

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLI (2009/2)

Casa Editrice Le Lettere

Direttore responsabile Francesco Stella. **Coordinamento redazionale** Gianfranco Agosti, Alessandro De Francesco, Antonella Francini, Michela Landi, Mia Lecomte, Niccolò Scaffai, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori, Fabio Zinelli. **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 (Univ. de Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. Orientale di Napoli), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Univ. di Udine), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, 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 Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Antonio Prete (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: Prisca Agustoni, Giancarlo Alfano, Daniela Allocca, Lorenzo Amato, Gianluca Avigliano, Elisa Baglioni, Giuseppe Bertoni, Daniele Claudi, Annalisa De Donatis, Alessandro de Francesco, Riccardo Donati, Irene Fantappiè, Sara Ferrari, Andrew Frisardi, Hector Heliel, Andrew Frisardi, Laura Fusco, Stjepan Kušar, Paola Loreto, Cristiano Luciani, Luigi Marfè, Philip Morre, Daniela Picillo, Eleonora Pizzinat, Salvatore Ritrovato, Elena Riva, Sonia Sandroni, Ambra Zorat

Si recensiscono opere di: Richard Be-
rengarten, Raffaella Castagnola, Claudia Corti, Leonard Cohen, E. E. Cummings, Richard Deming, Anna Dolfi, Elisa Donzelli, Carol Ann Duffy, Odiseas Elitis, Lawrence Ferlinghetti, Lucia Fiorella, Francesca Giglio, Jorie Graham, Sandro Gros-Pietro, K. Kavafis, Louis Mizón, Grace Nichols, Pertti Nieminen, Lassi Nummi, Sean O'Brien, Boris Pasternak, Robert Pinsky, Charles Simic, Edith Södergran, Jean-Jacques Viton, Peter Waterhouse, Stephen Watts

Testi poetici di: Galāl al- Ĥakmāwī, Samuel Archivolti, Marija Barbarić-Fanuko, Antonio Carvajal, Immanuel Frances, Yaakov Frances, Julij Gugolev, Efrayim Luzzatto, Shemuel David Luzzatto, Roberto Minardi, Leon Modena, Rachel Morpurgo, Fabio Teti, Yossef Tzarfati, Gian Mario Villalta

Le riviste: Allegoria, Anterem, Atelier, Collettivo R. A-
hualpa, Erba d'Arno, Il banco di lettura, Italies, Land, L'im-
maginazione, L'ortica, Neohelicon, Paragrafo, Pagine, Poesia
e spiritualità, Soglie, Tirature 2010, Wespennest

Redazione: presso Dipartimento di Teoria e Documentazione delle
Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Univ. di
Siena), v.le Cittadini 33, I-52100 Arezzo (Italia)

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

AFRICHE

**La poesia araba del Nord Africa,
Ĝalāl al- Ĥakmāwī, *Creatura con un terzo occhio:***

**immagini visive e visionarie tra passato arabo e
presente internazionale,**

a cura di Elena Riva

p. 3

**Segni in transito: La diaspora africana
nella poesia contemporanea di lingua portoghese,**

di Prisca Agustoni

p. 16

«Sole, testa mozzata». La rivoluzione di Césaire,

di Michela Landi - traduzione di Giovanni Ziviello

p. 27

* * *

Saggi antologici

Poeti di lingua ebraica in Italia,

di Sara Ferrari

p. 37

Inediti croati

Tra cielo e terra. La poesia di Marija Barbarić-Fanuko,

a cura di Stjepan Kušar

p. 45

Inediti russi

Due poesie di Julij Gugolev,

a cura di Elisa Baglioni

p. 52

Inediti spagnoli

Antonio Carvajal, *Una canzone più chiara,*

a cura di Lucia Valori

p. 56

Inediti italiani

Gian Mario Villalta

p. 64

Roberto Minardi

p. 67

Fabio Teti

p. 69

RECENSIONI DI POESIA ITALIANA E

INTERNAZIONALE

RIVISTE/JOURNALS

p. 71

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiopc@libero.it

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

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

Amministrazione: Casa Editrice Le Lettere, Piazza de' Nerli, 8 - 50124 Firenze, Italia, tel. +39-55-2342710 - www.lelettere.it

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39-55-64831 - c.c.p. 343509 - www.licosa.com
Abbonamenti 2008: Italia € 30,00 - Estero € 40,00.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - Pubblicazione semestrale - Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 42-1991.

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: mem Fotocomposizione

In redazione: Nadia Frulli

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di Maggio 2010

Per eventuali testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per omissione nell'indicazione dei dati bibliografici, la redazione è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

In copertina: Particolare da *Men's Cloth (Close up)* dello scultore africano El Anatsui.
British Museum, London. Licenza Wikimedia Commons.

