, tradimento e tradizione», in «L'indice dei libri del mese» xxxv:3 (marzo 2018), p. 43.

Reda A. Shehata, «Moniza Alvi and Representations of the Body», in «Contemporary Women's Writing» 11:2 (luglio 2017), pp. 168-83.

Thais Siciliano, «Schiamazzi, preghiere e insulti da un cimitero del Connemara. Dieci mani possono bastare: Quando la traduzione è un lavoro di gruppo», in «L'indice dei libri del mese» xxxv:2 (febbraio 2018), p. 43.

Paola Splendore, «La poesia di Moniza Alvi», in Alvi, *Un mondo diviso*, pp. 181-185.

Lawrence Venuti, «Tradurre l'umorismo: Equivalenza, compensazione, discorso», in Franco Nasi (a cura di), *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo 2001, pp. 15-29.

Note

¹ Cf. www.moniza.co.uk

² Da qui in avanti citato fra parentesi all'interno del testo, con la sigla MD seguita dal numero di pagina. Una traduzione, sempre di Paola Splendore, della recente raccolta *At the Time of Partition* (2013) è in corso di pubblicazione per i tipi di Fuorilinea.

³ Cf. l'articolo di Pavel Nedelcu in questo dossier.

⁴ Le pagine delle poesie citate da *Blackbird, Bye Bye* saranno segnalate fra parentesi all'interno del testo, dopo la sigla BBB.

⁵ Per il concetto di leitmotiv nei Translation Studies, si veda Dodds 58-59.

⁶ Su questa tradizione, si veda Fazzini 56-57.

⁷ «Le compensazioni servono per creare in altri luoghi della traduzione, dove è possibile e dove risulta meno artificioso, quegli effetti che il traduttore non riesce a riprodurre esattamente nello stesso punto in cui si essi si trovavano nel testo di partenza» (Nasi 73, da Venuti 17); cf. anche Faini 100.

⁸ «Lo scopo di una traduzione collettiva», aggiunge significativamente Siciliano (43), «non è certo stato il risparmio di tempo, come talvolta accade per alcuni libri.»

Contributi creativi

Con altri nomi

di Laura Fusco

Abiterò in via
Tra poco.
O in un'altra via dove la pioggia crescerà nei silenzi tra le tue parole.
Case vecchie
da lasciare per fare posto
alle nuove. Corrente staccata,
candele bruciate. Alle 3 del mattino.
In cammino con il risveglio, profuga provvisoria,
in una terra
non mia. La mia
è il letto quando ritorno dall'esilio del giorno e abito il mio corpo,
un viaggio lungo
di sola
andata
in una lingua anche lei
di transito.
Il cuore lasciato in sordina
a una donna madre
lontana,
una donna sorella
lontana,
una donna figlia
lontana,
una donna amica
lontana.
Le loro lacrime e le loro finestre.
Le loro vite vive.
Il loro di nuovo.
Che le aspetta anche se non ci credono.

Le cose da finire che finiscono,
 che non finiscono anche quando son finite.
 I passi per strade che ne sostituiscono altre,
 in altri ordini.
 Con altri nomi.
 Difficili da imparare.
 Perché diversi dal cuore.
 Facili da imparare.
 Perché li imparano i figli.
 Loro che sono più vicini al domani.
 Loro che lo guardano da pari e invece di aspettarlo lo inventano.
 Lo giocano
 Lo studiano
 Ne fanno musica
 Hanno fame e sete di cibo,
 di sole, di giustizia.
 L'ho imparato. Che l'ombra parte,
 il cuore rimane.
 Il corpo viene qui per dormire,
 prova a uscire dal pavimento di mosaico dell'immensa stanza,
 e invece restare è un'altra storia.
 Di solitudine di non potersi portare dietro i giardini: cresce
 diventa un muro,
 un confine che non è più fuori ma dentro,
 e così non potersi portare dietro il volo delle cicogne,
 il wolof delle canzoni,
 i compagni, le loro vesti
 per terra,
 insanguinate.
 È il distacco.
 E dopo ancora la luce del mattino.
 Quando mi sveglio e sto male.
 Nella lingua materna dico:
 "La mia febbre passerà col ghiaccio,
 con tante limonate",
 sul pavimento di mosaico di una delle tante stanze in viaggio,
 terra di nessuno.
 E in momenti in bilico tra l'ombra e il respiro
 cerco di non svegliare i fantasmi che dormono nei vetri
 delle finestre.
 Essere in transito mi ha insegnato anche questo,
 a passare con leggerezza.
 Alle 3 lavo il mio corpo,
 il suo viaggio lungo di sola andata.
 Cerco di farne la mia casa,
 di insinuarlo con la forza di un sogno
 in un atlante in cui tutto è in movimento,
 anche l'ospedale dove partorirò.

Perché partorirò.
 Ho aspettato tanto di essere qui.
 Ora ci sono e ora le mie radici vengono dal futuro,
 i miei figli scoprono il wolof nei clip che spopolano sul web
 e i nomi che usano per cambiare la realtà
 la cambiano anche per chi non c'è più,
 cambiano il futuro e il passato.
 Loro sono spazio guarito in un nuovo paese tutte le volte che giocano,
 che imparano un nuovo nome e ridono,
 che si innamorano e studiano,
 che si ricordano ma che il ricordo non è dolore ma radice,
 che scoprono la città in cui sono arrivati e la abitano
 e abitandola la diventano.

Nota dell'autrice

Il testo di *Con altri nomi* è legato a un progetto della poetessa Laura Fusco su donne migranti nato nel 2016 in occasione di un soggiorno a Parigi – per una collaborazione con l'Université Paris 8 e la Maison des Ecrivains ([http://www.univ-paris8.fr/publication?id_](http://www.univ-paris8.fr/publication?id_donnee=2048&choix=)

[donnee=2048&choix=](http://www.univ-paris8.fr/publication?id_donnee=2048&choix=)) – da cui è originato il libro *Limbo*, testo bilingue italiano-francese pubblicato a settembre 2018 in Francia per Editions Unicité. Il volume è stato presentato presso l'Espace Christiane

Peugeot di Parigi nell'ottobre 2018 ed è in corso la traduzione in inglese dell'opera, che sarà pubblicata nel Regno Unito nell'aprile 2020 con il titolo di *Liminal* per l'editrice Smokestack Books.

Stralci e/o testi tratti da *Limbo*, oltre che recensioni della raccolta, sono apparsi su riviste internazionali di letteratura della migrazione, tra le quali «El Ghibli», la rivista marocchina «La Vague» e la rivista letteraria «L'Indice dei libri del mese».

DNA

di Hannah Lowe

Down on the Canton docks, I climb On Christmas Day, I spit into a test tube
aboard the only ship in port and later slip it in a plastic envelope to mail away
and take my chance to sail away to a post-box in America and wait for 60 days
and evenings, stand on deck alone until an email reads *Results are in* and shows
to smoke and see a rainbow map with flags on every continent. My DNA says
the frigate birds keep vigil in the sky English, French, West Coastal African
half tethered to the ship, half free Armenian, Ashkenazi Jew and 0.6 percent
and watch a hundred other ships criss-cross the navy sea of me is unassigned
We voyage back through centuries to Billingsgate the fattest pie chart chunk
where the dock-hands haul in crates of porcelain is not surprisingly Chinese
and Chinese tea and yet I am surprised. China was the softest voice, a murmur
then on we sail to Jamaica, 1856 in the house of mysteries where I grew up
and on again to Limehouse, 1910 and there I go My Chinese grandfather?
strolling with my weathered case up Pennyfields He sailed across the world
past the seamen's boarding house and English-Chinese Grill and somehow
the Chinese laundry. And when the cold tugs water from my eye landed here
I take my handkerchief to wipe away the salty English tears he landed here
Then keep on walking, turn the corner into fog and disappear inside of me.

Author's Note

Writing the 'Borderliner'

The genesis of this form comes from some late-night skimming through the Poetry Foundation website, where I came across Philip Nikolayev's embedded sonnets – poems which literally embed a bold-text sonnet in a field of plain text. The juxtapositions achieved when reading across the bold/non-bold line were really interesting, and that night I started to sketch out a poem of two parts, one written in bold and one in non-bold. But rather than embedding one in the other, I placed them side by side. I intended for the two parts to be read independently, but there is also a porous border between them, meaning the poem can be read across for a different or new kind of sense. The reader can be as active with the poem as they wish – cross the border, or not.

I'd already come across the term 'borderliner', a

derogatory term for someone of mixed race, which I found really interesting because it speaks to both notions of racial transgressions and geographical borders, both of which are heavily policed. The 'borderliners' I've written so far often juxtapose ideas of race/ethnicity and geography and national borders. Sometimes the bold text will tell a more authoritative historical narrative, while the non-bold is more personal and subjective. It has been fascinating to see what kind of juxtapositions came up in writing in this form.

In the 'borderliner' included here, the bold side is in a kind of mythic voice of my Chinese forbear or forbears – seamen or merchants crossing borders – while the non-bold side is a more personal and contemporary narrative.

Giù ai moli di Canton, monto Il giorno di Natale, sputo in una provetta
a bordo dell'unica nave in porto e poi la infilo in una busta di plastica per spedirla via
e sfido la sorte per salpar via a una casella postale in America e attendo 60 giorni
e di sera me ne sto solo sul ponte finché un'e-mail dice *Responso allegato* e mostra
a fumare e vedere una mappa arcobaleno con bandierine su ogni continente. Il mio DNA dice
il volo delle fregate a vegliare in cielo inglese, francese, africana della costa ovest
mezze ancorate alla nave, mezze libere armena, ebrea aschenazita e lo 0,6%
e osservo cento altre navi incrociarsi sul mare blu di me non individuato
Viaggiamo a ritroso nei secoli fino a Billingsgate la fettona più grande del grafico a torta,
dove i portuali scaricano casse di porcellana non sorprendentemente, è cinese
e tè cinese eppure sono sorpresa. La Cina era la voce più sommessa, un mormorio
poi salpiamo per la Giamaica, 1856 nella casa dei misteri dove sono cresciuta
e poi ancora per Limehouse, 1910 e là Il mio nonno cinese?
me ne passeggio con la mia valigia consunta per Pennyfields Navigava per il mondo
oltre la pensioncina per marinai e il Grill anglo-cinese e in qualche maniera
la lavanderia cinese. E quando mi viene l'acqua agli occhi dal freddo sbarcò qui
tiro fuori il fazzoletto per asciugarmi le salate lacrime inglesi lui sbarcò qui
Poi riprendo il cammino, svolto l'angolo nella nebbia e scompaio dentro di me.

Nota dell'autrice

Scrivere il 'Borderliner'

La genesi di questa forma poetica proviene da una sommaria lettura notturna del sito della Poetry Foundation, dove mi sono imbattuta nei sonetti incastonati di Philip Nikolayev: poesie dove un testo in caratteri normali racchiude letteralmente un sonetto in grassetto. Gli accostamenti generati dal leggere il verso tutto di seguito, tra il grassetto e il normale, erano davvero interessanti, e quella notte ho cominciato a buttar giù una poesia in due parti, una scritta in grassetto e una no. Ma invece di incastonarne una nell'altra, le ho sistemate fianco a fianco. Le due parti dovevano essere lette separatamente, ma tra di loro c'è anche un confine permeabile. In altre parole, la poesia può essere letta tutta di seguito per catturare un tipo di significato diverso, o nuovo. Nei confronti della poesia, il lettore può assumere un ruolo attivo quanto lo desidera – attraversare il confine, oppure no.

Mi ero già imbattuta nel termine 'borderliner', espressione dispregiativa per una persona di etnia mista, che trovavo davvero interessante perché allude ad immagini di trasgressione etnica ma anche di confini geografici ('borders') – due aspetti entrambi sotto stretta sorveglianza. Le poesie 'borderliner' che ho scritto finora accostano idee di razza/etnicità con altre di geografia e confini nazionali. Talvolta il testo in grassetto racconta una narrazione storica più autorevole, mentre quello in caratteri normali è più personale e soggettivo. È stato affascinante vedere che tipo di accostamenti venivano fuori, utilizzando questa forma.

Nel 'borderliner' presentato qui, il lato in grassetto è una sorta di voce mitica di un mio antenato (o antenati) cinese – mercante o marinaio che attraversa confini – mentre il lato in caratteri normali è una narrazione più contemporanea e personale. (traduzione di Pietro Deandrea)

Six Poems / Sei poesie

di Gerry Stewart

(traduzioni di Luciana D'Arcangeli)

Before and After Home in Scots, Gaelic and Finnish Dictionaries

Casa, prima e dopo, nel vocabolario scozzese, gaelico e finlandese

hameart *The simple longing to be a plain, unadorned native.*

ham-a-haddie *It's an unlikely story, confused and long-winded how I got here. Following an idea, a nothing thought like a mote through a sunbeam to find a home – hame, dachaigh, koti.*

dad *Not a measure of land, tangible to walk and work, but the feeling of being oneself, a part of, incorporated into the place and language.*

dabhach

kotiutua

kotelo *How one seems to fit tight around me, enveloped like a chrysalis. And the other doesn't.*

hameart *Lo schietto desiderio di essere un semplice, anonimo autoctono.*

ham-a-haddie *Una storia improbabile, prolissa e confusa, come sono arrivata qui. Seguire un'idea, un pulviscolo di nonnulla in un raggio di sole per trovare una casa – hame, dachaigh, koti.*

dad *Non una misura di terra tangibile su cui camminare e lavorare, ma la sensazione di essere se stessi, una parte di, incorporata nel luogo e nella lingua.*

dabhach

kotiutua

kotelo *Come una sembra vestirmi bene indosso, avvolgermi come una crisalide. Mentre l'altra no.*

*Third Culture**

*Am I Scottish?
I am not Finnish.
Olenko amerikalainen?*

*America rooted my childhood.
Thirty years away
I am a European adult,
yet my passport disagrees.*

*My upbringing too Midwest,
vowels too flat for Scotland,
I feel more in my own skin there.
It was my chosen home,
now too far away.*

*Our children visit,
cannot understand the accents
or bond with their grandparents
and cousins in such short trips.*

*Their belonging a tangle
of Scottish and American genes
brought up in Finland.
They share customs from all three:
Ally Bally Bee sung to them as babies,
waiting for the Easter Bunny
or taking a sauna
and riisipuuro at Christmas.*

*Finland is where we stay.
Forever immigrants,
maahanmuuttajat,
a word we barely recognise.*

* being raised in a culture distinct from that of your parents.

*Una terza cultura**

*Sono scozzese?
Non sono finlandese.
Olenko amerikalainen?*

*L'America è legata alla mia infanzia.
A distanza di trent'anni
sono una donna europea
ma il mio passaporto non è d'accordo.*

*La mia educazione troppo Midwest,
vocali troppo piatte per la Scozia,
sto meglio nella mia pelle lì.
La casa che mi ero scelta,
ora troppo lontana.*

*I nostri figli fanno visita,
non capiscono gli accenti
e non creano legami con nonni
e cugini in soggiorni così brevi.*

*Il loro senso di appartenenza un garbuglio
di geni scozzesi e americani
cresciuti in Finlandia.
Condividono usi e costumi dei tre:
Ally Bally Bee cantato loro da bimbi,
l'attesa del coniglio di Pasqua
o il farsi la sauna
e riisipuuro a Natale.*

*La Finlandia è dove siamo.
Immigranti per sempre,
maahanmuuttajat,
una parola che a malapena riconosciamo.*

* crescere in una cultura diversa da quella dei propri genitori.

*We want to fit in, adapt.
 Learn the language,
 embrace the culture,
 be local.*

*We fight to retain old customs,
 crave the familiar,
 embrace our differences.
 Be global.*

*Always caught in the divide.
 No home
 but where we choose.*

Tongue-Tied

*"Buonasera" the trattoria waiter's
 smooth words greet me.
 Io capisco but I scrabble
 for an Italian response.*

*As I order milk for my tea;
 Vorrei . . .
 other languages barge in
 maito, leche
 but I cannot grasp
 the elusive latte.*

*Norwegian, Italian,
 bits of Spanish
 rattling loose in my head,
 even random Greek
 or Scottish Gaelic words
 scurry from the corners.*

*Finnish usually jumps
 from my mouth first.
 At home my attempts
 are broken and hesitant,
 but abroad I must restrain
 hyvä, jo and nonni,
 from sneaking out like eager pups
 whenever the door is left open.
 No hope of a fluent
 second language here.*

Vogliamo appartenere, adattarci.
 Imparare la lingua,
 sposare la cultura,
 essere del posto.

Lottiamo per conservare le tradizioni,
 desiderare il conosciuto,
 abbracciare le differenze.
 Essere globali.

Sempre intrappolati sulla faglia.
 Nessuna casa
 se non dove scegliamo di averla.

Balbettante

*"Buonasera", mi ricevono armoniose
 le parole del cameriere della trattoria.
 Io capisco ma annaspo
 alla ricerca di una risposta in italiano.*

Mentre chiedo del latte per il mio tè
Vorrei . . .
 altre lingue si intromettono
maito, leche
 ma non riesco ad agguantare
 l'inafferrabile *latte*.

Norvegese, italiano,
 bocconi di spagnolo
 sferragliano sfusi nella mia testa,
 perfino del greco a caso
 o delle parole in gaelico scozzese
 accorrono da angoli reconditi.

È il finlandese che normalmente
 mi balza fuori per primo di bocca.
 A casa i miei tentativi
 sono stentati ed esitanti,
 ma all'estero devo trattenere
hyvä, jo e nonni
 dallo sfuggirmi come cuccioli entusiasti
 ogni volta che la porta rimane aperta.
 Nessuna speranza di ottenere qui
 una seconda lingua madre.

Vorrei å snakke
yksi kieli perfectamente.

Chapter One

*Laden with thin-threaded nerves,
and excess baggage,
our first tentative steps
over Finland's granite threshold
were chased by spring flurries.*

*The empty rooms rang with wooden promises,
flattening the boys' shrieking,
confused excitement.
We could not replace what was left behind.*

*I woke that first half-built morning
to the metro's orange hum
setting the sunrise tone.
Alone with my unborn child,
I hoped adventure would transcend upheaval.*

*With that opening cup of tea
I laid plans for my daughter's satu,
a Finnish bedtime story:
her first year in a strange guttural land
with her real homecoming the glorious finale,
the deadline engraved in my mind.*

*One year extension, then another wiped it away,
our journey stretches out past eight years.
We scrawl our mark upon the landscape,
no longer pondering.*

*This is our story,
she knows no other.*

Coalescence

*Each day silts up,
a grain of sand,
a pine needle,
a word lifted
from the raucous tide*

Vorrei å snakke
yksi kieli perfectamente.

Capitolo uno

Carichi di nervi tesi
e troppi bagagli,
i nostri primi passi incerti
sulla soglia granitica della Finlandia
furono inseguiti da turbini di neve primaverili.

Le stanze di legno risuonavano di promesse mancate
attutivano gli strilli euforici
e confusi dei bambini.
Impossibile rimpiazzare quello che avevamo lasciato.

Mi svegliai quel primo mattino mezzo accennato
al ronzio arancione della metropolitana
che dava il passo all'alba.
Sola con il mio bimbo non ancora nato
speravo che l'avventura superasse lo sconvolgi-
mento totale.

A quell'inaugurale tazza di tè
progettai per mia figlia il *satu*,
una favola finlandese della buona notte:
il suo primo anno in una strana terra gutturale
e come preclaro finale il suo vero arrivo a casa,
la scadenza incisa nella mia mente.

Una proroga di un anno, seguita da un'altra l'hanno
rimossa,
il nostro viaggio si è allungato oltre gli otto anni.
Abbiamo scarabocchiato il nostro segno sul paesaggio,
senza meditarci più sopra.

Questa è la nostra storia,
lei non ne conosce un'altra.

Coalescenza

Ogni giorno lascia del limo,
un granello di sabbia,
un ago di pino,
una parola levata
dalla turbolenta corrente

*washing over my mind.
 They provide a foothold,
 building layers
 of compacted shore,
 my evolving landscape.*

*Scrabbling language
 jagged in my throat,
 swallowed down
 as underpinning.
 The simplicity of a gesture,
 unrequested help,
 an explanation
 are candles lit on the shore,
 marking the edge
 between darkness
 and homecoming.*

*I pocket each encounter,
 tight-kernelled acorns
 and chestnuts
 to drop into dark humus.
 In time my tree kummitäitit*
 will tower straight-backed,
 anchoring
 the ephemeral Lights
 to my simple square,
 my island.*

*kummitäitit - godmothers/ sponsor mothers

This Is Not My Home

*The language skirts me like a stray cat
 and half the year the weather unwelcomes me.*

*My children have built this nest
 and stumble in and out with barely a thought,
 leaving a trail of memories for me to tidy up.
 Their weight in my pockets
 keeps me from flying off.*

*My misunderstanding of the local ways
 tangles knots into the fabric of my story
 and I confuse the telling,
 always an outsider, content or not,
 depending on the listener.*

che si frange sulla mia mente.
 Forniscono un punto di appoggio,
 costruiscono strati
 di battigia compatta,
 il mio orizzonte in evoluzione.

La lingua che si inerpicava
 frastagliata su per la mia gola,
 buttata giù e ingoiata
 per sorreggermi.
 La semplicità di un gesto,
 un aiuto non richiesto,
 una spiegazione,
 sono candele accese sulla spiaggia,
 segnano il margine
 tra il buio
 e l'arrivo a casa.

Intasco ogni incontro,
 fresche ghiande
 e castagne
 da lasciar cadere nella morbida terra scura.
 Con il tempo le mie kummitäitit* degli alberi
 si ergeranno dritte,
 ancorando
 quelle luci effimere
 al mio piccolo riquadro,
 la mia isola.

*kummitäitit – madrine

Questa non è la mia casa

La lingua mi schiva come un gatto randagio
 e per sei mesi l'anno dal tempo sono mal accetta.

I miei figli hanno costruito questo nido
 e vanno e vengono incespicando senza pensieri,
 lasciandomi una scia di memorie da sistemare.
 Il loro peso nelle mie tasche
 mi impedisce di volare via.

Il mio equivocare le nuove consuetudini
 ingarbuglia nodi nella tessitura della mia storia
 e confondo il racconto,
 eterna estranea, contenta o meno,
 a seconda di chi ascolta.

*This is not my home.
No exclamation point, no surprise,
but I have a house, a doctor, bills to pay
that come to a post box with my name.
I check it daily for notes
I've sent myself from distant places.*

*This is not my home
but I can't imagine myself elsewhere.*

Author's Note

I was born in a small town in the midwestern United States with limited access to different cultures. In adulthood, I moved briefly to Norway and Greece and then choose to live long-term in Scotland and most recently Finland. I am a migrant, though I have moved for family reasons and by choice rather than by necessity.

My poetry examines the effects of these choices on my family and myself. My struggles to adapt to my host culture and language have affected how I question my own identity and also my children's. My poems often look at choosing which of the traditions from my home to keep, which parts of the new cultures to adopt and when neither of those feel right when to create our own.

Having lived longer in Europe than in the US, my identity is now layered by my experiences in other countries and other languages, so much so that they often become confused. And the choice to raise our children in a country where we have no connection, linguistically or through culture and family has broadened this gap. I question where is home, that which my heart longs, my background or where I physically reside?

In the end, we will never truly fit into our host country. We will always be foreign even when we return 'home'. We can only adapt our experiences into a new culture, a third culture, that will allow us to live as the people we have developed into.

Questa non è la mia casa.
Senza punto esclamativo, senza sorpresa,
ma ho una casa, un dottore, bollette da pagare
che arrivano nella cassetta delle lettere che porta il
mio nome.

Controllo ogni giorno se arrivano gli appunti
che mi sono spedita da posti ormai lontani.

Questa non è la mia casa
ma non riesco a immaginarmi da nessun'altra parte.

Nota dell'autrice

Sono nata in una piccola cittadina del Midwest degli Stati Uniti, con accesso limitato a culture diverse. Una volta adulta sono andata a vivere brevemente in Norvegia e poi in Grecia, prima di stabilirmi in Scozia, e ultimamente in Finlandia. Sono una migrante, anche se mi sono messa in viaggio per ragioni familiari e per scelta, piuttosto che per necessità.

La mia poesia analizza gli effetti che queste scelte hanno sulla mia famiglia e su me stessa. Gli sforzi e le difficoltà di adattarmi alla cultura e alla lingua ospitante hanno avuto un effetto su come vedo la mia identità e quella dei miei figli. Le mie poesie sono spesso dedicate alla scelta di quali tradizioni mantenere tra quelle in cui sono cresciuta, quali accogliere dalle nuove culture che ho in qualche modo adottato, e, quando nessuna di queste mi sembra valida, di crearne di nuove.

Ho vissuto più a lungo in Europa che negli Stati Uniti, la mia identità è ora stratificata dalle esperienze vissute in altri paesi, parlando lingue diverse, tanto da diventare confusa. E la scelta di far crescere i nostri figli in un paese con il quale non abbiamo legami, linguistici, culturali o familiari, ha allargato questo divario. Mi chiedo dove sia "casa", dove effettivamente si trovi quello che desidero: nelle mie origini o dove fisicamente risiedo?

Alla fine dei conti, non ci adattiamo mai perfettamente alla nazione che ci ospita. Saremo sempre stranieri, anche se ogni sera torniamo a "casa". Possiamo solo adattare le nostre esperienze alla nuova cultura, una terza cultura che ci permetterà di vivere come le persone che siamo diventate.

(traduzione di Luciana D'Arcangeli)

Recensioni

Recensioni

a cura di NICCOLÒ SCAFFAI Università di Siena (Strumenti di comparatistica), FRANCESCO STELLA Università di Siena (poesia latina antica e medievale; Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (poesia italiana).

FABRIZIO BAJEC,
La collaborazione,
Milano, Marcos y Marcos,
2018, pp. 106, € 20,00.



Che cos'è la collaborazione che dà il titolo al nuovo libro di poesie di Fabrizio Bajec, nona uscita della collana 'Le ali' diretta da Fabio Pusterla per Marcos y Marcos? Stando alla prima delle due occorrenze di questo termine – nel poemetto intitolato *L'ora della rappresaglia*, alla fine della terza parte – la collaborazione rappresenterebbe una zona grigia fra l'incombere di un'«organizzazione sociale selvaggia» (p. 44) e la resistenza di un'individualità sottoposta costantemente al pericolo, anche fisico, dell'annullamento. Il tetro annunciatore di un caos organizzato secondo logiche di produzione sempre più svincolate dalla realtà è un camion della manutenzione stradale che irrompe all'alba nell'intimo di una casa addormentata, con tutta la violenza dei suoi rumori innaturali: «Vedrete / cos'è la collettività e i suoi frutti non / scordate il rumore insolente di quel camion / le perforazioni: uomini e buche Vedrete / gli svariati sensi della collaborazione / Servitù Scambio Consorzio il ruolo peggiore / nella guerra al cittadino e infine l'Unione / Vedrete che vuol dire essere così tanti / sottomessi alla

dittatura dei contanti» (p. 80).

Nel libro di Bajec, *collaborare* significa dare il proprio apporto al meccanismo che contribuisce a imprigionarci, secondo una tacita costrizione che si fa passare per libera scelta, permettendo al sistema di funzionare a pieno regime. Per intenderci, si tratta della zona oscura della cosiddetta flessibilità interinale, che trasforma il lavoro (e quindi il lavoratore) in una merce da somministrare alle aziende; della catena di montaggio dei ristoranti in *franchising*, in cui schiere di clienti si ingozzano ascoltando «motivi remixati su un fondo bianco» (p. 75); del sottile ma affilissimo discrimine che obbliga ognuno ad essere sempre pro o contro, al di là di qualunque principio morale. Non è un caso, allora, se l'immagine che ritorna con maggiore insistenza fra le pagine della raccolta sia quella di una presa di coscienza impossibile e disperata: un maiale che sfugge alla macellazione correndo sfigurato nella sala dei nastri trasportatori (*Le falle del sistema*, p. 17) oppure un cinghiale terrorizzato che irrompe per le vie del centro – «in mezzo ai negozi e uffici per la convalida delle / competenze sul lavoro» – seminando scompiglio, finché qualcuno non lo abbatte «senza farlo soffrire» (p. 41). Del resto, già nella poesia d'esordio (intitolata semplicemente *a*, come in una sorta di non dedica) la visuale offuscata di chi dice io denuncia i termini di una partita giocata tutta sull'annullamento: «È vero che distruggere è la missione segreta / sdraiare l'animale con un proiettile in fronte» (p. 15).

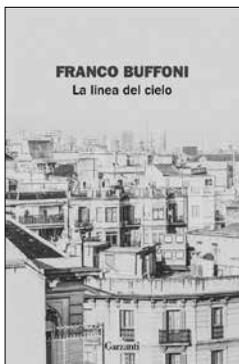
Fabrizio Bajec ci indica i motivi che uniscono realtà apparentemente lontane ed estranee fra loro, arrivando a far balenare nella nostra coscienza di lettori gli orrori del mondo che non vediamo (che non vogliamo vedere) tramite intermezzi di pura violenza – «Il calcio del fucile percuote la sua bocca / in ginocchio sulla neve / va giù come un muro» (p. 51) – cui opporre il solo fragile riparo della *Felicità famigliare*, titolo

della quarta ed ultima sezione della raccolta. Nelle pagine de *La collaborazione* è raccolto il malcontento crescente di legioni di precari che pagano in prima persona il conto della disfunzione. Fra una poesia e l'altra, fanno capolino gli elettori del Fronte Nazionale che si riempiono di birra, e i salafiti d'oriente che premono su un'Europa allo sbando. Un libro di cose, dunque, un discorso per quadri che prova a dipanare l'esile filo della ragione, ricercando il senso di una partecipazione da opporre alla collaborazione/collusione generale. La forza della raccolta consiste almeno in parte nella felice sintesi di temi attuali e urgenti operata attraverso una formula poetica che unisce epigramma e vocazione prosastica, impiegando l'armamentario retorico della tradizione novecentesca secondo un uso sarcastico, quando non francamente risentito; le rime, ad esempio, conferiscono talvolta un tono da romanza o da canzonetta a certi passaggi particolarmente amari. Bajec non canta il precariato ma filtra attraverso questa dolorosa esperienza (generazionale, globale) la propria visione del mondo, come è esplicitato a chiare lettere anche nella *Postfazione*, sorta di *adendum* che chiosa e chiarisce gli intenti del libro offrendo, con la seconda occorrenza del termine-chiave, la cifra migliore per leggerlo: «ma la collaborazione offerta da ognuno di noi al buon mantenimento di questa fabbrica di iniquità rimane ancora criticabile» (p. 103).

Si tratta di un libro politico «nel senso più alto e coraggioso», come nota anche Pusterla nel risvolto di copertina. Un tentativo di dare forma alla realtà attraverso la poesia, genere che rivendica l'attualità del proprio potenziale rappresentativo. Nel tentativo di individuare una via d'uscita per sottrarsi alla collaborazione di un sistema perdente, Bajec contrappone dimensione pubblica e privata, fa la spola con i suoi ricordi, alterna interni asfittici

ad aperture di campo ingombre di figure inquietanti nella loro (supposta) normalità: mentre cova una rivolta rabbiosa e forse incontrollabile, le signore fanno yoga

FRANCO BUFFONI,
La linea del cielo,
Milano, Garzanti, 2018
(‘La Biblioteca della Spiga’),
pp. 204, € 18,00.



Orchestrato in due parti e tredici sezioni – i libri di Buffoni hanno sempre una struttura interna complessa –, *La linea del cielo* è un libro di grande impegno; difficile, malgrado la leggerezza dei modi e un'apparente affabilità. Lo complica il *Leitmotiv* di una riflessione insistente sulla letteratura che non ha nulla di intellettualistico, misurata com'è sulla biografia e storicità dell'autore, a volte in una sorta di corpo a corpo. E d'altra parte, il fondo biografico, costante nell'opera di Buffoni, se incrementa l'effetto di realtà, non consente di mettere del tutto a fuoco i contesti referenziali, a cui il lettore può avere accesso a sprazzi. In *TV2 – Il circuito di Pergusa*, un pezzo marcatamente sereniano, è chiaro che si parla dell'Autodromo di Pergusa in Sicilia, così come che Martini è il pilota Pierluigi Martini e Moreno il brasiliano Roberto Moreno. Non una memoria recente: con buona approssimazione l'episodio risale alla fine degli anni Ottanta, senza che però sia possibile decidere se il tempo della scrittura sia quello dell'evento (improbabile), o quale sia il cortocircuito che attiva l'emersione del ricordo. In una raccolta di bilancio, esistenziale e storico, che riattraversa quasi un secolo, la questione non è indifferente: la stratificazione della storia e della cultura, come della biografia, viene presentificata

sotto gli alberi, gli eterni precari vengono sfrattati dalle loro stanze fatiscanti, i ragazzini si aggirano telefono alla mano «in cerca di fantasmi» (p. 33). *La collabora-*

nella scrittura. Tra il lago di Pergusa, Proserpina e Plutone l'associazione sembra ovvia: in realtà nelle *Note* – una parte del libro da cui non si può prescindere – si scopre che le due figure germogliano dai *Canterbury Tales* e che a far scattare la molla è la televisione. Pergusa diventa il punto di sovrapposizione / collisione fra mitologia greca e moderna: «Proserpina come Moreno / Brasiliano pilota del sole». La letteratura incrocia la realtà e diventa parte del suo racconto, in cui i piani di lettura si scambiano e interferiscono. «Piloto» è la parola portoghese, ma viene il sospetto che potrebbe tradire d'Annunzio: a meno che non sia un eccesso di interpretazione, indotto da una deriva in cui si moltiplicano echi e citazioni a mosaico. Non sempre agevoli da districare e rimettere in contesto. Senza il saggio di commento nelle *Note*, *Codice Verlaine* risulterebbe incomprensibile. È come se agisse una sorta di regime doppio fra testo e commento, che acquista una dimensione più imponente del solito, alla ricerca di una chiarezza che sta spesso oltre il testo poetico. La scrittura della *Linea del cielo* è in effetti prodotto di abbreviazione, ovvero l'aggallare di un flusso ragionativo (non di coscienza) che procede per cortocircuiti e associazioni di immagini, sbalzi improvvisi, e si rispecchia in una sintassi dove di pari passo la pratica dell'ellissi e del salto logico è pressoché la norma.

Cortocircuiti e salti logici hanno una funzione ironica: prendono in contropiede la convenzionalità e la retorica, spiazzando il lettore. Molto spesso, specie nella *Parte prima*, lo spiazzamento coincide con una memoria adolescenziale, che depotenzia ogni possibile prosopopea, la crepuscolarizza raso terra: «l'Ercole con triciclo», «La Ebe era la cugina della mamma» e il narratore che apprende la notizia del loro matrimonio «nell'ora di epica» (*Zitelle e tricicli*). O ancora il «portiere del Pizzighetton», un calciatore «che mi intrigava forte», interseca «l'epistolario di Byron» (*Pentasilabici*); «Braianino», al secolo Bryan Eno, si ritrova in compagnia di Ashkenazy (*Braianino*); echi di d'Annunzio (*La pioggia nel pineto*) sbucano dalla parodia che ne fa Montale (*Piove*) e i «tre Colom-

zione è soprattutto un libro sulla condizione presente, fine e orizzonte di un lucido e appassionato tentativo di analisi in versi. (Fabrizio Miliucci)

bo / – Daniele, Marco e Gino» sono protagonisti di *Colombari*, con un gioco di parole, al solito, depotenziante. Persino l'uso della maiuscola a inizio verso – lo si ritrova dal terzo libro, del 1987 – appare la spia di un'operazione di svuotamento che coincide con il picco di una poesia nella sua forma più aulica. Ironia e rovesciamento degli stereotipi segnano anche la tessitura delle lingua, dove affiorano due registri molto diversi, antitetici, che si intrecciano per l'intero arco del libro: una tonalità, per così dire, leggera, fatta di rime e assonanze, la cui facilità intensifica la strategia ironica (*ripiano* : *Luciano*, *Nelle bocche del Delta*, è solo un esempio); e una bassa, prosaica, aperta sull'oralità, a tratti neo-crepuscolare, dove il discorso si modula sulla piega del vissuto.

Riportando tutto alla misura di una biografia in cui i due poli si confondono, memoria adolescenziale e senilità, *La linea del cielo* si muove in uno spazio in cui si sono dissolti i paradigmi morali, su cui si è stabilita per secoli una società normalizzatrice e repressiva, e gli apparati di sorveglianza – la chiesa, in primo luogo, gli efferati «preti» – che ne stavano a garanzia. «Amleto Achille Cristo è lì il segreto / Di scapoli zitelli ben attesi / Da Orazio Patroclo Giovanni / E dalle mamme» (*Lo sproloquio*) è un attacco blasfemo e liberatorio – per analogia con le altre coppie, Cristo e Giovanni sono *gay* –, reso possibile dalla perdita di autorità delle istituzioni ecclesiastiche: «Blateri ancora / Ma con meno pubblico disposto / A incoraggiare lo sproloquio». Tutto ciò converge sull'asse della battaglia civile e politica di Buffoni: non a caso la sezione che apre la *Parte seconda*, la più violentemente polemica, si intitola *Rivendicative*. L'impegno per i diritti civili non è però che un aspetto del riattraversamento della storia – non solo del Novecento – che Buffoni as *an old poet* compie. Se torniamo a *Pentasilabici*, si rimane in dubbio su che cosa blocchi il protagonista («Ebbi e un sussulto e mi bloccai»), quando scopre che in una lettera Byron «menziona Bagnacavallo». Del tutto inesplicabile senza le *Note*: «Presso le suore del convento di Bagna-

cavallo Byron lasciò la figlia Allegra». Figlia illegittima, nel convento di Bagnacavallo Allegra morirà; a cinque anni, va aggiunto. Poesia e storia sono strettamente intrecciate nella figura di Byron che abbandona la figlia, nel segno – qui negativo – di una presenza e di una responsabilità.

La violenza delle convenzioni morali e della storia iscrive nell'ultimo libro di Buffoni una visione più larga e tragica della vicenda collettiva: «Da qui gli occhi per sempre / Che l'orrore hanno visto / Di Christine / Intraducibile se non / Nello strappo sintattico» (*L'autobus dei bambini morti*). Gli occhi sono quelli della poetessa Christine Koschel, la scena Berlino al termine della seconda guerra mondiale. La catastrofe della guerra e delle sue conseguenze sui più deboli e indifesi si riverbera nella lacerazione della sintassi e della forma poetica: non c'è in questo nulla di gratuito. La crisi del linguaggio non restituisce solo la crisi del soggetto, si intreccia con il dramma della storia e lo sconcerto verso la contemporaneità. Non a caso *L'autobus dei bambini morti* è collocata a specchio di *Maratonina dell'ultimo dell'anno*: rappresentazione perplessa della banalità di un quotidiano, dove l'unico movente è il 'narcisismo' «Non del volto, ma del giro-vita-petto».

Nel suo aprirsi continuamente sulla storia *La linea del cielo* svela dunque laceranti tensioni, più che chiaroscuri. È un libro iperstratificato, viscerale e nello stesso tempo coltissimo, in cui il ruolo e le risorse dell'istituzione della letteratura ven-

gono rimesse in discussione, e proprio in rapporto con la storia. Il testo poetico in quanto tale non appare più autosufficiente: se ha bisogno della fitta trama delle *Note*, *La linea del cielo* ne indica il limite, e la spinta verso l'oltre, la storia, che obbliga la poesia a ripensare il proprio statuto. Che la letteratura sia sottoposta a giudizio è del resto evidente, nella figura di Byron come della contemporanea Koschel. E spesso per registrarne l'impotenza, quando non la rinuncia alla propria funzione.

Fin dall'inizio, e poi in maniera più concentrata nella *Parte seconda*, a cominciare dalla sezione *Di che cosa si nutrivano Adelaide Antici?*, la questione della poesia è messa direttamente a tema. E lo stesso accade nelle *Note*, dove la definizione di una propria personale genealogia costituisce l'argomento centrale: «Saba-Pasolini-Penna-Bertolucci-Bellezza vs Sereni-Erbarisi-Giudici-Raboni», con Buffoni a cavallo tra i due versanti, tra Milano (e la Lombardia) e Roma, evocando una polarità spesso discussa, ma da non sottovalutare per il secondo Novecento. Più articolato, e controverso, senz'altro molto meno genealogico e storiografico, il bilancio che invece si snoda nei testi: «Sono stufo di preti e di poeti, conte Giacomo / E di miti infantilmente riadattati / Mitini e mitili» (*Ho pensato a te, continuo Giacomo*). La profonda insoddisfazione si alterna a giudizi sferzanti. Quasi scontato che dal «catechista amico del Giusti» ci sia «ormai ben poco da aspettarsi» (*Per placare Monaldo*). Netto anche il rigetto di Montale, grottesco poeta

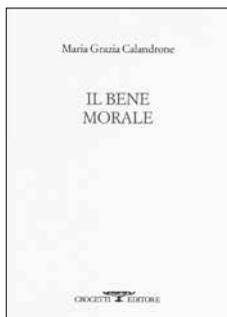
del «milione» (*Montale sul Titano*), che però non è infrequente fra i poeti della generazione di Buffoni.