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* e traduzioni di brani già citati fra « », ove si usano gli apici semplici (' ').
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-25. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti 1925, pp. 26-27. 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 ([...]).
- dopo i segni di interpunzione lasciare sempre uno spazio.

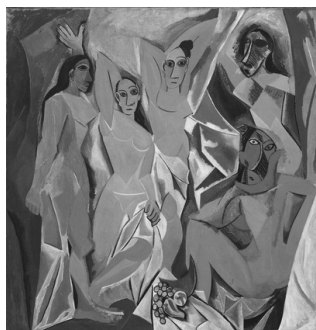
Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con:

nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: SIMONE WEIL, **Poesie**, Firenze, Le Lettere 1993, pp. 80, € 6,20.

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.

SEGNI IN TRANSITO: LA DIASPORA AFRICANA NELLA POESIA CONTEMPORANEA DI LINGUA PORTOGHESE

di Prisca Agustoni



Pablo Picasso - *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Olio su tela, 1907; New York, The Museum of Modern Art

La storia della relazione letteraria tra i paesi africani di lingua portoghese e il Brasile è oggetto di studio e di analisi sempre più accurate e puntuali in numerosi corsi universitari brasiliani, motivati anche dalle numerose ricerche storiografiche relative al processo schiavista e agli impatti che questo conobbe nella società brasiliana e nella costruzione dei suoi valori. Importanti contributi di storici quali, ad esempio, Robert Slenes ci offrono significativi chiarimenti e ci obbligano a modificare il nostro sguardo diacronico sulla società coloniale brasiliana e sulle pratiche sociali che si credevano imposte e definite da modelli ritenuti rigidi.

Si può quindi prendere spunto dall'esempio offerto dalla storiografia per rivedere l'ermeneutica del canone letterario brasiliano in modo da permettere che si analizzi la vigenza, nella poesia contemporanea brasiliana e africana di lingua ufficiale portoghese, di elementi provenienti dal suolo culturale ibrido scaturito dal processo coloniale, e che s'inseriscono nell'attuale dettato poetico per modificarne la natura, la voce, il campo di rappresentazione, ecc, segni quindi provenienti dall'universo semiotico costituito dall'esperienza della diaspora africana.

In tal senso, è valido sottolineare l'importanza dello spazio astratto dell'«immaginario» nella costruzione della rappresentazione dell'identità culturale postcoloniale, per cui il processo della schiavitù e della colonizzazione costituiscono uno dei paradigmi centrali di un'eredità culturale i cui segni sono iscritti nei diversi ambiti che si riferiscono alla cultura brasiliana. Appoggiandoci nel pensiero di Benedict Anderson (1989) quando afferma che le nazioni si costitui-

scono come «comunità immaginarie», è importante verificare in quale modo il suo concetto di «identità» determina una produzione poetica diasporica, considerando pure l'analisi di Stuart Hall (2003, p. 27), per il quale «in una situazione di diaspora [come è il caso della cultura brasiliana e della cultura angolana qui considerate], le identità diventano plurali».

Se il fenomeno schiavista è considerato una delle cicatrici storiche tutt'ora aperte nei continenti protagonisti e direttamente coinvolti nel processo, d'altro canto, con il passare dei secoli, questo ha prodotto un discorso, una costruzione simbolica – nella letteratura e nelle varie arti – che elabora l'esperienza del dolore, della dissoluzione della memoria e di altre conseguenze da esso derivate. È il punto di vista di teorici quali Édouard Glissant, nel suo saggio *Le discours antillais* (1981), o ancora il cubano Antonio Benítez-Rojo, in *La isla que se repite* (1998), opere nelle quali si analizzano le ripercussioni estetiche, presenti nei testi letterari, registrate secoli dopo la pratica schiavista nei Caraibi. Nella stessa linea di riflessione, ci interessa lavorare con la produzione poetica che risulta da questi movimenti diasporici di persone, informazioni e segni che incrociano l'Atlantico nella società contemporanea, nel tentativo di sovrapporre al discorso della violenza prodotto dal campo semantico della nave carica di schiavi, un altro discorso capace di trasfigurare il dolore e la dominazione e generare un interessante palinsesto composto da messaggi diversificati che rappresentino le realtà, anch'esse diverse e plurali, creati in società dette postcoloniali. La produzione poetica

degli autori qui considerati cerca di trasformare il dolore scaturito dalla violenza coloniale in qualcosa che si trasforma, grazie al linguaggio poetico, in nuove esperienze, a volte ludiche, ironiche, satiriche, altre volte epifaniche.