Scartando i canoni ufficiali, Buffoni si muove in zone eterodosse e non conformiste, tra i «Ribelli alla pompa della letteratura» (*C&C – Coleridge e Carroll*). La «metafisica» e il «parlottio sull'eternità» sono l'orizzonte del negativo, quello in cui nella società di massa i poeti «accendono / Scarichi notturni, dalla rete / Al cartaceo, non si arrendono» (*Poeti*). Il ritratto di sé a cui Buffoni guarda, segnato dalla «quieta disperazione» (*Poeti*) e dal senso di inappartenenza (*Clandestino a bordo*), non rappresenta però una stanca allegoria della disfatta: questa figura di poeta estraneo al proprio tempo – anzi, rovesciando agonisticamente i termini: «Io non presi sul serio il nuovo secolo, / Mi sembrava un estraneo inopportuno», *Clandestino a bordo* – rivendica una coscienza politica e civile e la volontà ferma di essere nella storia. Per sé e per la poesia. «Voglio partecipare al destino dei popoli / Nel loro farsi, non alle loro vaste decadenze. / Mi verrebbe da esclamare pensando / All'uso estremo dell'autunno, / Oggi quattro giugno del '44»: è la chiusa di *Codice Verlaine*. Il 4 giugno è la vigilia dello sbarco di Normandia; 'codice Verlaine' un'allusione alla *Chanson d'automne* di Verlaine – lo rivelano le *Note* –, con cui gli alleati la sera della vigilia annunciarono, finalmente, l'inizio delle operazioni la mattina del 5 giugno.

(Stefano Giovannuzzi)

MARIA GRAZIA CALANDRONE,
Il bene morale,

Milano, Crocetti Editore ('Aryballos'), 2017, pp. 184, € 12,00.



L'ultimo volume di poesie di Maria Grazia Calandrone, vincitore di numerosi premi, ha un titolo importante ed impegnativo: *Il bene morale*. È un libro composito, sia dal punto di vista formale sia per i temi che affronta: spazia dalla lirica alla prosa, dal verso breve all'ipermetro, dall'osservazione della bellezza nel mondo agli orrori causati da quelle «macchine responsabili» che sono gli uomini – come li ha definiti la stessa autrice –, dal dettaglio più minuto a visioni ed intuizioni di ampio respiro. È un corpo a corpo del poeta con la realtà, un'immersione nel reale che alterna sprazzi di luce a tenebre, dolcezza ad asperità senza sconti.

Costruito ed organizzato in nove sezioni, il volume comprende testi com-

posti tra il 2010 e il 2016 e si apre con una poesia programmatica, isolata dal resto del *corpus*, intitolata *un semplice esercizio di libertà*, che esorta, attraverso la ripetizione del verbo «guarda», ad accorgersi che «il mondo è perfetto», a fissarlo in un comune sentire («guarda / i fiori / come se fossi un fiore»), sino a cercare di compenetrarlo («allora guardi / in alto / la radiazione azzurra // e sei cielo // sei la dolce giornata di settembre / che durerà per sempre»). In questa indagine cosmica il poeta scruta, attraverso una lente di ingrandimento, il mondo vegetale, e vi scopre tutto un vocabolario sotto il segno del dolore, come nel componimento *Alberi* che dà il titolo alla prima sezione (*tagli, frattura / marginale, escoriazione, bandiera / di*

dolore, scucitura di silenzio, amputati, lance di fogliami). Nelle piante e nei frutti vi è compresenza di vita/di morte: come «nella struttura a strati dell'arancia c'è il cosmo / spiegato ai ragazzi [...]», nella polpa bianca della pera vi è la ferita che goccia, perché pronta ad essere «insidiata dalla fame di un essere vivente». E in questo alternarsi di *Bios* e *Thanatos* circola Amore: amor perduto, cantato a mo' di lauda medievale con la costruzione a polisindeto, e amor cercato/inseguito, con il ricorso all'anafora e alla rima («Non toccarmi, non sono questa cenere / né la salvezza della carne viva / non la rosa / ma il canto / di una cosa»).

Il percorso è accidentato, fatto di balzi luminosi e di oscurità, ma la compassione (*cum patior*), «il più *utile* tra i sentimenti umani», diventa il fulcro della poetica di Maria Grazia Calandrone, individuata come viatico possibile per 'dire' il dolore del mondo. Le *Vittime* – titolo della seconda sezione – rimmorate dalla poetessa sono quelle dei migranti che sfidano il Mediterraneo (diventato un «orfanotrofio / senza utopia»), quelle della Shoah, quelle delle acciaierie Thyssen Krupp a Torino, quelle di Fukushima («corpi-densi / gomitoli di luce / tra i sorrisi-ancora dei figli»), quelle della diga del Vajont e il personaggio Marilyn Monroe, vittima della propria bellezza e «orfana di madre viva». La cronologia e la minuziosità di particolari delle tragedie nominate hanno la forma di una denuncia: la causa è «il peccato [d']incuria», «perché la vita è così tanto / piena / di richiesta di vita». E 'vera vita' per sua figlia chiede il padre di Lakshmi Tatma, una bambina indiana venuta al mondo con otto arti, fatti amputare per trasformare il suo corpo in «un loto / senza fango»: corpo non di una deà, come pensavano gli abitanti del suo villaggio che l'accusano di essere responsabile di un'alluvione perché i genitori hanno osato sfidare il destino, ma quello di una prigioniera, rinchiusa in una «soma infestante». E la *cum-passio* della poetessa continua nel *requiem per L.S.* – giovane suicida che si è data morte pubblicamente per impiccagione a Roma – in cui immagina

le sensazioni e le ragioni di quel gesto estremo. La saluta e la ringrazia, perché il suo corpo «dice a noi che restiamo: tendi l'orecchio all'inaudito. impara a dire: amami, prima di non riuscire a dirlo più». Notiamo l'uso della minuscola dopo il punto, caratteristica grafica disseminata un po' in tutto il libro, ad indicare il flusso di coscienza del poeta che parla sottovoce a chi non è più o, in altri casi, a se stesso.

Il punto di partenza dell'osservazione 'globale' sul mondo è Roma, a cui è dedicata la quinta sezione. L'amata città è esaminata e squadrata negli interstizi del traffico della *Tangenziale Est*, ove l'occhio del poeta scorge, tra pistoni, contachilometri, stantuffi, gangli di cavi e valvole, «uno spettacolo / di ordine amoroso», ossia quello delle auto «che sfilano con obbedienza»: tutti sono «gentilissimi. Dorsali. Retti / da un quotidiano affetto di scimmie». Dal vocabolario tecnico fuoriesce improvvisamente l'evoluzione della specie, creando così una sorta di contrappunto e di effetto straniante. E Roma è còlta nella sua più lucente bellezza in un pomeriggio di dicembre: «buio improvviso. il sole / splende sui tetti e non al suolo. il giorno / si capovolge come uno scarabeo / d'oro. sfolgora il metallo delle gru, / i meccanismi e i giunti unti di sole / colano pioggia d'oro». In questa atmosfera montaliana il ricorso all'enjambement – di cui la Calandrone fa ampio uso – avvolge i versi in un alone di mistero, di presagio quasi, anticipando la sesta sezione intitolata appunto *questi corpi leggeri come presagi*, che racchiude poesie dedicate all'infanzia (*Anna*, splendida lirica dedicata alla figlia: «Com'era fresco il mondo che portava / sulla bocca al mattino, ancora verde / d'erba sognata, [...]») e alla giovinezza, avvertita come un'età 'immortale'. In questa sezione la Calandrone si fa più lirica e rivisita la tradizione in chiave moderna: *come giacinti nella viva luce di aprile* ci immerge infatti in atmosfere leopardiane («entravi nella sera con fasci di asparagi e fragole / lucide dentro il cestello della bicicletta / e un odore di carta di pane / che inumidiva al vespro [...]»), mentre *come sono ope-*

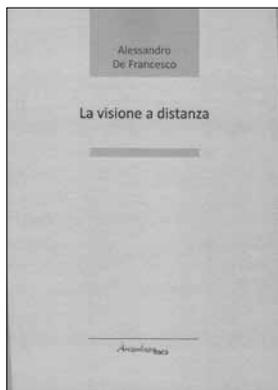
rose le creature rinvia a San Francesco, e ne *La pergola del glicine il diciannove aprile* ritroviamo l'haiku, forma tanto cara alla poetessa.

I versi si tingono di forti sfumature coloristiche (rosso, azzurro, verde, bianco glicine) e il cielo partecipa alla fatica e alle tribolazioni dell'uomo, in una circolazione e contatto continuo tra mondo degli esseri animati e inanimati. È un «Mondo-coppa», un «Mondo-onda» che racchiude allo stesso tempo il 'disastro-deserto' ma anche la bellezza del mondo, tutto il ciclo della vita, dalla nascita alla maturità. Le *mots-valises* concentrano l'espressione e costituiscono un tratto tipico dello stile di Maria Grazia Calandrone, che nella settima sezione, dal titolo *Lo stupore di cui eravamo fatti*, traccia una sorta di decalogo sulla nascita dell'uomo e sull'evoluzione della 'specie': si parte dal verbo, «un gesto di compassione che agiva sulla biologia», per arrivare al poeta, quella «scimmia lunare» il cui corpo accoglie «il centro della terra, metallo liquido / composto / dalla pena e dalla gioia / di tutti» e la cui unica funzione è quella di «trasformare in canto / il sangue della specie». E non teme, la Calandrone, di nominare *apertis verbis* la parte più torbida dell'umano, scendere giù, nella «morchia», per poi cantare un cielo di stelle («per salvarsi bisogna / che tutto il corpo canti come un bambino»). Non a caso il volume si chiude con tre arie e una canzone - la nona ed ultima sezione si intitola *La Sirène, un libretto d'opera* – in cui la poetessa ci ricorda di guardare anche alla bellezza del mondo (perché esiste): «ricordiamo la gioia degli animali, quel / guardare sereni / la bellezza [...] / e non siamo che alibi, scudi di carne, vasi / d'organi sul paramento sacro della natura, chiare urne d'amore nella verde / controluce del mondo».

Il bene morale è un libro anche sul ruolo e sulla responsabilità del poeta nei confronti del lettore e della realtà, un libro *engagé*, un libro necessario.

(Laura Toppan)

ALESSANDRO DE FRANCESCO,
La visione a distanza,
 Osimo (AN), Arcipleago Itaca,
 2018, pp. 195, €16,00.



Più che un'auto-antologia – una pratica dai contorni talvolta ambigui, nella quale indulgono molti poeti contemporanei, a segnalare, tra l'altro, una persistente debolezza della critica, anche militante, nel riconoscere e consegnare a una lettura critica complessiva le opere di valore realizzate negli ultimi anni – *La visione a distanza* di Alessandro De Francesco è un 'libro di libri' che, nella sua forma immediatamente apprezzabile per materialità e unicità, dà conto, innanzitutto, di un'attività plurale, disseminata, in trasformazione. Non si tratta soltanto di una pluralità di macro-testi poetici, come segnala lo stesso autore nella sua 'Nota' (p. 193), sottolineando come le sezioni *Ridefinizione* e *Lo spostamento degli oggetti* provengano da altre pubblicazioni – rispettivamente, per Cierre Grafica (collana 'Opera prima' gestita da Anterem, 2008) e La Camera Verde (2011) – e siano poi accompagnate da testi già pubblicati altrove, in italiano e altre lingue. Il lettore è posto davanti anche a una pluralità di forme testuali, la cui proliferazione attesta (in modo plastico, si potrebbe dire) il "talento doppio", per prendere a prestito un'espressione in voga negli studi intermedi, di poeta e artista visivo. Duplicità che non resta mai nettamente separata e chiaramente identificabile in quanto tale, a confermare quanto dichiarato dall'autore che, in una nota pubblicata su *Nazione Indiana* il 27 dicembre 2018 insieme ad un estratto del libro, ha definito il proprio lavoro «poesia come pratica artistica [che]

non indica un trasferimento o una trasfigurazione della poesia nell'arte, ma permette di vedere la poesia come pratica artistica (come una pratica artistica tra le altre) piuttosto che come genere – o post-genere – letterario».

All'interno di tale molteplicità e di tale scarto prospettico, è cruciale la 'visione a distanza' indicata nel titolo, immersa in un campo tensivo che ha poco a che vedere con il primato oculare che si è andato via via consolidando nella poesia contemporanea italiana a partire da *Ora serrata retinae* (1980) di Valerio Magrelli. Sfuggendo al cliché – che è, del resto, l'ultima ipostasi del 'letterario' – di una riproposizione a-critica di quel «margine frastagliato della retina» che corrisponde, nella poesia di Magrelli, ai confini dell'immagine, la poesia di De Francesco si concentra su una distanza che, senza venir meno al confronto con i limiti del visibile, consente una relazione visiva costitutivamente dialettica. Da qui, il confronto costante, all'interno del libro, con l'opacità, condizione di impenetrabilità alla luce che è, dunque, anche un possibile momento negativo della visione. Se i corpi opachi assorbono o rinviando la luce, la sintesi sarà, dunque, da cercare altrove, e non è neppure detto che la si trovi – vigendo, del resto, una 'distanza' che non è solo qualità della visione ma anche processo di costruzione teorico-critica.

Ne consegue, tra l'altro, che la possibile soluzione sintetica indicata nelle prime pagine del libro e di *Ridefinizione*, ossia quei «territori bioluminescenti» che «si formano tra palpebra e cervello» (p. 17), sia da subito segnalata come implicita conferma delle modalità di percezione esistenti – «siamo abitati dall'immagine di un buio in cui i colori continuano ad esistere» (p. 17) – e cioè di quel «modo di guardare che ci è dato senza interruzioni» (p. 18). Tutto il libro, invece, rappresenta il tentativo di evitare, sviare o superare tale limitazione epistemologica, proponendo un movimento dialettico che non sembra, infine, poter avere alcuna via d'uscita: «al passare del varco / è accecato» (p. 147) chiunque vi si provi e, da quel momento in poi, «un qualcosa offusca la ripresa» (p. 160).

È sulla ripresa, in particolare, che sembra opportuno concentrare l'attenzione, poiché un'ampia sezione del libro

è dedicata all'immaginario cinematografico, non tanto sminuito, quanto aumentato – nel senso, soprattutto, di una *realtà* aumentata – dal confronto con gli altri dispositivi ottici disponibili nella nostra epoca 2.0, che è probabilmente già 3.0 e sicuramente post-mediale (come si legge a pag. 124: «allo stato attuale delle cose potrebbe trattarsi di una visualizzazione e non di una visione»). Nel caso che si possa rintracciare davvero un genealogia per questo testo altresì radicato nella contemporaneità, si potrà risalire ai *Complete films* di Corrado Costa pubblicati da Le Lettere nel 2008, ma allo zoom e al piano-sequenza prediletti dall'ancora parzialmente ecfrastrico Costa, De Francesco preferisce un «piano sequenza in ascesa» (p. 123) che, oltre a tradurre nel linguaggio del cinema la 'visione a distanza' del titolo, apre alla serie ossessiva «scorre lentamente verso l'alto» (p. 123).

A tal proposito, la ripetizione, ai limiti di quella tollerabilità che è inevitabilmente connessa al concetto, peraltro assai sfuggente, di 'leggibilità', è una delle cifre stilistiche più riconoscibili, in De Francesco. Tali sequenze ossessive prendono sempre più corpo nella parte finale del libro: ne è esempio paradigmatico la «solitudine» (p. 141), neologismo polisemico e al tempo stesso privo di significati determinati, che riempie tutta la pagina, in analogia con quanto fatto in precedenza con «spazio» (p. 100). Si tratta chiaramente di una sperimentazione che guarda più alla tradizione della poesia visiva che non a un recente esempio, uscito quasi in contemporanea con il libro di De Francesco, come *Le nuvole e i soldi* (2018) di Tiziano Scarpa. Se dai blocchi testuali di Scarpa emergono versi che sono anche costruzioni sintattico-semantiche riconoscibili, grazie all'uso, intrinsecamente assertivo, del grassetto, questo non accade in De Francesco, lasciando spazio ai percorsi di senso che sono propri di ogni atto di lettura e fruizione. Vi è, anzi, un'ampia fluttuazione segnica che si manifesta chiaramente nella sezione *Perturbazione* (pp. 94-115), nella quale è inserito il blocco costruito con la parola «spazio»: se qui è la mimesi, spesso deviata e manipolata, della pagina dattiloscritta ad aumentare un effetto che è, appunto, di *perturbazione* del segno, altrove è la disposizione grafica del testo (anarchica e multiforme,

come raramente accade di leggere, anche in altre scritture di ricerca) a creare giochi tipografici di sovrapposizione delle lettere dal risultato destabilizzante, ma anche ludico e in ogni caso materialmente apprezzabile sulla pagina.

A proposito di tale materialità, tuttavia, resta impossibile un qualsiasi ritorno ad una memoria di tipo non visivo ma tattile, fugacemente evocata (p. 132) ma dalla riproposizione in ultima istanza impossibile, poiché appartiene al passato, «quando le cose ancora non erano tracciate dall'occhio e restavano dentro al corpo nel corpo» (p. 130) della pelle, quel «tegumento» che, due pagine, prima costruisce un blocco a specchio con il suo equivalente latino *tegumentum* – rivestimento ma anche, più propriamente, armatura e corazza – e i rispettivi plurali (p. 128). Anche il ritorno alle cose, in un panorama poetico dove qualsiasi attualizzazione dell'ormai consueta linea lombarda appare fuori tempo massimo, appare impossibile: se

si unisce l'esergo wittgensteiniano che apre *Lo spostamento degli oggetti* («Gli oggetti contengono le possibilità di tutte le situazioni», p. 151) al precedente verso «la complessità dei riflettori interni suggerisce utilizzazioni multiple» (p. 27), si può osservare come le cose siano già diluite, disgregate e infine perse nel luce (o anche, per simmetria, nel buio, anch'esso «di multiforme prospettiva», p. 53).

Resta, al contrario, irriducibile la possibilità di una forma lirica, anticipata per ben due volte senza che poi il libro di De Francesco si adegui all'interno di questa opzione costitutivamente normalizzante: «ma potrebbe essere che una lieve modifica porti verso spazi da cantare», si legge a metà circa del libro (p. 122), per poi ritrovare, oltre la nota finale dell'autore, una postilla nascosta in cui «una bambina tiene la testa appoggiata sulle ginocchia di una donna e canta» (p. 193). Ancor più significativa, in ogni caso, è l'irriducibilità della dimensione politica di

quest'opera: se la «linea divisoria» resta «impenetrabile proprio perché immaginaria» e appare essere questo il significato profondo della «immagine della storia» (p. 132), la *Visione a distanza* non propone alcun esito nichilista. Anzi, la possibilità di un'interpretazione politica è disponibile ad ogni piè sospinto, restando possibile anche quando il documento storico si presenta come *objet trouvé*, come nel caso, ad esempio, dell'*interrogation log* proveniente da Guantanamo (pp. 52-53). «Infame crogiuolo della verità», secondo Beccaria, la tortura è il metodo di indagine che la *visione a distanza* costantemente espone e decostruisce, proponendosi come metodo antagonista e, soprattutto, cercando continuamente tattiche e tecniche per evitare che la nostra condizione oculare ci riduca sempre, inevitabilmente alla complicità con il potere, colto qui in una delle sue manifestazioni più crudeli e repressive.

(Lorenzo Mari)

EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Stazioni. 1994-2017*,

Lecce, Manni, 2018, pp. 121, € 14,00.



Pur nella granitica coerenza della sua ricerca poetica, il lavoro di Eugenio De Signoribus ha sempre, quasi per virtù storica, offerto al moto centrifugo della post-modernità una vasta gamma di approcci poetici; oppure (e forse è lo stesso) ha fornito sempre nuove prospettive da cui osservare la storia degli ultimi decenni, che, nel suo inesausto istinto a sottrar-

si a una sia pur vaga direzione (utopica, magari), è probabilmente sempre uguale a sé stessa. La novità dell'ultimo *Stazioni* è evidente sin dal titolo: si è passati da importanti titoli composti con il genitivo (in un crescendo di solennità: *Principio del giorno*, *Ronda dei conversi*, *Trinità dell'esodo*), attraverso il proposizionale *Nessun luogo è elementare* (indicativo della svolta prosastica), fino al categorico titolo-parola di *Stazioni*. Non eccessivamente pregno di forza semantica nella raccolta eponima (escluso uno *stazionava* in apertura, sono solo tre le occorrenze), il lemma *stazione* ha una storia importante nella poesia di De Signoribus: appare già una prima volta, reduplicato, nella raccolta d'esordio (senza contare il titolo della poesia *la stazionaria*) e una seconda in *Istmi e chiuse*; ma è con il suo irrompere, determinante, al cuore di *Principio del giorno*, che la parola assume ben altro rilievo.

Da allora le *stazioni* non hanno mai cessato di fare la loro comparsa. Alla fine del primo dei tre movimenti di *Trinità dell'esodo*, il reciproco riconoscimento delle due voci del *Dialogo* si conclude con il seguente augurio: «Forse in un altro opposto / ci incontreremo e li lasceremo / le buone cose raccolte // e le buone azio-

ni... vedremo / se basteranno ad aprire / le chiuse stazioni o le nuove // o resteranno deserte come / gusci di noci, ombre sole / o voci senza più nomi...». La *stazione* si presenta come il luogo aperto del riconoscimento dell'altro e di sé, un campo intersoggettivo in cui donarsi vicendevolmente la parola. Il secondo movimento, *Cruna filiale*, è composto da una serie di «nonversi» o «quasiprose» (*Oltre il dopo*) che raccontano l'*itinerarium mentis* di un «viandante» e il suo tentativo di resistenza e rinascita dopo la scoperta dell'esistenza del «male». Il viandante, nel frammento IV, giunge a contemplare «il plurimillenario repertorio dei culti umani» e si prepara a vedere «l'ultima Esposizione Universale a venire». Il frammento V si apre così: «È questo il padiglione 'Dopo il tempo': brilla la scritta / sulla pietra miliare n. XIV. Forse l'ultima delle stazioni / in cui si può far agire la propria restante vita». Al padiglione-stazione accedono due gruppi: il primo, composto da «barcollanti disorientati» e «volti di / sopravvissuti e inermi», potrà andare «in un oltre indistinto, senza porte o / sbarramenti o rifrazioni».

È questo un movimento-motivo centrale nella produzione di De Signoribus: la fuoriuscita dal proprio perimetro (seppur

sapervi sostare, e lì resistere, sia atto necessario quanto il suo stesso superamento) verso un *oltre* in cui il confronto con l'altro sia libero e affrancato dall'oppressione delle strutture sociali e ideologiche, un «campo» aperto in cui la ricerca di sé e dell'altro dia luogo alla paradossale convergenza dell'esercizio della massima libertà e del compiersi di un destino necessario (ciò che si è, ciò che si è sempre stati). Le *stazioni* sono i luoghi decisivi in cui questo può o meno accadere, in cui si può restare prigionieri oppure accettare davvero di «far agire la propria restante vita», temperando, in ciò, la tensione a un ritorno all'origine (il vero passato) e quella alla massima apertura a ciò che è radicalmente e irriducibilmente altro (l'autentico futuro) nel segno del destino.

I frammenti di *Oltre il dopo* sono quattordici, lo stesso numero della citata «pietra miliare» su cui campeggia il nome del padiglione-stazione. La recente raccolta di De Signoribus non solo elegge il numero quattordici a cardine strutturale, ma lo dichiara nel sottotitolo, *14 poemetti e quasi poemetti. 14 poesie e due congedi (1994-2017)*. Il libro è dunque diviso in due parti, ciascuna di quattordici componimenti seguiti da un congedo (14 + 1 + 14 + 1). Titolo e sottotitolo rivelano molto di ciò che, aperto il volume, risulta sempre più chiaro. La geometrizzazione del macrotesto appare come uno dei mezzi di cui De Signoribus si avvale per contenere la potenziale dispersività di testi d'occasione composti (e spesso già pubblicati) nell'arco di ventiquattro anni. Anche la generosità delle note – ora parte integrante e imprescindibile del testo poetico, mentre prima «sempre rigorosamente 'di servizio'» (Zucco) – è funzionale a un percorso lirico che tende alla costruzione di una forma e di una narrazione in una storia recente (micro- o macro- che sia) sempre più arrendevole all'informe. Non che si voglia imprigionare la vita nella forma: De Signoribus ben sa che la vera poesia non mortifica l'esistente chiudendolo in un orizzonte significante troppo seducentemente disponibile alla presa di uno «sguardo». Il peritesto indica la vicenda filogenetica delle singole composizioni per rispondere all'esigenza di rendere conto del movente e del contesto che hanno dato vita alle poesie. La vicenda del poeta-De Signoribus (e forse anche

della stessa poesia) corre così parallela alla parabola delle trenta poesie-stazioni, rendendo evidente il proposito, ambizioso quanto necessario, di dare un senso (aperto, forse persino estemporaneo) alla «'vita letteraria' in questi anni complicati e vani» (dalla nota introduttiva). Inoltre, l'aleatorietà di testi composti e/o pubblicati in un così vasto arco temporale è stata indirizzata verso la creazione di un evento poetico puro e compatto anche attraverso le numerose varianti che De Signoribus ha apportato alle redazioni originali.

La parola-titolo *Stazioni*, come già visto, entra davvero sulla scena del *work in progress* di De Signoribus con *Principio del giorno* (concepito tra il 1990 e il 1999): ciò, insieme alla periodizzazione dell'ultima raccolta (1994-2017), segnala una sorta di spartiacque dell'attività poetica dell'autore che relega a una fase precedente il libro che segnò la sua definitiva entrata nella scena della poesia italiana contemporanea, *Istmi e chiuse* (1989-1995). Ma l'ambizione ricostruttiva non sembra limitarsi all'ultimo quarto di secolo. La parola *stazione* compare, infatti, già nella raccolta d'esordio: a entrare dentro *Stazioni* sarebbe allora tutta la vicenda poetica di De Signoribus, da *Casa perdute* sino a oggi. Ma anche questa ulteriore concessione temporale non soddisfa. Il «paesaggio» dipinto nel poemetto d'apertura è, infatti, come precisa l'autore, «relativo alla fine degli anni Cinquanta»; e se «Il luogo è Cupra Marittima», città dove è nato e vive De Signoribus, non è forzato pensare che il «bambino» del testo sia proprio il poeta. Il secondo componimento, *Colori del sì e del no*, è una grande apologia dell'infanzia, e protagonista dell'ultimo frammento è un «noi» costituito da un gruppo di bambini che vuole raggiungere l'arcobaleno, che a ogni tentativo di avvicinamento chiaramente si allontana: «Si può rincorrere una visione come un'utopia: / che se fosse a colori avrebbe quelli dell'arcobaleno». Il terzo poemetto si apre con il titolo, per l'appunto, di *Utopia* ed è dedicato «al nuovo Abele», che è «figura di salvezza», «esempio di resistenza al male», «testimone della speranza»: il nuovo Abele (immagine non inedita in De Signoribus), tra le tante forme che può assumere, riveste certamente quella della poesia, supremo baluardo (tanto più inattaccabile quanto

più «inerme») da cui sprigionare e in cui custodire, per il futuro, le forze palingenetiche fustigate da quello che Hölderlin ha definito il «tempo della miseria».

È chiaro allora che se *Stazioni* si prefigge l'obiettivo di ricostruire un senso dell'essere poeta, il libro si rivolge non solo all'opera di De Signoribus, ma anche a ciò che, apparentemente fuori dal dominio del poetico, sempre forgia la poesia e sempre in essa ritorna: il sempre presente al-di-qua dell'origine e l'irriducibile *oltre*, il passato della pura infanzia e il futuro di una frustrata (ma possibile) utopia. Le poesie di *Stazioni* si presentano come una resa dei conti con l'esistente, con le premesse che l'hanno portato a essere e con il suo destino: che è destino del singolo (qui, il sempre discreto *io* poetico di De Signoribus sembra fare davvero i conti con sé stesso, con la sua storia e la sua poesia) e di tutti (mai tanto esplicito è stato il furore civico della lirica di De Signoribus). Volponi, Caproni, Giudici, Luzi (cui sono dedicate sei poesie) sono figure di padri poetici con cui De Signoribus non può, in questa prospettiva, non confrontarsi, perché non solo hanno reso, in qualità di modelli imprescindibili, De Signoribus il poeta che è stato ed è, ma anche perché, attraverso la poesia, hanno dato voce e parola ai tempi (poetici ma non-poetanti) dell'infanzia di De Signoribus e a quelli precedenti (su Volponi: «quasi tutto dissolto quel tempo / che fu tuo, vibrante ancora, / e fu nostro per tutto il dopo»; su Caproni: «Leggendolo, ripercorro una vita / che mi pare di conoscere / per gli anni vissuti a lui parallelo / ma discosto e invisibile, / e per quelli antecedenti, paralleli / a gente a me familiare / discosta e invisibile»).

La parabola di *Stazioni*, nell'esatta geometria del suo disegno e nel duplice percorso speculare delle sue metà, s'imbatte presto, dopo le iniziali poesie su infanzia e utopia, in una negatività apparentemente senza scampo e raggiunge, nella chiusura del quattordicesimo poemetto della prima parte, il momento di massima perdita («stasera volevo inviarti una foto / d'un rosso tramonto sui monti / d'una prodigiosa bellezza... / ma finché ho cercato la posa / la luce animosa s'è spenta // in pochi istanti era buio»: si ricordi qui, fugacemente, che la fotografia, frequente in De Signoribus, è per eccellenza il tenta-

tivo di incorniciamento e messa-in-forma di ciò che è incontenibile e sfuggibile). Ma il moto-motivo della rinascita, sempre agente quando l'ora è più buia, è dispietato nella seconda parte nella sua ineluttabile proiezione verso la speranza di «un sì!» veniente, verso quella «perfettissima neve» che tutto ricoprirà per custodirlo e che, scrive De Signoribus in *Trinità*, una volta sciolta, darà inizio a un mondo radicalmente «nuovo». Prima dell'ultimo congedo il poeta allora potrà ben cantare

questi versi: «è l'alba imprigionata / che frena la rovina // e nel buio tremendo / vedo la risalita». Risulta allora ancor più evidente il portato simbolico del succitato numero quattordici. Quattordici sono le «stazioni» della *via crucis*, figura universale di discesa nell'oscurità sepolcrale che è preludio alla resurrezione (e quattordici sono anche i testi che compongono le *Stazioni nella vita di una ronda*, sezione scandita da titoli che ormai parlano da soli, *Di qua - Uscita - Dopo - Oltre*). Ma la

stazione – aprendo a «quell'oltre che senza lingua pare» ma «che tutte le contiene» e che è il «luogo che tutti li trattiene» (*Principio del giorno*) – è soprattutto l'immagine che concentra su di sé la poesia tutta (il suo ruolo tradizionale, il suo presente e il suo destino) e che conferma, una volta di più, l'altezza della riflessione di De Signoribus su quella pratica totale che mette in gioco l'esistente (e quindi anche sé stessa) e che è appunto la poesia.

(Riccardo Vanin)

ALBA DONATI,
Tu, paesaggio dell'infanzia.
Tutte le poesie (1997-2018),
Milano, La nave di Teseo,
2018, pp. 297, € 18,00.



L'ultimo libro di Alba Donati, poetessa che vive tra Firenze e il borgo lucchese di Lucignana, raccoglie tutte le poesie pubblicate dalla fine degli anni Novanta ad oggi. Le quattro raccolte qui riunite ed accompagnate da una postfazione di Giorgio Ficara mostrano la coerenza di una produzione poetica che da vent'anni non cessa di confrontarsi con la rappresentazione del reale. Il titolo del volume riprende quello dell'ultima raccolta e ricorda peraltro come il filo conduttore di molti versi sia costituito da un incessante dialogo con il paesaggio. Un paesaggio certo diverso da quello romantico in cui il soggetto proiettava i propri sentimenti sublimando liricamente la realtà. Nel paesaggio di Alba Donati – come già in quello di Zanzotto – confluiscono infatti, oltre al soggetto, anche la descrizione della so-

cietà e della storia. Una citazione di T.S. Eliot «E non la vita di un uomo / soltanto» funge da epigrafe alla prima raccolta alludendo alla tensione polifonica e civile che caratterizza tutto il libro.

La prima raccolta di Alba Donati, *La repubblica contadina*, risale al 1997. Il paesaggio è qui «stupore» e «tormento», una sorta di «contado interiore» fatto di ricordi incastonati nella memoria con la concretezza della terra. I componimenti ci parlano di una comunità di vivi e di morti, di bambini, donne e uomini, che d'un tratto soccombono oppure resistono. Tramite il ricorso insistito all'imperativo la voce poetica incita il lettore a partecipare a questo omaggio e a far tesoro di queste esperienze. I lunghi e trascinanti versi della poesia *L'azzurro di Osip* dedicata al poeta russo Mandelstam, morto in un gulag nel 1938, spronano a vivere pienamente l'esistenza, indicando così la via da seguire anche alla poesia: «Allora andate, attraversate i boschi al tramonto, camminate dentro foreste / di pioppi d'argento e arrivate alle porte, entrate nella vita immensa di ognuno». Alla steppa russa fa riferimento anche il testo poetico *Lettera a mia figlia* dove si rievoca il dolore della madre della poetessa quando nel 1944 il marito venne dichiarato scomparso nel corso della campagna di Russia, in quella terra dove i poeti morti ritorneranno sotto altre forme: «cavalli, baci, corvi, cieli chiari». Nelle poesie successive viene rammentato anche lo zio Valerio, annegato a undici anni poco dopo l'annuncio della liberazione, nell'esondazione del Serchio conseguente alla distruzione di una diga fatta saltare dai tedeschi. Questo zio mai conosciuto è vivo nella mente – «Mi sembra di vederli i tuoi zoccolotti, i pantaloni

corti / e la maglietta di lana» – e assume i tratti di un fratello «Adesso è mio quel fratellino trasparente». Il ricordo di familiari e conoscenti scomparsi permette al soggetto di costruire la propria identità e interpretare il paesaggio: «Vi ho cercato tanto per dare un senso alla mia storia / a questo paesaggio che non si dimentica».

Segue poi la raccolta *Non in mio nome* uscita nel 2004. La morte di Valerio nel Serchio nel 1944 viene ora associata alla morte di una bambina di nome Giulia scomparsa a cinque anni durante l'alluvione che colpì la Versilia nel 1996. Ritorna qui l'uso dell'imperativo che ritma il dialogo instaurato con i bambini travolti dall'acqua, sostiene l'esortazione a salvarsi e a non annegare. Efficace sul piano stilistico è anche la scelta di usare pronomi diversi alternando i punti di vista: il discorso alla terza persona serve per raccontare e descrivere gli eventi, la prima persona singolare permette di presentare l'esperienza in modo più diretto attraverso gli occhi degli stessi bambini, la prima persona plurale sembra invece voler alleviare la loro solitudine, dare loro una forma di corale serenità. Nel *Canto delle acque*, la voce poetante evoca con insistenza il «Signore delle acque e delle paludi» per chiedere che i drammi della storia non si ripetano più. Il tema della morte infantile ritorna quando si fa riferimento al programma di sterminio di bambini con disabilità fisiche e psichiche messo in atto da Hitler a partire dal 1941 e reso noto solo negli anni Novanta. Come Valerio anche Horst: «dagli occhi mongolici, [...] dalla lingua tozza, / era mio fratello dalle orecchie mal modellate». Anche qui la fraternità è sottolineata dall'uso della prima persona plurale: «Vestiti di bianco come

i matti / siamo scivolati nel tubo nero del gas». Dopo una serie di poesie sulla maternità, sulla figlia ancora in grembo, ma anche sul ricordo della madre incinta che balla, legge e divora la vita, irrompe di nuovo la storia, con il crollo della scuola elementare di San Giuliano e l'anniversario della tragedia del Vajont quando: «Sotto non c'era nessuno, solo una spianata lunare di fango». Il titolo della raccolta viene riecheggiato in una delle poesie finali, *Not in my name*, dove si ribadisce la propria vicinanza alle vittime e la condanna morale dei responsabili.

La terza la raccolta è del 2013 e si intitola *Idillio con cagnolino*. Pur non dimenticando la dimensione storica e sociale, viene dato qui maggiore spazio alla sfera familiare, alla gioia del tempo passato insieme, dei momenti quotidiani condivisi. «Mai Courbet avrebbe potuto fare di meglio / nel celebrare l'idillio di una sera cittadina» afferma una poesia in cui madre e figlia sono intente a leggere in un lettone matrimoniale con il cane in fondo al letto disteso a zampe in su. Si tratta di un idillio però mai isolato dal tempo presente: vi fanno capolino televisione, sms e nintendo. E proprio da questo idillio, dagli affetti familiari e dalla vitalità della figlia nasce come una «piccola idea chiara» la speranza di un

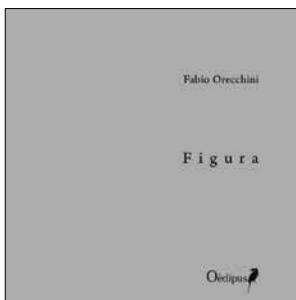
cambiamento. I riferimenti fiabeschi in associazione alla storia – che non possono non ricordare la prima produzione poetica di Vivian Lamarque – permettono alla poetessa di suggerire come l'antidoto al male possa venire da una bambina che di fronte all'immagine violenta di un film in cui un soldato nazista spara a un polacco chiede di vedere il cartone animato sui tre porcellini dove il lupo alla fine muore. Dopo un omaggio a Cesare Garboli e a Enzo Siciliano, la raccolta si chiude con un *Pianto sulla distruzione di Beslan* dove il tono documentale e lo stile sobrio dicono tutto l'orrore della tragedia, in un alternarsi di riferimenti alla strage e poi ai funerali.

L'ultima raccolta – *Tu, paesaggio dell'infanzia* – è qui pubblicata per la prima volta e, pur nella continuità tematica, sembra dirigersi verso forme poetiche di struttura più riconoscibile e simmetrica, sempre più spesso composte da strofe con un identico numero di versi. Il paesaggio è quello scoperto con meraviglia da bambina, quello che ancora oggi comunica al soggetto un forte senso di appartenenza. Dalla finestra della casa a Lucignana il paesaggio non genera travolgenti estasi, ma una tenera letizia quotidiana, il cui quieto segreto è l'«allegrezza delle povere cose», il sentire che il paese «non è mai da noi sepa-

rato». Se lo spettro della storia e della distruzione sono sempre in agguato – si vedano i riferimenti al terremoto che ha cancellato Amatrice – il tono sembra più pacato e contemplativo. Così la riflessione sulla morte si sviluppa pensando al proprio cane o ancora all'idea del cimitero virtuale che sarà facebook man mano che gli iscritti moriranno col passare degli anni. Il tono si impena però alla fine del volume quando la voce poetica passa a criticare in modo aspro il *medium* televisivo. Ironiche e lucide rime attaccano i futili discorsi del piccolo schermo: «Odio le rime ma per santificare / la tua assenza non potevo fare senza». Resta la ferrea fiducia nella parola poetica, in una poesia che certo si nutre di poesia ma che nasce dall'esperienza e spalanca paesaggi nuovi. Siamo di fronte a un libro importante che permette di collocare meglio l'opera di Alba Donati nel quadro della poesia contemporanea. La poetessa non indietreggia davanti alla storia, rende poetiche anche le realtà tecnologiche e virtuali, esprime con giustezza «la serena felicità / la forza contenuta / la calma attenzione. / La presenza diramata come foglia».

(Ambra Zorat)

FABIO ORECCHINI,
Figura. Alcesti | Studio,
 Salerno, Oèdipus, 2019
 ('Croma K'), pp. 59, € 12,00.



«Si segnalano guasti metrici» recita l'avvertenza a circa metà di *Figura*, libro che Fabio Orecchini (n. 1981) consacra alla rivisitazione del dramma di Euripide

il cui ambiguo *happy end* ne ha sempre reso problematica l'assegnazione al genere tragico. Il novenario di avvertimento, oltre ad essere di sicuro effetto, collocato com'è prima di una sezione di *canti figurati* con funzione di *stasimo*, cioè in uno dei punti dove è più scoperto il progetto formale del libro di unire funzione visiva e musicale, ha il sapore di una dichiarazione di intenti. Il 'cartello' rinviante a dei 'lavori in corso' di tipo metrico avverte che abbiamo a che fare con un tessuto di frammenti in cui sono altrettanto rilevanti le discontinuità che gli elementi di montaggio. Sul piano dell'intreccio, per esempio, la divisione in quattro parti non corrisponde in maniera lineare alla storia messa in scena da Euripide: il nocciolo della vicenda è tutto nella prima parte (*tanatomorfosi*), mentre dopo il citato momento 'liri-

co' riservato al punto di vista del coro («canti figurati | *stasimo*»), la storia vira verso un'ambigua controversia giuridica in cui si assiste a una sorta di autodifesa di Admeto (*stralcio*), ma che resta aperta per la mancata sentenza («*essere pendente* | vertenza»). Il personaggio è ingiudicabile (è stato all'altezza del sacrificio coniugale di Alcesti? Ha agito per interesse?) e il ritorno di Alcesti dal regno dei morti, come già in Euripide, scioglie solo apparentemente i nodi della vicenda. Del resto la storia si apre con la premonitrice musicchetta piccolo-borghese della battuta iniziale: «... tre giorni al confino Alcestina / tre giorni e tutto torna come prima». La riduzione dell'ironia tragica a una conversazione triviale – che ricorda l'abbassamento di tono operato nell'*Alcesti di Samuele* di Savinio evocata nel risvolto di coperti-

na – e, soprattutto, la pusillanimità di chi proferisce quel diminutivo (*Alcestina*) con tanto di menzogna rassicurante («tre giorni», «tutto torna come prima»), copre la vera natura della destinazione, cioè il *confino*. Cosa sarà mai infatti il *confino*, sembra dire Ameto, se molti credono che i condannati andavano in una specie di colonia di vacanze pagata dallo stato fascista? L'astuzia linguistica di Admeto non fa che svelare che il *confino* appartiene al regno della violenza. Altri indizi emergono, a frammenti, in varie fasi del testo, in forma quasi di spezzoni di video o di notiziari «uno sparo, *siamo deserti* fertili di bombe», «caduti, prese la mira»; o, nella parte processuale: « l'agente ha dichiarato il falso », «nell'aula bunker». Abbiamo qui insomma il 'tema politico' del libro, nascosto però nelle pieghe della vicenda consacrata all'amore coniugale, mentre era in prima linea nel precedente lavoro *Dismissione* (Roma, Sossella, 2014). Lì si parlava dei morti per amianto della Fincantieri e insieme degli anni dell'abbandono dei grandi impianti industriali (riferimento che ha un'eco proprio nella ripresa del titolo del romanzo di Ermanno Rea sull'abbandono degli stabilimenti di Bagnoli). In *dismissione* poi il testo fuoriesce dal libro per diventare 'testo/canzone' nell'elaborazione rock/acustica della band romana dei *Pane* consegnata nell'accluso CD, un gesto sociale e 'transmediale' su cui interviene la postfazione di Gabriele Frasca. In *Figura*, la scrittura sembra spostarsi invece dalla parte dell'astrazione a partire dal titolo stesso che riduce Alcesti a 'figura/funzione': non il personaggio, ma la struttura del personaggio.

Ma la Storia c'è e si annida in maniera molto sottile nel libro a partire dalla natura stessa dei materiali utilizzati per la costruzione dei singoli testi. Questi si presentano infatti come una specie di glossa continua di brevi frammenti corsivi corrispondenti per larga parte ad altrettanti pezzi dell'*Alcesti* euripidea. Ora, la traduzione utilizzata è 'datata', e non solo per la sua patina aulica, ma come reperto storico. Va infatti notato che la traduzione in endecasillabi di

Ettore Romagnoli, accademico d'Italia, realizzata nel 1928, è infatti l'opera, classicista (manipolatrice e intelligente), di un fervente fascista. Eccone un breve campionario, per dare un'idea delle piccole e ordinarie modifiche apportate da Orecchini (qui i corsivi sono nostri e indicano le trasformazioni): «Non è dover morire esser già *morto*.» che diventa «Non è dover morire esser già *morti?*»; «*vivo* / pur vivendo» (Ameto) diventa, allineandolo «*Vivere* pur vivendo mai più non sarà» (mentre al contrario, spezzando il verso: «Al male / non v'è medicina» diventa «al male / non v'è medicina», «Già pieno d'ombra l'occhio mio s'aggrava.» diventa «Già pieno d'ombra / l'occhio mio s'aggrava.», «*Ancelle*, servi, guardie» con diversa distribuzione dei ruoli «servi!? *figli*, guardie!» etc. Non si tratta però degli unici materiali inclusi, che possono essere molto vari. La caccia al frammento è aperta (da qui, di nuovo, i corsivi sono d'autore): *cercatemi e fuoriuscite* (Amelia Rosselli), *la stanza dei giorni* (Jovannotti?), «perduto l'occhio è vedovo [...]» («Dell'unic'occhio vedovò la fronte», dalla traduzione dell'*Odissea* del Pindemonte?), *nel luogo detto del cranio* (i *Vangeli*); e l'anagramma: «[...] non dire sera, serrate le ore / annerite», ricorda proprio il celebre titolo magrelliano (*Ora serrata retinae*). Allo stesso modo, anche gli inserti di linguaggio giuridico nella terza e quarta parte funzionano come materiale inclusivo di questo solido *opus mixtum*: *visura* (del testamento), *referto*, *controfigura di reato* (con significativo lapsus verbale), «l'annuncio dello stralcio / passato in *giudicato non sussiste alcun sospetto / figuriamoci un reato*», «sia messo a verbale» etc.

Conta trovare il senso della messa in opera di un tale linguaggio inclusivo. Il movimento di montaggio dei frammenti, come detto all'inizio, è imperfetto e lascia più buchi aperti di quanti ne chiuda. Il cemento è infatti leggero e di natura soprattutto formale e si riassume in un dare libero corso a quanto rende 'estetico' il piacere della poesia, insistendo su soluzioni di tipo non grammaticale ma 'sensuale'. L'allitterazione è proce-

dimento ripetuto e comune che si sviluppa di preferenza in catene verbali che si organizzano come serie metamorfiche, anagrammi veri o supposti quasi per sciogliere e neutralizzare le incluse frequenti figure di ossimoro: «la sua voce detenga detenuta | diurno il regno dell'ombra» (metafora della voce prigioniera), oppure, con clausola con allitterazione e doppia sdrucchiola «[...] quel bianco tenebra tenendoti» (e la clausola è una posizione retoricamente e metricamente sensibile: «che devo, abbandono, *abbandonare*.»), o puro anagramma «la gola è un gelo». È un modo ben radicato nell'operare di Orecchini (per esempio già in *Dismissione*: «immacolato e incorruttibile amianto»). Sono effetti che si collocano nel vivo della ricerca 'fono-visiva' sulla parola, certo, ma che più che dalla parte del concetto, stanno fortemente dalla parte del testo. La liberazione della funzione estetica è forte e chiara e gli inserti aulici, che si portano dietro tutta l'ambiguità storica di cui si è detto, contribuiscono perfino a creare una dimensione melodrammatica che non è da considerare soltanto parodica: già per come suonano alcuni innesti minimi dalla traduzione di Romagnoli «il di' spiava», «rièdere potresti», o l'operistico «*Perduto l'amor*» (*Ballo in maschera?*), e l'allusione a *gli incanti d'Orfeo*, o il più tecnico «*questo spettro // vocale*», o, ancora, il «neuma dei morti anche il vento impietrito, *addio addii*», con patetica eco finale.

La dimensione estetica della lingua come proposta di riparazione e di manutenzione del linguaggio comune? In definitiva, proprio perché i «guasti metrici» lasciano i buchi in bella evidenza, lo scopo non è riparare i testi (che funzionano benissimo così come sono), ma di promuovere quella 'riparazione del linguaggio' che è indicata da più parti come una delle missioni della poesia contemporanea. Di fronte alle misere astuzie verbali di Admeto o di una lingua normata, burocratica e manipolata, stanno il fuoco transmediale e la ricerca di una bellezza 'verbo-visiva' della parola.

(Fabio Zinelli)

LAURA PUGNO,
***I legni*,**
 Pordenone-Faloppio
 (CO), LietoColle, 2018
 ('Pordenonelegge, collana
 Gialla Oro'), pp. 115,
 € 13,00.



Dopo *La mente paesaggio* (2010) e *bianco* (2016), libro della Grande Glaciazione il primo, e il secondo resoconto di un viaggio al centro dell'Inverno per arrivare al limite del disgelo, Laura Pugno pubblica una raccolta di versi immersa in un'estate sfolgorante. Se la stagione fredda delle due opere precedenti era anche una morsa paralizzante, e la poesia si faceva ghiaccio nel ghiaccio per tentare di esaurire la paralisi attraversandola fino in fondo, *I legni* sono il risultato di quel movimento, non certo dimenticato ma metabolizzato, riassorbito in una rinascita. *Bianco* si chiudeva con l'inizio di un viaggio di ritorno; il primo verso del libro nuovo, «ritroverai la tua casa», si può leggere come segnale che il tu ha quasi compiuto quel tragitto, forse dal mondo dei morti; e ne torna profondamente trasformato. Ma la casa è tutto tranne che un tranquillizzante e sedentario appartarsi.

Ci investe un paesaggio assoluto e schiacciante, fatto di contrasti cromatici fortissimi (il buio del bosco, di tanto in tanto illuminato dal sole che filtra tra i rami, la trasparenza del mare, l'azzurro del cielo nello splendore del giorno e il nero della notte fitta di stelle); dove la presenza umana è un fattore quantitativamente trascurabile ma decisivo dal punto di vista direi ontologico, a scavare una nicchia separata e insieme connessa, o un isolotto antropico investito dalle correnti elementari. Fondamentali nell'economia del libro

sono le dinamiche di domesticazione dello spazio – il recintare, il coltivare, il costruire, l'abitare –, almeno quanto quelle della sua de-domesticazione – le radici delle piante che rompono i vasi in cui erano ospitate, gli alberi da frutto che inselvaticiscono, il bosco che si riprende il giardino e la casa (o, in parallelo, la parola che ridiventa sasso in bocca, massa vocale inarticolata). Il titolo della raccolta, così materico e nello stesso tempo distanziato tramite l'uso del plurale (che aumenta la vaghezza: una piccola e voluta stranezza-straniamento) dall'ambito puramente generico del mero materiale, si rivela carico di senso man mano che la lettura procede: legni sono gli alberi del bosco, e lo rimangono quando vengono lavorati e impiegati per costruire, e unti d'olio da mani umane perché le crepe non si allarghino troppo; come pure quando, spezzati, vanno alla deriva nel mare, e gonfi d'acqua, deformati, giungono su una spiaggia, asciugano al sole facendosi bianchi come i sassi di quella, o come le ossa calcinate (e così i legni sono messi in relazione con il corpo umano: «saremo legno», si legge in una poesia; «come sono i legni, lo stesso / il corpo», in un'altra), e vengono poi usati nuovamente per mettere in piedi un riparo di fortuna o per fare il fuoco; passando attraverso vari stadi funzioni e forme i legni varcano più volte in un senso e nell'altro i confini tra umanizzato e non umanizzato, diventando figura concreta e tangibile, quasi impronta, di un mondo di forze in continuo interscambio e trasformazione. La poesia si fa registro e memoria di tutte quelle fasi. Il testo incipitario riprende un'immagine pressoché archetipica della letteratura occidentale, quel letto in parte scavato nel tronco di un ulivo e in parte ad esso ancorato che non può non richiamare l'*Odissea*, e ne fa una specie di emblema della complanarità o coappartenenza, recepitata con un sentimento ambivalente di angoscia e consolazione, tra natura, lavoro e abitazione, tra selvaggio e civilizzato.

Si vede all'opera in questo libro, se non mi sbaglio, una sorta di visione eraclitea, o comunque presocratica del mondo, dove le coppie oppostive vengono neutralizzate in nome di un principio di circolazione o permutabilità (per fare solo un esempio: lo splendore del giorno è definito apertura e visibilità, mentre la notte è chiusura, raccoglimento e custodia; ma altrettanto bene si trova tratteggiata la notte come svelamen-

to del manto celeste stellato, e la luce del giorno come cortina che arriva a ricoprirlo). L'arco e la lira del celebre frammento di Eraclito sono, anch'essi, legni. A sovraderminare la legatura a cui ho accennato tra spazio naturale, spazio domesticato e spazio dedomesticato sta un parallelismo analogico insistentemente cercato nei testi: la casa e il giardino sono sparsi nel bosco così come la mente è sparsa nel corpo, separata e connessa, immanente ma non localizzabile. Diventa così chiaro che *I legni* prosegue la sedimentazione di un discorso, quello del rapporto tra mente, corpo e poesia, che accompagna l'opera di Laura Pugno fin dall'inizio. E che nel saggio (o negli appunti, come li definisce l'autrice) di poetica pubblicato nel 2018 per nottetempo, *In territorio selvaggio*, arriva a una messa a punto preziosa anche per i lettori (si può dire che il testo saggistico, questa raccolta di poesie e il romanzo *La metà di bosco*, uscito da Marsilio ancora nel 2018, formino un gruppo coerente, o addirittura un'opera poligenere a tre ante).

Ma, per tornare alla poesia, occorre far notare una differenza importante rispetto a quanto si trovava nei libri del passato. I testi dei *Legni* non espongono più, incorporata tra le costanti tematiche, la fase della registrazione, della scrittura. Il «quaderno», che trovavamo per esempio nel poemetto del 2004, *La descrizione del bosco* (lo si legge nel libro *Il colore oro*, Le Lettere 2007), incaricato di tenere traccia scritta del bosco stesso, di rappresentarlo in qualche modo («quaderno rosso scuro / con la descrizione del bosco», si leggeva per l'appunto lì), anche a rischio di precipitare nel non senso («il quaderno è illeggibile / bosco e deserto coincidono») e che svolgeva un ruolo importante anche in *bianco* e in altri libri di versi, qui è scomparso. Come a dire che la poesia è arrivata a una fase in cui non deve più preoccuparsi di cortocircuitare produzione e prodotto, o di esporre *en abyme* la propria fattura. Si tratta, direi, di una semplificazione operata in ragione di un aumento di potenza. La poesia di Pugno non è mai stata dimesa né intimistica, al contrario; ma ho l'impressione che qui, in maniera più decisa e nuda di prima, ne emerga in tutta la sua forza la vena di riflessione antropologica e oserei dire cosmologica.

I segnali, difficilmente equivocabili, non mancano. La prima e più ingente

delle tre sezioni del libro (quarantaquattro testi) si intitola *home*; è ulteriormente suddivisa in sette parti (valga solo come suggestione, ma può darsi che ci sia un'eco dei sette giorni della creazione), e una di queste sottosezioni si intitola *natura delle cose*. Anche lo stile, pur rimanendo ben riconoscibile, si altera lievemente rispetto a come lo conoscevamo: la ripetizione si tiene sul margine tra impuntatura e oracolarità («sopra quanto è distrutto / sopra quanto è distrutto lo splendore»; «che si fa estate e estate»; «sulle tue spalle, sulle tue spalle»), il dettato si condensa in sentenze al limite dell'enigma («e vedi / accecaturo»; oppure l'intera poesia *il movimento del calore ora più denso*, e in particolar modo questi versi: «quando qualcosa esce mutato / dalla sostanza propria dal confine / quando qualcosa non rimane intatto / è nulla // non cambia vicino o lontano / non trova pace non brucia è molte cose // è nulla» – da notare anche la presenza non episodica di endecasillabi), e il lessico presenta un uso se non sbaglio senza precedenti in Pugno dei verbi parasintetici («indensare») e dei costrutti a prefisso in- («imperduta», «insaldatura», «indomesticata»); così come si notano, ancora sul piano lessicale, piccoli corrugamenti idiosincrici, ad esempio «incrinata» usato come sostantivo, anziché il comune «incrinatura».

Home, all'ingresso del libro, è una map-

patura dello spazio con cui l'umano è connesso, e anzi di cui è parte, e che si estende dalla scala cosmica a quella intima. La prima poesia permette forse di cominciare a capire meglio la logica di questa zona del libro, dove «casa» è spazio coabitato da e collegato al bosco, e tramite questo a tutto l'universo: «ritoverai la tua casa / sparsa tra gli alberi / il letto nel legno di ulivo, / il resto / così profondamente nel bosco // stracci di abiti bianchi / tra i rami // improvvisamente, germogli di verde, verdeazzurro / come acqua // sopra quanto è distrutto / sopra quanto è distrutto lo splendore →». Nella seconda sezione eponima e soprattutto nell'ultima, *ultravioletto* (dove Pugno riprende la forma del poemetto già praticata in passato), si inseriscono la sagoma di un personaggio e la traccia di una narrazione, sia pure piena di ellissi e di non-detti. «Nella poesia c'è sempre un tu», ha scritto Pugno nel *Territorio selvaggio*; qui il tu è una figura abbastanza stabile, una persona che vive su una spiaggia, sola (da quanto? per quanto? perché? tutte domande a cui non si può rispondere se non facendo proprio il testo e continuandolo: il primo tu della poesia è forse quello del lettore, a cui essa si affida; anche la poesia è un legno alla deriva o una piccola manifattura che, se la sorte lo vorrà, sarà raccolta e riutilizzata), e dorme in un riparo precario fatto di legni e stoffa, raccogliendo ciò che le onde depositano sul greto. L'*ultravioletto* è la frequenza del-

la radiazione elettromagnetica che sta al di sotto della soglia di visibilità dell'occhio umano (non così per alcune specie animali), ed è anche quella che può sia rafforzare che danneggiare il corpo che vi si espone (invisibile ma potentemente efficace, dunque); se dunque lo splendore che permea il libro è in prima battuta, a livello immaginativo, la luce del sole, l'ultima sezione è dedicata alla parte non percepibile con gli occhi ma non per questo meno attiva di quello splendore. E alla legge, la «bella legge» indifferente alle motivazioni umane, che governa l'insieme delle cose, nei confronti della quale queste poesie esprimono, mi pare, un'accettazione a volte dolorosa e a volte quasi-estatica. In altre parole, se è lecito interpretare, nella seconda e nella terza parte del libro si mette in questione il rapporto tra ciò che è presente e ciò che è scomparso, sommerso; tra ciò che si ripete, giovane ogni giorno come il sole di Eraclito, e ciò che invece esiste o è esistito una volta sola, finito e irripetibile. E che può tornare solo a patto di essere incorporato e mutato in altre forme, anch'esse destinate a svanire, a trasformarsi: «se appoggi l'orecchio / senti, le voci / fanno conchiglia // sono i venuti e ritornati al mare: // la voce nella voce, quella, / che precipita verso la fine, si / va placando, vedi / ora è risacca e rumore / confuso al tuo stesso sonno // quello, cicale, eppure lo dici silenzio».

(Federico Francucci)

FABIO PUSTERLA, Genere, o terra,

Milano, Marcos y Marcos,
2018, pp. 220, € 20,00.



Fin dall'intestazione, *Genere, o terra*,

l'ottavo libro di poesia di Fabio Pusterla esibisce due dei suoi tratti più vistosi: una marcata intertestualità verso la tradizione poetica e una stretta continuità con le raccolte precedenti dell'autore. Il titolo (peraltro ribattuto in esergo da un'epigrafe tratta dalle *IX Ecloghe* di Zanzotto) proviene infatti da Dante, *Purg.*, IX, 115: «Genere, o terra che secca si cavi», ma il lettore avvertito di Pusterla, piuttosto che l'idea di penitenza contenuta nel passo dantesco, qui sentirà subito un senso di consunzione, un riecheggiamento del tema dell'erosione o della natura disfatta, centrale in numerosi testi del poeta.

Tenendo da parte il componimento liminare (*la Preghiera della rondine* in cui alla costante pusterliana della raffigurazione animale si somma di nuovo un rimando esterno, se il «vento dell'Ovest» che soffia nel finale della lirica non è immemore dell'*Ode to the West Wind* di Shelley), la

silloge comincia proprio con una scena di incenerimento: «l'incendio che covava / attizzando braci invisibili, fuochi nascosti / tra i faggi, ha detto la verità» (*Luce invernale*, p. 15). Il rogo boschivo svela il vero aspetto del mondo carbonizzato, guasto, che il soggetto poetante perlustrerà nelle quattro sezioni del libro, ciascuna delle quali ha come principio ordinatore uno degli «antichissimi quattro elementi fondamentali (terra, aria, acqua e fuoco)» (*Note*, p. 214).

La sezione 'terrestre' – e si tratta di una «terra» che sa appunto di «amaro», di «roba marcia» (*Tre sogni*, 2, p. 39) – è sintomaticamente intitolata *Pasolini appeso*, da un enigmatico e inquietante graffito veduto per strada dal poeta: «il segno nero / orrido sopra il muro: 'Pasolini / appeso'. Pasolini chi, ci chiediamo, / Pier Paolo? Ma è già stato massacrato / in vita e in morte: adesso ancora / appeso? Vilipeso / quarant'anni più tardi? E da chi? // O

forse è un altro / Pasolini: il compagno più invisibile, / un insegnante odiato o odioso, / un qualsiasi presunto nemico, un tifoso / da massacrare in sogno, da squartare / per sfogare una rabbia che cova? / (Quanti Pasolini massacrabili quanti / massacratori smaniosi...)» (*Via Trinchese*, p. 43). È in questa parte del volume che emerge meglio l'attualissima vena civile della poesia di Pusterla. Si va dalla satira politica («la faccia del politico di turno, / dichiara: 'Sono fiero di me che rappresento / il bene del Paese. La mia è stata comunque una grande avventura, / la nostra gente lo sa, / malgrado la stangata che mi sono / beccato. E gli altri, / Raus'. 'Sembra il Duce' / ha detto un giorno mia madre / non di lui ma di un suo simile / certo persino peggiore / o più potente e più bieco», *Stanze del crepuscolo*, pp. 27-8), a una generica critica della società dei consumi pasolinianamente appuntata all'ambiguo slogan di un supermercato («Grandi azioni / nel senso di svendite, saldi, ribassi? O qualcosa di eroico», *Ipotesi circa grandi azioni*, p. 29), a un'attenta descrizione dell'odierna mutazione antropologica indotta dalle nuove tecnologie («*ho amici distanti mai visti / amici che non conosco nicknames / con loro sto bene con loro posso / isolarmi*», *Tre apparizioni a Wassen*, 2, p. 35; «*ho visto una ragazza / mettersi in posa da cubista su una stele / del Denkmal di Berlino*», *Sovrapposizioni a Berlino*, p. 45), fino al confronto con la brutalità della cronaca, cristallizzata nel fotogramma straziante

del piccolo Alan Kurdi, il bambino siriano «innocente / gettato a riva dal mare» nel settembre del 2015 «e subito rappreso / in icona del rimorso collettivo / di un'Euro-pa rancorosa / timorosa e divisa» (ancora *Via Trinchese*, p. 44, cui, nella terza sezione, quella dedicata all'elemento equoreo, si allinea la mimesi polemica della retorica nazionalista di *Ultimi cenni del custode delle acque*, 25: «Paghino alle dogane / pedaggio ai nostri ponti, / facciamo i loro conti o / crepino a casa loro»).

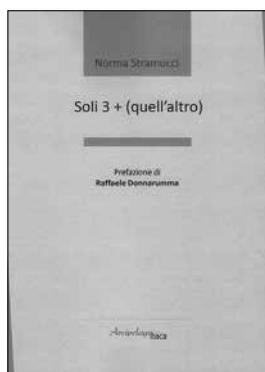
Pusterla non si limita però a includere il reale, a registrare lo stato di cose presente. Senza eccezione queste poesie aprono uno spiraglio alla possibilità utopica di una redenzione: «un'avventura in cui incontrarci / una ribellione un'attesa», recita il ribaltamento del distico conclusivo di *Scoppia anonimo un fango* (p. 26). Tale proiezione al domani, che deve non poco al magistero di Fortini, si sostanzia nelle presenze infantili che da sempre popolano la poesia pusterliana («bambini in corsa innalzano contorti / frammenti di granata / ignari del passato e del futuro», *Verso lo Zebio*, p. 17) e a una delle quali è significativamente affidata la chiusa del libro («*Lucio che guarda il mondo cosa guarda / con occhi fissi e miti? [...] Porta ogni cosa in sé, porta anche noi*», *Lucio*, p. 211); o nel motivo affine del rapporto tra le generazioni, rappresentato nella visionaria *Fantasma a un concerto di Terry Blue*, dove l'io lirico, entro un'atmosfera che ricorda da vicino quella delle *Apparizioni o incontri* di Sereni, media tra lo spettro del padre e la figura del figlio.

Nella seconda sezione, che, rivolgendosi all'aria, al cielo, dalle vette dei ghiacciai familiari al poeta raggiunge altezze siderali con testi quali *Forza Luna*, *Stella bassa*, *Costellazione del cancro*, *Nebulose oscure*, il polo positivo della raccolta si condensa poi in immagini luminose come quella di *Am Gletscherrand'*, 3: «Laggiù si conserva e si prepara, si tesse / un'armoniosa bellezza, luce azzurra / futura. / Non nostra, forse, d'altri ma non meno / radiosa, meno dolce» (pp. 100-1). A un simile immaginario va probabilmente riconnessa anche la fitta rete intertestuale che percorre il libro. Non sarà un caso s'intitoli *Una luce che non si spegne* il volume di ritratti di amici e maestri (tra i quali proprio Sereni) pubblicato da Pusterla quasi in contemporanea con *Cenere, o terra* (Bellinzona, Casagrande, 2018). Le tessere dantesche, montaliane (si vedano ad esempio gli «storni di folaghe» della menzionata *Luce invernale*), ma soprattutto sereniane e fortiniane che Pusterla incastona nei suoi versi ricompongono così «un ordine, una luce / [...] / che splenda nella lingua / che illumini la via // degli altri, che verranno a vivere e a morire» (*Lettera a W.H. Auden*, p. 56). L'insistente citazionismo risponde quindi all'ispirazione civile della silloge, rappresentando un modo di tramandare la lezione della grande poesia novecentesca, che le recenti trasformazioni della vita sociale osservate da Pusterla in *Cenere, o terra* non sono ancora riuscite a rendere incomprensibile o muta.

(Michel Cattaneo)

NORMA STRAMUCCI, Soli 3 + (quell'altro)

Osimo (AN), Arcipelago Itaca Edizioni, 2019, pp. 135, € 14,50.



Ad ogni pagina, nella lettura di questo libro, ho dovuto distogliere lo sguardo dal foglio, sopraffatta da due sentimenti contrastanti, l'adesione intensa ad una testimonianza del più grande dolore che possa lancinare un essere umano e lo stupore profondo per l'intelligenza letteraria in cui questo testo si articola, con la facilità dell'evidenza dirompente nelle innovazioni che mette in campo, sovvertendo e convertendo ogni possibile luogo comune, sia nelle forme che nei contenuti, rischio quasi inevitabile affrontando la scrittura del diario di un lutto. Questa carica innovativa, per la letteratura in versi italiana, l'avevo già osservata alla prima uscita di Norma Stramucci, (*L'oro unto*, recensione in «Semicerchio», 13, 1995/2), poetessa che si è confermata negli anni una Marianne Moore nostrana e più acuta

dell'americana nell'alterare il punto di vista sul reale quotidiano secondo affondi di ragione e sentimento che riescono a congelare nel calore dell'astratto il concreto e a scaldare al rigore del concreto l'astratto, secondo una linea importante della poesia scritta da donne, che include, per fare un esempio esemplare, Wislawa Szymborska. Se a prendere la parola per autorizzarsi poeta, nel secondo Novecento, è un io femminile che rifiuta o non riesce ad attestarsi come madre se non di figli di carta messi al mondo proprio per l'impossibilità di aderire al ruolo imposto dalla società di moglie e madre – è la tragedia esistenziale delle grandi suicide Plath-Rosselli-Sexton – questa poetessa recanatese e internazionale è invece riuscita a traghettare la propria scrittura dallo scorcio del Novecento agli anni Duemila

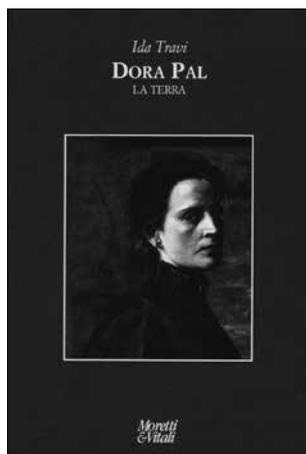
pie' di pagina, la poesia che confliggendo o annuendo assorbe sintetizza e procede mettendosi sullo stesso piano del linguaggio quotidiano delle belle prose dei figli. Versi servi, verrebbe da anagrammare. Come Maria si glorifica nell'essere serva del Signore, l'altra madre si fa serva dei linguaggi, di tutti i linguaggi del reale, affinché i versi servano. Servano a qualcosa, a qualcuno, a tutti noi. Si dice, ormai abusivamente, che la poesia di valore lo è se è necessaria, ma io penso che la poesia per non cadere negli estetismi sterili debba addirittura servire, servire a qualcosa e a qualcuno e che solo così possa essere universale. Il libro si apre sempre più al dialogo fra madri, fra la madre del figlio morto e la madre figlia adesso madre della neonata, attestando l'apertura,

il 'darsi retta', l'ascolto reciproco. La vita scandita dai tempi liturgici cattolici, senza che mai la religione sia il fine consolatorio della poesia, ci mostra che una famiglia unita, retta sul dialogo e il rispetto reciproco senza gerarchie di ruolo se non condive, sorretta da un affetto mai morboso, aiuta a distinguere e perciò ad integrare lo strazio e gli «stratagemmi della mente», gli «autoinganni» per sopportarlo. E il dialogo con Andrea, con i frammenti del suo profilo, si fanno sempre più rarefatti e metafisici mentre fiorisce nei versi il bestiario fantastico e comune che disegna il corpo della madre sofferente, della poeta che piange «tutte le sue parole» per il figlio morto, che solo da adesso è diventato anche quello «preferito». Il ritratto in piedi di una donna in cucina, che maneggia e

domina mondi vegetali e animali mentre elabora linguaggi non solipsistici e arcani eppure lirici. Un dialogo fra sapienti, sapienziale. Fra una grande madre tellurica e un "viso sorriso" cristico, fra tenerezza, consolazioni e crolli. Eppure chiunque può riconoscersi nei particolari minimi che questa penna acuminata come una spina sottolinea, nelle minime gestualità che riempiono il vuoto dei giorni che descrive, che mette in sequenza, che riempie di parole sue e altrui fino a farsi talvolta riscrittura di preghiera, del Padre Nostro, dell'Ave Maria, con voce coraggiosa e sottile, che pure nel timore (quanto comune) dell'indegna, resta salda e fiera.

(Rosaria Lo Russo)

IDA TRAVI,
Dora Pal, la terra,
 Bergamo, Moretti & Vitali,
 2017, pp. 135, € 14,00.



Nel 2011, con la pubblicazione di *Tà, poesia dello spiraglio e della neve* Travi dava inizio a una delle esperienze poetiche più interessanti del panorama lirico contemporaneo: la saga poetica sui Tolki, «i parlanti» (*to talk*, parlare), abitanti della terra di Zard. «I Tolki da molto tempo vanno da un libro all'altro» (p. 11), come leggiamo nella nota introduttiva *Cerca le parole e troverai le immagini in Dora Pal, la terra*, il cui personaggio eponimo dà voce (e titolo) all'intera raccolta: «Dora Pal, la vecchia, capelli argento e grembiule nero,

se ne sta sempre sui sacchi a predicare, stringe tra le dita la lunga corda rossa, legata alla cintura. Se non predica dorme: è dormendo che ricorda, è dormendo nuovamente che dimentica ancora» (p. 12).

Nelle cinque stazioni della raccolta (*la terra, gli uccelli, il pane, la roccia, l'albero della decadenza*), che seguono un ritmo tematico e non macrotestuale (il macrotesto è, per l'appunto, la saga dei Tolki), il lettore incontrerà anche altre figure più o meno definite (e definibili) a livello semantico ed enunciativo (*Zet, Kiv, Ur*, ma non solo), ma il centro antropologico della silloge è certamente la parola di Dora, il cui sguardo genera fin dai primi testi i mondi (di finzione) della saga: «Per carità, almeno oggi, Kiv / apri l'occhio, apri l'occhio!» (p. 19); «Dormo con gli occhi al cielo e vedo brillare / le stelle, vedo le pallide stelle rivolgersi a me / il piccolo muro d'argento brillante sul fondo nero» (p. 20). Le marche deittiche di prima persona singolare non sono piegate alla costruzione di un io egoticamente lirico, padrone della realtà (finzionale) e latore di una individuale forma di conoscenza; chi invita Kiv ad aprire gli occhi e afferma di dormire con gli occhi al cielo dichiara, attraverso il nome proprio di Dora («Io sono Dora Pal, / sono Dora, io!», p. 23), la natura fenomenologica del mondo: «Datemi retta, quel che vi dico / non potete capirlo di schiena / devo parlarvi nel petto, e allora / nel petto fiorirà la rosa» (p. 21). Dora, tuttavia, non

è sola: nel testo compaiono anche figure prive di nome e forme plurali che si rivolgono alla vecchia signora, creando uno spazio testuale sì plurale, ma che rimane intrinsecamente monologico: ogni testo, infatti, sembra costruito come una frazione narrativa, dove un soggetto (singolare, anonimo o plurale) si esprime senza che le altre forme di alterità possano (o vogliono?) rispondere, anche quando queste sono il diretto interlocutore dell'io: «Cosa volete da me? / Non sono la maestra, io / il fuoco ce l'avete / che volete ancora?» (p. 53). Del resto, come già scriveva Travi nella prefazione a *Katrin* (2013), i Tolki sono esseri lacaniamente (ed esclusivamente) «marchiati dal linguaggio».

In questo tessuto monologico, ma che di fatto è aperto nei confronti del lettore, la conoscenza è in primo luogo visiva, e coloro i quali vogliono partecipare a questa scheggia di realtà devono avvicinarsi ad essa esperendone, progressivamente, *la terra, gli uccelli, il pane, la roccia, l'albero della decadenza*: «Vedo l'altitudine del petto / Vedo la terra impallidire / ma cosa vuole da noi, la terra, cosa vuole? // Vedo tutto il cucchiaino, vedo il lampo / vedo il barattolo vuoto e il bambino / che abbassa la testa, viola» (p. 24). Secondo Travi, per usare il titolo di uno dei più importanti della raccolta, bisogna *attravers[are] il velo* per «ved[ere] la città e / intorno i monti» (p. 36), anche quando la realtà quotidiana «svan[isce] nel nulla» (p. 36).

Inoltre, questo essere nel mondo – in termini di presenza, e non di essenza («essere del mondo cosa vuoi?», p. 86; «Esseri del mondo, salutate la terra», p. 124) – coinvolge anche le strutture del tempo e dello spazio, dato che anche «la storia» viene «dalla culla del tempo andato» (p. 37): «Il tempo passa, attraversa la casa / esce da solo e s'appoggia al muro...» (p. 32), «Ogni cosa cresce là fuori» (p. 33).

Se il mondo è fenomenologicamente spaziale e temporale, la sua realtà è parentetica: il titolo di ogni testo sospeso tra due parentesi tonde e corrisponde al primo verso (talvolta tronco) della poesia; la lirica, allora, è chiamata ad allargarne lo spazio descrittivo e interpretativo, producendo un discorso *sul* mondo che mira a cogliere le forme di continuità e discontinuità che emergono dalla «notte [che] si stende» (p. 77), dall'«ombra del filo spinato» (p. 78), dal «tempo [che] cambierà» (p. 79), dal «tempo [che] solleva la polvere» (p. 81). Queste forme non sono altro che tracce del presente proiettate in un futuro

costantemente in divenire: a partire dalla quarta sezione, *la roccia*, il terreno dell'io e del noi diventa sempre più fragile, incerto, votato alla ricerca di un *trait d'union* tra passato, presente e futuro: «Abiterai nel tempo» (p. 101), afferma una voce indefinita in (*vedrai il paesaggio*); e, ancora, in (*chiede l'ora*), «Pensa ancora al suo letto natale... / quel versetto, quel pianto / Dunque un bel giorno arriva lo sposo / arriva la sposa, e la grande nevicata sulle mura» (p. 107).

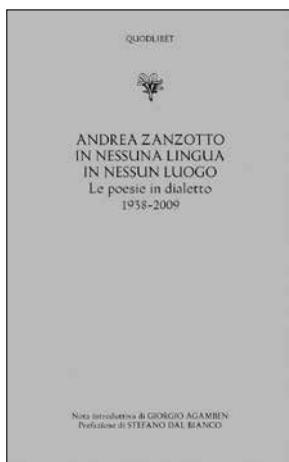
Queste tracce incerte segnano il terreno della *decadenza* che è al centro dell'ultima sezione, *l'albero della decadenza*, dove i soggetti cercano e addirittura trovano «il disegno, la mappa» (p. 115) di una nuova realtà: «Sulle spalle sorgerà la preistoria / scenderà sulle assi, sul ferro / scenderà sulla fronte / sorgeranno dal bianco le fontanelle» (p. 121). Ma, per l'appunto, qual è la realtà proposta da Travi? Nel quinto e ultimo atto della saga dei Tolki, *Tasàr, animale sotto la neve* (Moretti&Vitali 2018), Travi concluderà

questo percorso narrativo, e forse per comprendere appieno il valore estetico ed etico di questa saga è necessario leggere, macrotestualmente, ogni capitolo lirico. Eppure, quantomeno agli occhi di scrive, qualcosa sfugge: la poesia è solamente linguaggio, per di più non dialettico? L'orizzonte di Travi è etico, e solo latamente estetico; il suo essere 'abita il linguaggio' nel mondo, cioè in quanto presenza in divenire, e non come un essere che si definisce attraverso il linguaggio. I personaggi dei suoi mondi di finzione non fuoriescono mai dal reticolo delle parole, di cui sono evidentemente prigionieri: essi sono sincronicamente racchiusi nelle parentesi del titolo di ogni poesia e nello spazio testuale a loro riservato; e, similmente, la funzionalità di questi mondi è, in realtà, solo apparente, dato che la geografia della saga è puramente immaginativa (se lo è) e deriva da una costruzione, talvolta forzata, da parte del lettore.

(Alberto Comparini)

ANDREA ZANZOTTO,
In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009,

nota introduttiva di Giorgio Agamben, prefazione di Stefano Dal Bianco, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 280, € 19,00.



«L'ipotesi che questa collana propo-

ne è che oggi alla grammatica di Dante corrisponda l'italiano come lingua nazionale e al volgare i cosiddetti dialetti e che, come allora, la poesia italiana, che sembra attraversare una fase di crisi o di stasi, potrà rinascere solo se tornerà a nutrirsi di questa intima diglossia». La collana in questione, *Ardilut* ('valeriana selvatica') definita «di poesia bilingue» e da cui si è estratto questo lacerto dalla nota finale, è curata per Quodlibet nientemeno che da Giorgio Agamben. Il disegno dell'*Ardilut* che campeggia sulla copertina è lo stesso che Pier Paolo Pasolini usava nelle sue pubblicazioni giovanili in friulano, ai tempi dell'*Academiuta di lingua furlana*, e infatti il primo volume, per certi versi programmatico, è dedicato alla riedizione, arricchita di due traduzioni (una di servizio eseguita da Graziella Chiarocci, e una inedita in versi del poeta Ivan Crico) di un testo teatrale in friulano del giovane Pasolini, *I Turcs tal Friùl (I Turchi in Friuli)*, allegoria del Friuli occupato, durante la Seconda guerra mondiale. Programmatico, si diceva, perché, ripercorrendo nella sua *Prefazione* le riflessioni sul dialetto del giovane Pasolini, Agamben ne sottolinea il bilinguismo, inteso in senso continiano,

mettendo l'accento sulle possibilità vivificatrici, per la poesia italiana attuale, del dialetto in quanto «immediatamente 'lingua-poesia'», tale da risolvere la dicotomia tra *langue* e *parole* nel «momento puramente orale della lingua», che però è di fatto un'idealità primitiva fantasmagorica.

Questa lunga introduzione si è resa necessaria perché il secondo volume di detta collana ha per oggetto le poesie in dialetto di Andrea Zanzotto, raccolte sotto il titolo di *In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009*. Si tratta, come spiega Stefano Dal Bianco nella *Prefazione*, di un'operazione di estrapolazione dei testi dialettali dalle opere di Zanzotto che «non è stata indolore», perché «alla costante contaminazione di stili e di temi fra italiano e dialetto bisogna aggiungere due fatti che complicano ulteriormente la situazione», rappresentati dalla «diacronia interna nell'uso del dialetto in Zanzotto» da un lato, e dall'altro dal fatto che «i libri di Zanzotto sono organismi delicati, con una architettura ferrea», per cui «estrapolare [le poesie in dialetto] dal contesto può modificarne la funzione e senz'altro impoverirne il significato».

A questo punto, viene in soccorso l'articolata *Nota introduttiva* di Agamben, *La lingua che viene*, che motiva l'operazione aggiungendo un tassello interpretativo a quella precedente pasoliniana (e che porterà alla pubblicazione anche di noti poeti viventi che scrivono in dialetto, quali Luciano Cecchinel e Pier Franco Uliana): l'assunto è che, come per Pasolini, sussista una diglossia tra dialetto e italiano, dove il dialetto rappresenta per Zanzotto, in quanto la lingua materna e della madre, una sorta di «oralità perpetua», che la contrappone alla «lingua nazionale, astratta e paterna»; e, come per Pasolini, in Zanzotto, è presente «l'idea di un momento sorgivo del linguaggio, che, neutralizzando l'opposizione fra lingua e parola, ci obbliga a ripensare da capo il fatto linguistico», per cui, di là dall'essere considerato lingua morta, il dialetto, affermava Zanzotto, «deve essere sentito come guida (al di là di qualunque ipotesi sul suo destino) per individuare indizi di nuove realtà che premono ad uscire».

Il colpo di genio dell'interpretazione che Agamben dà della diglossia zanzottiana, che da solo basterebbe a giustificare il volume (come sempre il filo logico del discorso del filosofo si svolge in maniera affascinante), è l'assunto, derivato da un'interpretazione di un passo di *Filò* (1976), che il dialetto abbia nella concezione di Zanzotto uno spessore teologico: il *Logos erchomenos* («lingua che viene») che irrompe tra i versi dialettali della quarta sezione, e si connette direttamente con il successivo «vecio parlar» – spiegato già da Zanzotto nella sua nota come «veniente di là dove non è scrittura [...] né grammatica: luogo dove il logos [...] rimane quasi 'infante' pur nel suo dirsi» –, è lo stesso termine che si usa nel testo greco della Settanta e nel Nuovo testamento per designare il messia; questo, in connessione con la definizione zanzottiana del dialetto come «primo mistero» (inteso qui come ricordo dell'infanzia della recita del rosario), poiché il primo mistero è l'annuncio alla Vergine, fa sì che «nel dialetto [...] si compie, come nelle parole dell'angelo, l'annuncio del Logos che viene». Ne deriva che il dialetto, inteso come *factum loquendi*, si presenta nella struttura doppia di «momento sorgivo»

e di sua fissazione nella lingua», cioè è insieme tangibile come/con la lingua, ma anche in-comprensibile/in-dicibile, essendo il suo spessore teologico insito in «quell'esperienza sorgiva della parola di cui non è possibile [...] quel sapere che chiamiamo grammatica» – esattamente quello che Zanzotto diceva della poesia, e che dà il titolo a questo volume: il suo non essere «in nessuna lingua, in nessun luogo».

Tuttavia, in altri suoi scritti teorici, Zanzotto fornisce elementi paralleli che, sommati a questi, indirizzano anche a una lettura diacronica meno ontologica e più geografico/geologica pure della questione dialettale – non a caso l'ultimo libro si intitola *Conglomerati* –: esistono cioè un luogo preciso, una materia precisa, un tempo e un megatempo precisi in tutto l'arco di svolgimento della poesia di Zanzotto. Per iniziare con il confronto con Pasolini, Zanzotto, pur affermandone la vicinanza nel connubio dialetto-lingua materna e dialetto-luogo, in un'intervista ad Amedeo Giacomini del 1984 ne sottolinea anche la diversità, laddove l'interesse per il dialetto si configura per Pasolini come «filologico» in senso etimologico, mentre per Zanzotto (come per Noventa) il dialetto è il luogo dove origine e presente convergono nella comunicazione diretta con la «sede materna». Ma volendo seguire l'ordine di apparizione delle poesie il volume *Quodlibet*, viene incontro per primo non già l'esperimento bifronte di *Filò* (1976), dove il dialetto iniziale della città di Venezia fa da stura al sostrato più profondo del dialetto solighese, ma la quasi inedita, e meritoriamente recuperata ecloga frammentaria in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971), già (ri)costruita e ampiamente commentata da Michele Bordin (in «Autografo», n. 43, luglio-dicembre 2001), dove la pluralità delle voci restituisce la pluralità delle situazioni che le voci richiamano, e si tratta del mondo che sta tramontando o si è già inabissato, portando con sé il dialetto a cui è legato.

In questo senso, in due interventi del 1998 e del 1999 Zanzotto è chiaro nell'evidenziare l'identificazione immediata, non letteraria, tra dialetto e luogo, tra deteriorarsi del luogo e urgenza di opporsi a questo deterioramento, fino a

giungere alla perdita, e quindi al mutamento antropologico, che ha travolto il luogo e il dialetto. La «lingua nascente» è quindi anche «in contatto e legame con la fisica antropologica e geografica dell'ambiente» (Zanzotto), tanto da definirne una mappa, i cui designati vanno sparendo, interrandosi, come i nomi che li designano. In sostanza, Zanzotto cerca nelle parole dialettali anche «un vero luogo», tanto che a un certo punto egli parla di un «paesaggio geologico, ovvero di una illustrazione della geologia, come se ci fosse consentito sprofondare nelle ere della terra-lingua». Letto da questo punto di vista, da una prospettiva 'ecologica', il tragitto delle poesie dialettali qui poste in successione diventa chiaro: è un progressivo interrarsi delle cose e con le cose, dalla discarica linguistica di *E pò, mucì (Il Galateo in Bosco)*, 1978), alla sezione centrale di *Idioma* (1983), con la ri-evocazione dei morti (la serie degli *Onde éli*) e dei mestieri spariti (*Mistierò*); dai *senhals*, indice di una riflessione metalinguistica, degli elementi vegetali presenti in *Meteo* (1996), ai cupi bagliori presenti in *Sovrimpressioni* (2001), dove le *Canzonette ispidi* sperano nella sopravvivenza della poesia e del paesaggio, pur in presenza della fine già accaduta (vedi il monito funebre finale di Nino); fino a *Conglomerati* (2009), al loro «oltremondo affetto da dismemoria e alzheimer» (Dal Bianco).

Perciò, sono ancora le parole di Zanzotto (1998) a darci un'altra chiave di lettura di questo volume, ma forse anche dell'intera operazione editoriale promossa da Agamben: «In ogni caso le motivazioni alla scrittura in dialetto restano di largo raggio, perché potrebbero essere anche gli ultimi voli delle parole che se ne vanno e quindi offrire valore di un documento che forse già dopodomani sarà 'preistoria'. Su questa ipotesi, di un'oscillazione temporale più ampia possibile, si basa la scommessa di questo, come degli altri volumi.

(Giovanna Frene)

RENÉ CHAR

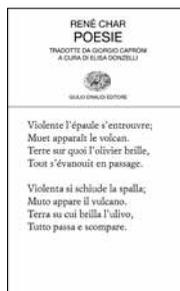
Poesie

Tradotte da Giorgio Caproni.

A cura di Elisa Donzelli

Torino, Einaudi, 2018,

pp. XXII-294, € 8,99.



“René Char ha avuto in Italia due straordinari traduttori: Sereni e Caproni. Sul rapporto Char-Sereni, fatto di incontri assidui a partire dal 1960 e di un carteggio imponente (pubblicato nel 2010), si sa quasi tutto. Molto meno si è indagato il rapporto Char-Caproni.” è quanto si legge sulla quarta di copertina del volume *Poesie* (Einaudi, 2018), che si premura di colmare parte di questa lacuna.

Il lavoro di traduzione di Caproni da Char si concentra nell’arco di due anni: nel 1961 Caproni redige il saggio “La soffitta”, che contiene cinque componimenti tradotti del poeta francese; del 1962 è invece *Poesie e prose* (Feltrinelli), volume che vede collaborare Caproni e Sereni insieme e che rappresenta la prima seria operazione di traduzione e diffusione dei versi di René Char al pubblico italiano. Con *Poesie*, Einaudi, nella collana Bianca ripropone alcuni dei brani tradotti da Giorgio Caproni per l’editore Feltrinelli negli anni Sessanta. Al saggio introduttivo a cura di Elisa Donzelli, segue la prefazione originale del ’62 di Caproni, una selezione di 61 poesie con testo a fronte e un apparato critico essenziale con informazioni relative alla biografia dei due autori e al lavoro di traduzione da loro svolto. Nell’apparato critico Elisa Donzelli dà nota dell’evoluzione e delle operazioni di traduzione, a volte minime aggiustature ai testi, che hanno portato all’attuale struttura dei componimenti, evidenziando le decisioni più rilevanti nella collaborazione tra i due poeti.

Caproni instaura da subito un legame di vicinanza col verso chariano. Se Sereni traduce Char per complementarità

e opposizione, Caproni, come ammette egli stesso, lo traduce per conformità, per «imitazione», per «simpatia irresistibile». Questo tipo di affinità «che Caproni ha in comune con Char prima ancora di conoscere i suoi versi» (dal saggio introduttivo di Elisa Donzelli, p. XV), si riferisce a quella che Donzelli, a partire da alcune intuizioni di Éric Marty, definisce «logica dell’inversione naturale del tempo», ovvero la possibilità offerta dalla pagina vergine di riscrivere un momento già accaduto ed estrarne la sofferenza. Esempio in tal senso è il celebre *Madeleine à la veilleuse*, poesia ispirata al dipinto della *Maddalena penitente* di Georges de La Tour, nel quale si legge esplicitamente: «je voudrais aujourd’hui que l’herbe fût blanche pour fouler l’évidence de vous voir souffrir». Ma lo stesso sentimento si ricomponde anche in poesie come *Jacquemard et Julia*, in cui viene ripreso un ricordo familiare doloroso e mai vissuto: la storia d’amore, conclusa in giovane lutto, tra Émile Char, padre di René, e la sua prima moglie. Qui, quella logica cui accenna Donzelli viene rappresentata soprattutto negli evocativi versi conclusivi: «l’homme est un étranger pour l’aurore. Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent». Della possibilità dolorosa di «proseguir la vita che non può essere ancora immaginata» si nutre la “logica dell’inversione naturale del tempo” e in questo sembra ritrovarsi quella «simpatia irresistibile», quel *syn pathos*, compassione che ammette di avere Caproni per i versi di Char. E allora impossibile non notare come lo stesso sentimento biografico si leghi anche ai componimenti dedicati a Olga – prima fidanzata del poeta, la cui storia riprende tra l’altro l’inesco di *Jacquemard et Julia* – figura su cui la critica si è spesa molto, a quelli dedicati alla madre Anna, l’Annina del *Seme del piangere*.

Resta un’affinità strana, comunque, se si guarda il verso di René Char – enigmatico, aforistico, severo, il più lontano, come riconosce Caproni nella sua Prefazione, «dall’idea di poesia che ciascuno di noi (per tradizione, per educazione, per abitudine) possiede» – e pure strana se si pensa al verso caproniano, che si caratterizza, in genere, per un certo «melodismo popolare», un gusto per il gioco in rima, per la realtà ludica del verso. In questo i

poeti non si corrispondono, non si possono spalleggiare. La tendenza che emerge nelle traduzioni di Caproni è quella di una trasposizione del verso esente da un reale tentativo di ampliare lo spettro linguistico, di ricreare la lingua attraverso le locuzioni dell’italiano. Il motivo sembra rintracciabile in un’impossibilità contingente alla volontà di comunicazione di questi versi. Si notano due casi: uno da imputarsi alla volontà dell’autore stesso, e l’altro legato alla ostilità manifesta della sua poetica.

Per il primo caso, nel testo *Biens égaux* ad esempio, notiamo come Char stesso si mostri recidivo al suggerimento di Caproni a tradurre *égaux* con “comuni” – dunque “beni comuni”, perché “eguali non dice nulla in italiano” – opponendo una traduzione meno immediata, tanto letterale quanto ambigua – *Beni eguali* – adducendo un deciso: «Monsieur Caproni prenda questo rischio!». O ancora: nel testo *Allégiance* per il sintagma «l’éclair de loin» Char suggerisce un «lo rischiara», adottato nella prima bozza, poi Caproni interviene nella revisione con una segnalazione delle corrispondenze del verbo *éclairer*: «Ma perché poi, rischiara? Ha il significato di “fargli luce”, “perché non cada”? Rischiara vuol dire lo rende più chiaro. Semmai lo illumina». Sembra che Char, nelle sue revisioni, propenda per dei suggerimenti tanto vicini quanto impossibili al francese, legati più che al senso alla sensazione e questo si lega alla seconda osservazione che si può fare sul lavoro di traduzione tra i due poeti.

Il secondo caso è rintracciabile «nella ferrea volontà (in Char) di esprimersi intero fino allo spasimo: fino all’oscurità per troppa folgorazione». Una poetica simile non ammetterebbe altro se non un’unica possibilità di traduzione, da individuarsi nella «necessità [...] di un distacco che preservi dall’eccesso di autobiografia e di lirismo», per riprendere una considerazione di Adele Dei, citata da Donzelli in prefazione. In questo senso Caproni non traduce ma imita, simpatizza coi versi in francese. Dà vita a un «sentimento etico della parola» dunque, che non ricostruisce il francese nell’italiano, ma lo traspone. Traducendo Char, Caproni rinuncia alla sua ironia in nome della compostezza che richiede l’estraneo, un tipo di conformità che ci appartiene nella misura in cui sentiamo il dovere di rispettare l’altro.

(Francesca Sante)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

L'ORTICA. Pagine di informazione culturale. Direttore responsabile: Davide Argnani. Anno 33 n.s. 21/122, 2018. Centro-culturaleortica@gmail.com. € 5,00, pp. 31.



Il Numero si apre con un ricordo di Jiří Orten, noto poeta ebreo morto a soli 22 anni in un incidente d'auto a Praga nel 1941. In Italia Orten è pubblicato dalla casa editrice Einaudi fin dal 1969, quando uscì la raccolta *La cosa chiamata poesia*, con traduzioni di Giovanni Giudici e Vladimir Micheš. Il peso della stagione terribile che vive, come ebreo cecoslovacco negli anni Quaranta del Novecento, pervade i suoi testi di una vena delicatamente elegiaca: «Io sono dell'inverno ostile ai frutti / e della morte, se il tempo lo chieda, / io sono dell'amore, di cui sbaglio la porta [...] / Questa terribile impotenza a trattenere ciò che fugge» (*Di chi sono?*). Si segnalano alcune traduzioni di Alessia Pastore da Eugénio de Andrade e inediti di Mattia Pipio e Roberto Alberti.

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza (già «Salvo Imprevisti»). Anno XLIV-XLV, n. 106-107 (2018). Direttore responsabile Mariella Bettarini. M.bettarini.broca@gmail.com; www.emt.it/Broca. Abbonamento annuo € 8,00, pp. 40.



Il Direttore della Rivista ci informa della genesi del fascicolo che viene dedicato interamente alla poesia: un questionario proposto a cinquantadue poeti (tra cui Roberto Deidier, Marco Giovenale, Roberto Mosi, Elio Pecora e altri nomi di spicco della poesia contemporanea, insieme a figure di più piccolo momento) che verte sulla funzione del poeta nel mondo contemporaneo, sui cambiamenti che hanno interessato la poesia negli ultimi cinquant'anni, inclusa l'interazione tra oralità, scrittura e realtà virtuale. Le risposte sono variegate ma, fa fede l'editoriale firmato dalla Redazione, c'è convergenza nell'assegnare ancora un ruolo ineludibile alla produzione poetica, pur con le dinamiche inedite che internet comporta perfino nella *mise en page* e con i

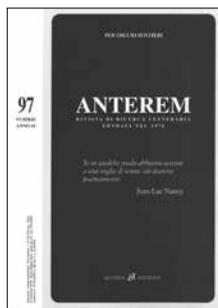
problemi che ne derivano, come la disidentificazione del linguaggio poetico. In ambito sociale, l'assenza di prestigio connota da molto il poeta, come avverte - un po' autocompiaciuto - l'editoriale: «si è poeti solo per poche circostanze, poi si torna clandestini». Uscendo dai *topoi*, il questionario assume una sua pregnanza culturale per il calibro di alcuni degli interlocutori coinvolti e soprattutto - a mio giudizio - in quanto sequel di un'operazione analoga condotta da Mariella Bettarini nel 1976, su cui si veda il contributo a p. 8, che avremmo voluto più corposo nell'analisi sinottica dei risultati. Le domande poste in limine agli anni '70 ad un gruppo nutrito di poeti (molti scomparsi, ma tutti ormai saldamente nel "canone" come Zanzotto o Sereni) investivano temi analoghi: il ruolo del poeta e della poesia in un'epoca storica avvertita di cesura. Le risposte furono pubblicate nel volume *Chi è il poeta?* (Gammalibri 1980).

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale. Autunno 2018, n. 154. Direttore). Direttore responsabile: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it. €10,00, pp. 138.



Tra i vari contributi poetici si segna-
 la *Stenografia d'un sogno raccontato*
 di Giuseppe Cordoni, tenero epicedio
 che armonizza gli elementi connotativi
 del genere con delicate note personali
 e *Il segreto dell'angelo* di Marco Cipol-
 lini, dodici quartine ispirate alla *Vergine
 delle Rocce* di Leonardo che descrivono
 gli stratagemmi anamorfici a turbare l'i-
 dillio della maternità con la preveggen-
 za del prossimo martirio e il *senhal* della
 presenza autoriale nel quadro. *A zonzo
 coi poeti* raccoglie note di Luca Lenzi-
 ni in margine ad una passeggiata sulle
 orme di Dino Campana e Robert Walser
 sui luoghi della Linea Gotica (ideale per-
 corso che tocca Petrarca, Petr Hand-
 ke, Giuliano Scabia: «sentiero che non
 finisce, come i numeri, mai»). Il numero
 ospita anche (con breve nota di Fabio
 Flego) cinque testi inediti di Francesco
 Bargellini, voce pistoiese stimata nel pa-
 norama degli emergenti contemporanei:
 un *ciclo della carne* ancorato al corpo,
 elemento che delimita e circonda an-
 che la stessa speculazione metafisica:
 «La mia carne, anima piena / o solo di
 sangue sei colma / [...] e l'anima fugge
 di nuovo, / [...] in una nube / di mitografia
 odiosa / siamo pieni soltanto / di questo
 siero che non ci distingue» (*Siero*).

**ANTEREM. Rivista di ricerca lette-
 raria**, Anno XLIII, n. 97, dicembre 2018.
 Direttore). Direttore responsabile: Flavio
 Ermini, direzione e redazione: via Zambelli
 15, 37121 Verona. direzione@antereme-
 dizioni.it. € 20,00, pp. 91.



Questo numero della Rivista si intito-
 la *Per oscuri sentieri*, glossato in coper-
 tina dalle parole di Jean Luc Nancy che
 ne inquadrano il percorso concettuale.

L'editoriale, come sempre a cura del Di-
 rettore Flavio Ermini, reca in esergo un
 distico di Trakl: («avanti verso la tua es-
 senza») per poi tracciare alcune indicazio-
 ni ermeneutiche che il lettore può tenere
 presenti nell'affrontare «il flusso eracliteo»
 delle letture antologizzate, volutamente
 non gerarchizzato e renitente a qualun-
 que costrizione. Entro i parametri ben
 saldi della ricerca dell'Essere, concessa
 all'uomo attraverso lo scavo poetico e fi-
 losofico, Ermini chiede attenzione al tema
 del linguaggio: la *nominatio* e l'accoglienza
 della lingua. Il problema del rapporto
 tra l'Essere e il nome che è chiamato a
 esprimerlo è centrale nella speculazione
 dal mondo greco a quello medievale (uni-
 versali), fino al '900. Il percorso indicato è
 quello, consolidato nelle pagine della Ri-
 vista, che muove dalla cultura greca con
 Anassimandro (cfr. anche *Esperia*, di Gino
 Zaccaria), arriva ad Heidegger indugian-
 do volentieri nella poesia tedesca (oltre a
 Trakl, Rilke delle *Duineser Elegien*). Tra
 i numerosi poeti selezionati la portoghe-
 se Maria Gabriela Llansol (da *O libro da
 vibração luminosa*), l'autrice argentina
 Alejandra Pizarnik («La morte ha restitui-
 to al silenzio il suo prestigio ammalante.
 E io non dirò la mia poesia eppure dovrò
 dirla», da *Frammenti per dominare il si-
 lenzio*); Joyce Mansour e Yves Bonnefoy,
 Christian Hubin, Giuseppe Ungaretti, Ezra
 Pound.

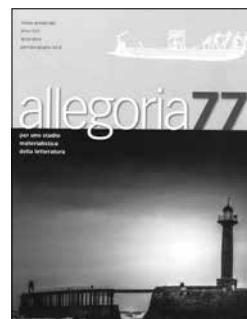
**KAMEN'. Rivista di poesia e di fi-
 losofia**. N.54 Gennaio 2019, anno XXVIII,
 Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede:
 Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codo-
 gno. Direttore responsabile: Amedeo
 Anelli, € 10,00, pp. 121.



La prima delle tre sezioni di cui si
 compone questo fascicolo è dedicata alla

penna irriverente e sferzante di Giuseppe
 Baretta, celebrato come autore della *Fru-
 sta Letteraria*, uscita tra il 1763 e il 1765:
 vi si riproduce l'*Introduzione a' lettori* e
 alcuni salaci commenti al *Mattino*, la pri-
 ma parte de *Il Giorno* che Parini pubblicò
 in forma anonima nel 1763. La sezione di
 poesia è dedicata a Marco Beck, tradut-
 tore di poesia latina e poeta contempo-
 raneo connotato dalla tematica religiosa
 (cfr. *Poesia religiosa italiana dalle origini al
 '900*, Piemme 2003; *Mille anni di poe-
 sia religiosa italiana*, EDB 2017). Daniela
 Marcheschi, che descrive la vena di Beck
 nutrita da Dante, Ungaretti o Eliot, vi os-
 serva una «microteologia familiare» e una
 «teologia dell'apocrifismo»: è quest'ultima
 che, a parer mio con ragione, la curatrice
 ritiene più persuasiva, pur nella comples-
 sità che ammantava versi narrativi al limite
 del prosastico, quasi la retorica, consa-
 pevole della sua vanità, cedesse alla pre-
 gnanza del senso (antico precetto gero-
 nimiano!). Difficile l'adesione spontanea:
 sarà un'operazione intellettuale quella
 richiesta al lettore, come intellettualistica
 è quella del poeta: «E infine eccomi qui, io
 solo, Nicodemo. [...] / Sto fissando il se-
 polcro / che doveva accogliere Giuseppe
 quando fosse deceduto, / e invece custo-
 disce adesso il corpo ricomposto del Ma-
 estro» (*La nascita dall'alto. Un monologo
 di Nicodemo*).

ALLEGORIA 77. Rivista semestrale.
 Anno XXX/1 2018, Palumbo Editore. Diret-
 tore Franco Petroni. Contatti: v.cavalloro@
 gmail.com. Euro 19,00, pp. 239.



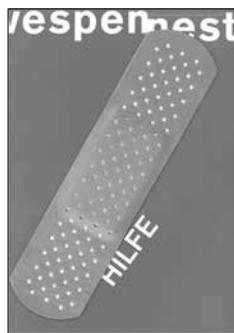
La sezione *Canone contemporaneo*,
 curata da Damiano Frasca, è dedicata a
Paesaggio con serpente di Franco Fortini.
 Nel suo intervento proemiale alla sezione,
 Frasca ripercorre le coordinate ermeneuti-

che del volume, che viene contestualizzato nella trilogia costituita da *Questo muro* (1973) e *Composita solvantur* (1994): l'allegorismo, i riferimenti principali agli antichi - Poussin, Milton, Virgilio -, il legame fondamentale con i suoi contemporanei Mengaldo e Sereni. I temi di *Paesaggio con serpente*, tra cui spicca quello del confronto fra l'intellettuale e il tempo presente, vengono ripercorsi efficacemente nelle dinamiche essenziali, chiudendo sul complesso gioco di rimandi costruiti tra *incipit ed explicit* del volume, in cui l'idillio viene rovesciato e problematicizzato, pur senza compromettere la sostanziale apertura al domani. L'intervento di Fabio Magro dedicato alla metrica di *Paesaggio con serpente* riparte dalla ideale trilogia scandita a ritmo decennale, pur senza perdere di vista la prospettiva più ampia, atta ad inglobare l'intera produzione poetica fortiniana, indicata dall'autore stesso attraverso il richiamo di *L'ordine e il disordine*. L'intervento si concentra sui rapporti metrici che la raccolta intrattiene con *Questo muro* (di cui eredita, attenuandolo, l'isostrofismo e l'escursione sillabica) e con *Composita solvantur*, di cui anticipa il ritorno a forme chiuse (sonetto) e la funzione strutturante della rima, che sanciranno la centralità della metrica nella raccolta finale. Chiude la sezione il saggio di Felice Rappezzo che si concentra sull'obbedienza e sul ruolo sociale del poeta, concernenti la dimensione intellettuale e l'incidenza (o meno) nella storia. Tra i vari passi glossati dallo studioso, il maggior risalto è per *Allora comincerò*, testo allocutorio e metapoetico che ben rappresenta la tensione fortiniana fra la necessità del dire (che è anche obbedienza alla trasmissione) e l'impossibilità di farlo.

La sezione «Il libro in questione» verte sul testo di Francesco Orlando *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, uscito postumo per Einaudi nel 2017. Si leggono interventi di Stefano Lazzarin, Valentino Baldi, Raffaele Donnarumma e Emanuele Zinato, che è anche il curatore della sezione. Numerosi sono gli spunti del volume - contestualizzato nella produzione dell'autore e illustrato anche nella sua genesi: la centralità riguadagnata all'elemento soprannaturale, non più inglobato nella categoria del fantastico, la conseguente

divaricazione della forbice temporale, non più circoscritta ad Otto e Novecento (Todorov, Finné, Calvino), l'elaborazione di una tassonomia del soprannaturale (d'ignoranza, di sovrapposizione, di imposizione, di tradizione, di trasposizione...); l'uso della categoria freudiana della *formazione di compromesso*, basata sull'approccio logico-tipologico, che indaga come la letteratura medi l'opposizione tra il vero e il falso.

WESPENNEST. Zeitschrift für brauchbare texte und bilder, n. 175, novembre 2018, Verein Gruppe Wespenest, Vienna, pp. 112 € 12,00.



Questo numero, che porta il titolo *Hilfe*, 'aiuto', affronta il tema dell'etica dell'aiuto, della solidarietà da un punto di vista politico e cristiano, incluso il "filantrocapitalismo". Il contributo poetico scelto per questo numero è di Monika Schnyder, poetessa svizzera ma anche giornalista e docente di arabo egiziano a San Gallo. Sono state selezionate quattro liriche tratte da *Auch Götter haben Gärten*, (*Anche gli dei hanno i giardini*) uscita nel 2019 per la casa editrice di Zurigo Wolfbach Verlag, nella collana *Die Reihe*. Nei testi, inediti in Italia, spicca lo stile particolare dell'autrice, che gioca con la lingua, ma senza pensare alle rime, concentrandosi su suono e ritmo. Con queste poesie, Monika Schnyder viaggia attraverso secoli, terre e mondi lontani.

MUMIA VERA

I
 auf dem
 löwenbett liegend
 bemalt und besprochen
 o jener hügel, an dem
 es kein verbeigehen
 gibt...

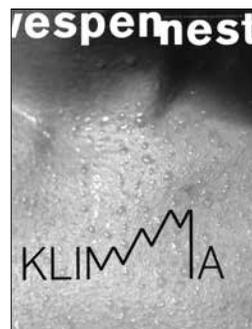
und über mir spitz-
 ohrig der schwarze
 ANUBIS. still halten wir
 zwiesprache das bild
 und ich (...)

MUMIA VERA

I
 Sdraiato
 sul letto funebre
 dipinto e scongiurato
 oh quel cumulo, su cui
 passaggio non
 esiste...
 e sopra di me dalle orecchie
 a punta il nero
 ANUBI. in silenzio
 dialoghiamo la figura
 ed io (...)

(Nancy A. Ceravolo)

WESPENNEST. Zeitschrift für brauchbare texte und bilder. Rivista semestrale austriaca, n. 176, maggio 2019, Verein Gruppe Wespenest, Vienna, pp. 104 € 12,00



In questo numero, che porta il titolo *Klima*, si affronta la questione climatica dal punto di vista politico, storico e letterario. Probabilmente, si legge, il movimento *Friday For Future* ha iniziato a smuovere le coscienze, anche se ancora ci si domanda se la questione del cambiamento climatico stia realmente diventando centrale nelle questioni politiche odierne o se venga in qualche modo edulcorata mettendo in atto una vera e propria disinformazione mirata.

Nella sezione dedicata a racconti e poesie, sono presenti i contributi poetici di tre autori: il primo è di Dieter Schöneck, filosofo e professore all'Università di

Siegen; il secondo di Petar Matović, poeta e saggista serbo, le cui poesie vengono pubblicate in numerose antologie e riviste letterarie e sono tradotte in varie lingue, tra cui tedesco, polacco e inglese; il terzo, infine, di Steffen Brenner, scrittore berlinese di prosa e poesia e autore di un'importante emittente radio tedesca. Il tema centrale è l'ambiente, ma ognuno di loro l'affronta da diversi punti di vista e con stili che li contraddistinguono. La selezione di poesie di Dieter Schönecker ha il mondo e il rapporto tra l'uomo e la terra come tema predominante. La poesia di Petar Matović è caratterizzata dalla volontà di allontanarsi da un linguaggio e uno stile banali e dalla vita di tutti i giorni. L'estratto scelto e tradotto dal tedesco è l'immagine di una donna sull'isola greca Taso. Infine, l'ultimo contributo poetico è quello di Steffen Brenner, dal ciclo di poesie *Cannon Ball Run*, titolo che si riferisce al nome di una gara automobilistica ai confini dell'illegalità che negli Stati Uniti degli anni '70 nasce come reazione alla nuova legge che impedisce di superare un certo limite di velocità per contenere i consumi, in vista della crisi petrolifera di quegli anni.

Dieter Schönecker:

aus der see

kröten, fische, menschen – alles kommt aus ihr.
bewegung, begierde, die augen und jedes: ich bin
mir bewusst, dass... ich, arme ding, gestern noch
war schwimmhaut, heute das wohltemperierte clavier

und die schwierigen stimmungen zwischen den tönen und tieren.
alles aus ihr: ein sacrament der liebe, jedes gemetzel, das süßeste

gastmahl, und, ganz richtig, die idee selbst. auch *das* hier. alles.
dass aber alles sand wird, das stört. ein wind geht. wir spazieren.

dal mare

rospi, pesci, persone – tutto proviene da lui.
movimento, bramosia, gli occhi e tutto: io sono
consapevole che... povero me. ieri ancora
palmato, oggi il clavicembalo ben temperato

e le difficili accordature tra note e animali.
tutto da lui: un sacramento d'amore, ogni massacro, il banchetto più dolce, e, giustamente, l'idea stessa. anche *questa* qui. tutto.
ma che tutto diventi sabbia, dà fastidio. soffia il vento. passeggiamo.

Petar Matović:

Frau auf Thasos

Sie steht am Ende des Festlands allein vertieft in
die Schichtung der Bläue: das Meer und der Himmel
randlos auf der Fotografie. Salzig sind die Winde
unter den Haaren und Kleidern. Ich höre die Körper
weißer Schlangen, die trockene Grashalme brechen,
ich höre sie auf den heißen Steinen zischen.
(...)

Donna su Taso

Lei sta sul finire della terraferma assorta nella

stratificazione del blu: il mare e il cielo senza margine in fotografia. Salsi sono i venti
tra i capelli e i vestiti. Ascolto i corpi di serpenti bianchi spezzare i secchi fili d'erba,
li sento sibillare sulle pietre calde.
(...)

Steffen Brenner:

cannonball run

(...)
III
grid girl
...dissolve to: no man's land
& wie allein wir jetzt sind. das verdeck des wagens weggeblasen vom wind & eine wolke aus vögeln über uns.

«*seid ihr das gegengift?*»
fragen wir die steinwesen.

diese welt am abgrund & das grid girl mit der nuklearen echsenhaut.

III
grid girl

...dissolve to: no man's land
& quanto siamo soli adesso. la capote dell'auto strappata via dal vento & una nuvola di uccelli su di noi.

«*siete voi l'antidoto?*»
chiediamo agli esseri di pietra.

questo mondo sull'abisso & la grid girl dalle squame nucleari.

(Nancy A. Ceravolo)

Abstract

ANNA BELOZOROVITCH

Ajgi: poeta silenzioso, messaggero bilingue. Identità e presenza (critica) di una voce ciuvascia, russa, transnazionale

(anna.belozorovitch@hotmail.com)

Born in Chuvashia in 1934, Gennadij Ajgi was acknowledged abroad much earlier than in the USSR while, among his poetic writing, the most translated and best known belongs to the 'second' period, the Russian one. Precisely those texts – for their style and the images they offer – are often interpreted in the light of Ajgi's ethnic and cultural belonging and of his biography. While international criticism often enhances the 'Chuvash appeal' in Ajgi's verses, some voices from the Russian side use the same interpretation to highlight a difficult relationship with a non-native language, even accusing the poet of using a 'strategic exoticism'. On the one hand, in Ajgi, who was also a prolific translator, resounds the relationship with French poetry, the love for the avant-gardes, not least his bilingualism, translated into a discourse that can be recognized as 'transnational' in its very form. On the other hand, Ajgi identifies strongly with his own origin and with his people, allowing a glimpse of a tension between his creative research and his political presence. Around these triangulations, this article, far from taking a position, wants to bring out the fertile poetics of a bilingual author born in the Soviet-multinational sphere through the analytical tools of postcolonial studies.

TIZIANA CARLINO

Migrazione poetica ed identità ebraica in Edmond Jabès

(taticark@yahoo.com)

This article aims at investigating *Le Livre des Questions* in order to point out the textual references that turned Jabès's forced migration to Paris into the origin of a new poetic style, which significantly marks the writer's literary production. In 1957, Jabès published his last collection of poems from his Cairo period, *Le pacte du printemps*. That same year he moved to Paris with his family. Seven years of silence came afterwards, in between his last poems from Cairo and the first volume of *Le Livre des Questions*. As the title suggests, the book is characterized and defined by questions. The text appears to be broken, fragmented, interrupted and disseminated with white spaces. Within such an atypic

cal condition, the margins, seen as liminal borders connecting and separating both the poetic and narrative genres, become porous and unstable due to a rupture or a crisis that permeates all levels of the book's faceted stratifications, as it is announced in the incipit: «*Marque d'un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement*. Reb Alcé». This article discusses the possibility to understand this *blessure* as Jabès's own exile.

PAOLA CARMAGNANI

La douloureuse mémoire de la parole orale dans l'écriture postcoloniale de Chantal Spitz: *L'île des rêves écrasés* (1991)

(paola.carmagnani@unito.it)

This essay analyzes the literary and textual strategies elaborated for transforming language and writing inherited from colonial history into a poetic tale which aims at reproducing the rhythm and the enunciation of the native oral word. Through the recovery of the oral word, Chantal Spitz builds a universe of practices and autochthonous values, deeply subverted by the colonial domination and radically erased in the neo-colonial Polynesian identity.

Within this construction, the central element is the body theme, systematically and irreparably wounded by the colonial trauma. Symbolic weapon that wounds, the words written in the language imposed by colonization are at the same time conceived as a main tool of which it is essential to take possession, transforming them for elaborating a new identity capable of assuming the painful memory of the past.

CARMEN CONCILIO

Is Migration a Permanent Condition? Nigerian Migration to Italy

(carmen.concilio@unito.it)

In this essay I would like to examine the collection of poems *Migrations. Migrazioni. An Afro-Italian night of the poets* (66th and 2nd 2016), in order to detect how the discourse on migration emerges in the words of poets, artists, and intellectuals who seem to privilege movement, trajectories, and the journey rather than a precise point of departure and of arrival; rather than a proper settling down of the migrant in an environment

of hospitality, adaptation, and free choices. A linguistic analysis of verbs of movement and of non-finite vs finite verbal forms will be applied in order to support a hypothesis about the construction of migrant identities as itinerant, errant, always on the move, as ever migrants or migrating and never e-migrants or im-migrants. Finally, the bilingual edition of the volume will also grant critical considerations on translation practice.

PIETRO DEANDREA

Volatilità della poesia: tradurre Moniza Alvi

(pietro.deandrea@unito.it)

This article centres on the latest collection by the British poet Moniza Alvi, *Blackbird, Bye Bye* (2018), devoted to the author's English mother and Pakistani father. After an overview of her *oeuvre*, these pages identify in *Blackbird* a further development of Alvi's characteristic traits, namely identity-related issues, surreal contexts and airiness of tone – in this collection all coalescing around a dominant ornithological imagery which channels, amongst other things, migratory questions (including death and the afterlife). Resulting from a translation seminar, this article proposes specific solutions to translation issues such as the maintenance of the double (human/bird) semantic connotations, the coexistence between simplicity and suggestiveness in language, and the collection's subtle phonetic patterns.

PAOLA DELLA VALLE

Diaspora, Memory and Chamorro Migration from Guam, in Craig Santos Perez's Poetry

(paola.dellavalle@unito.it)

The sociologist and anthropologist Epeli Hau'ofa describes Oceania as «a sea of islands», a definition that underlines inclusion, connectivity and the vision of the ocean as a privileged means of communication, interaction between people and circulation of goods and knowledge: the sea does not divide, but combines. In the nineteenth century, Western imperialism divided the Pacific in territories defined not by cultural, ethnic or geographical ties, but for economic, political and strategic reasons. Guam is one of these; located in the North Pacific, it is the largest island of the Marianas. Guam was under Spanish rule from the seventeenth century until

1898, when it was ceded to the US. Since then it has become a naval and air base, and an important American outpost in the Pacific: one of the most militarized places in the world. As a consequence, the population has been dislocated from ancestral lands, the soil and water are polluted. This in turn caused a great diaspora.

This article explores the work of the Chamorro poet Craig Santos Perez, the first Pacific Islander to win the American Book Award (2015). Perez says that poetry is the best way «to express the complexity and the emotions of a Chamorro of the diaspora». Perez's poems reflect his personal experience – the sense of loss and the trauma of emigrants in the USA – but also the politics and history of Guam, denouncing colonialism and militarism. Perez's is one of the many young voices from the Pacific: to him, poetry is not only a vehicle for self-expression, but also a form of activism.

ALESSANDRA DI MAIO

La baia dei sogni: poesia e memoria pubblica in Migrante di Wole Soyinka

(alessandra.dimaio@unipa.it)

On March 10, 2015, the mayor of Catania, Enzo Bianco, inaugurated a mausoleum in the City's Cemetery to commemorate seventeen people who had lost their lives crossing the Mediterranean the year before. Their corpses were found in the waters around Lampedusa, whose small cemetery, in mayor Giusi Nicolini's words, could not spatially 'welcome' any more bodies to bury. Not only did Bianco offer the deceased a burial place in his city but he also had engraved on each of the seventeen graves a verse of Nobel Laureate Wole Soyinka's recent poem *Migrant*, a powerful reflection on exile and migration as an act of resistance, written for the poetry anthology *Migrazioni/Migrations*. Bianco also commissioned a statue to a group of students at the Catania's Academy of Fine Arts – «Shipwrecked Hope» – which lies at the center of the monumental complex. Catania's memorial reminds us of the importance of passing on collective memory in the face of a tragedy that continues to afflict hundreds of thousands of women, men and children who come from Africa looking for better life conditions and democracy on the European shores but more often than not encounter death.

PAVEL NEDELCO

The Imagery of Racism in Moniza Alvi's *How the Stone Found Its Voice*. A Postcolonial View

(pavel.nedelcu@edu.unito.it)

This article focuses on the English-Pakistani poet Moniza Alvi. It concentrates on racism, which is seen as a changing concept as it is generally framed in the field of Postcolonial Studies. From this perspective, the article analyzes Alvi's imagery in reference to racism in some poems of her collection *How the Stone Found Its Voice* (2005).

After introducing the cultural and historical background of her work, and after emphasizing Alvi's declared aim to reflect on the post-9/11 humanitarian crisis, this article proposes other readings of the book than those already offered by critics. Known by poetry scholars mainly for her surrealism and the sense of bewilderment characteristic of her style, the author had never reflected so openly on the theme of migration as in *How the Stone*. In this collection, the poet offers a positive attitude based on self-reflection, thus revealing the inapplicability of hostile and racist visions in our present multiethnic society.

ILARIA ODDENINO

Inua Ellams

#Afterhours

Anthology / Diary / Memoir / Poems

(ilaria.oddenino@unito.it)

#Afterhours, by Nigerian-born/UK-based poet and playwright Inua Ellams, is a collection based on a dialogue between British and Irish poems published between 1984 and 2002 and the poems that Ellams composed in response to each of them when, in 2015, he became poet in residence at the National Poetry Library, London. In #Afterhours the poet reconstructs the first eighteen years of his life by rewriting existing verses and adapting them to the Nigerian setting of his childhood first and the broader context of his migratory experience later (his family moved to Britain when he was twelve, then to Ireland, then back to Britain). In his response poems, as well as in the diary entries that accompany them, Ellams reflects on displacement, racism, religion, blackness, masculinity and the many facets of the immigrant's experience, in a process of constant (re)defini-

tion and (re)negotiation of his identity. The process will be illustrated through the analysis of three response poems.

NATAŠA RASCHI

Paroles d'exil: esquisse d'une cartographie lexicale migratoire chez quelques poètes de l'Afrique subsaharienne francophone

(nat.raschi@libero.it)

This study tries to understand which vision of migrations emerges from the words of some francophone African poets. If, on the one hand, they are certainly a complex universe, on the other, due to fear and doubt, homesickness and suffering, they are able to probe in depth the changes taking place. This approach focuses first on the African poetic production that precedes the Independences and subsequently on the works that come after that age. For all the examined authors, poetry is an essential element to rebuild cultural relationships based on the recognition of the diversity of people and places, on the knowledge of their histories and of the experience that each person carries within him/herself.

SIMONE TURCO

Tra Cielo e Terra. Sette poesie da *Heavensgate* di Christopher Okigbo

(simone.turco@edu.unige.it)

This article aims at providing an overview of Christopher Okigbo's poetical experience, starting from the unique cultural perspective he assumed with regard to other politically-engaged authors of his generation. It is contended that much of the negative criticism he received was due to his work having been interpreted solely according to postcolonial tenets and critical approaches. In the light of his style and lexical and syntactic choices, he should rather be analyzed from the lens of Europe-oriented criticism, and less in line with the socio-political paradigms typical of post-colonial studies. The outcome of such an operation succeeds in giving an image of Okigbo's production that accords with his syncretic desire to conjugate his Africanness and the other classics of world literature. As a sample of his classicizing inclinations, seven significant poems from *Heavensgate* are presented in translation for an Italian readership.

Scrittori latini dell'Europa medievale



Coordinatore scientifico **Francesco Stella**

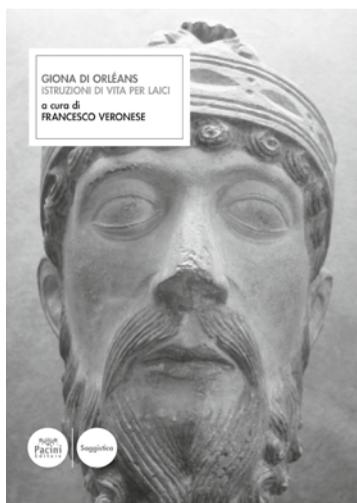
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

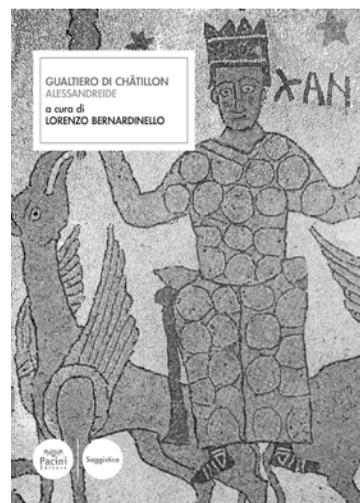
Ultimi volumi pubblicati



Abbone di Saint-Germain.
L'assedio di Parigi
Donatella Manzoli (a cura di)



Giona di Orléans
Istruzioni di vita per laici
Francesco Veronese (a cura di)



Gualtiero di Châtillon
Alessandreis
Lorenzo Bernardinello (a cura di)