Di nuovo, le analisi svolte dal giamaicano Stuart Hall sono essenziali per condurre la nostra riflessione, principalmente per quel che riguarda la definizione del concetto di diaspora da lui elaborata, che rifiuta «la concezione binaria di differenza» costruita grazie a «frontiere di esclusione» (2003, p. 33), e che si caratterizza da un'idea di differenza le cui frontiere funzionano come «luoghi di passaggio» e hanno «significati che sono posizionali e relazionali, che scivolano sempre lungo uno spettro senza inizio né fine» (2003, p. 33). La concezione di Hall della diaspora è basata sul concetto di 'spostamento', fenomeno inteso nella sua accezione moderna non solo come 'spostamento fisico', di una regione verso l'altra, da un continente all'altro – spostamento che caratterizza anche il lungo processo coloniale –, ma principalmente come uno 'spostamento' i cui effetti e conseguenze possono essere sentiti anche senza viaggiare, senza uscire da casa. Hall si riferisce ad un concetto più ontologico dell'essere 'spostato', e cita, come una delle caratteristiche della diaspora moderna, l'*Unheimlichkeit* heideggeriano, ossia, quel sentimento di «non sentirsi in casa», che egli attribuisce, nel caso della diaspora africana o afrodiscendente, alle diverse «dispersioni irreversibili» avvenute nella storia, che causarono, tra i diversi effetti *unheimlich*, quello di non riuscire a «riconoscersi» totalmente in una storia di famiglia, vista la difficoltà o quasi impossibilità a risalire ad una nozione di origine, memoria, ecc... Ecco spiegata la presenza costante del tema della memoria o della ricostruzione di una supposta memoria collettiva (nella quale anche l'individuo possa attingere per costruire la propria identità) nelle diverse produzioni letterarie di autori afrodiscendenti, pronipoti del lungo processo schiavista che ha annesso lignaggi e filiazioni culturali originarie.

Anche lo studioso britannico Paul Gilroy, nel saggio *The black Atlantic*, si riferisce alla diaspora nera non come un fenomeno fisso e unilaterale, ma piuttosto come un'apertura simbolica realizzata durante secoli e che oggi ci permette, come già lo faceva nel passato, il transito d'informazioni, codici, parole, ritmi e resistenze tra i due continenti, quello africano e quello americano, mediati dal continente europeo. È valido ricordare, a questo proposito, e dando adito al pensiero di Gilroy, che la nave schiavista che attraversò l'Atlantico durante secoli, a rigore dovrebbe venir considerata come «un sistema vivo in movimento» (2001, p. 38), una macchina moderna che compone un microsistema di ibridità culturale, perché transita tra Africa, Europa, America e i Caraibi, senza comunque poter essere considerata come una metonimia di nessuno di questi luoghi fissi.

Ecco spiegato, quindi, perchè Gilroy (2001, p. 31) si riferisce all'universo «il mondo atlantico nero», da lui investigato, risultante dalla diaspora nera, come a un mondo caratterizzato da «forme culturali bilingui o bifocali originate dai neri dispersi nelle strutture di sentimento, produ-

zione, comunicazione e memoria, ma non esclusivamente di loro proprietà». È importante sottolineare, a questo punto, il fatto che molti degli autori africani che alimentano la tradizione letteraria del rispettivo paese non sono di origini etniche nere, e questo ci pare di rilievo, inserito nel nostro discorso, visto che l'intenzione di questo articolo è separare il discorso legato ad un'estetica della diaspora nera da quello dell'ideologia razziale, pur senza voler con questo minimizzare o ridurre la pertinenza dei due approcci.

Ma di quale discorso si tratta quando si menziona un'estetica della diaspora nera? La prospettiva adottata in questo saggio tende a mostrare come il luogo di convergenza di questa estetica contemporanea della diaspora nera si delinea, nell'opera di determinati poeti, nel lavoro realizzato con il linguaggio, ossia, nel modo, e più specificamente nel ritmo attraverso il quale è passato determinato contenuto. Più che nella previa identificazione di tematiche catalogate come appartenenti all'universo 'nero' o 'afrodiscendente', l'analisi che qui si propone considera gli elementi che fanno in modo che questa scrittura sia stata definita come «poliritmica», sincopata, biforcata, ellittica (Benítez-Rojo, 1998).

La preoccupazione manifestata in favore del perfezionamento del linguaggio e dell'uso di riferimenti meno espliciti o stereotipati dell'universo semantico e simbolico africano ha guidato la scelta e l'analisi di alcuni testi poetici di autori che si occupano delle questioni menzionate, sia in Brasile che nei paesi africani di lingua ufficiale portoghese, quali Angola, Mozambico, Guinea Bissão, Capo Verde e São Tomé e Príncipe. Sono i seguenti nomi: i brasiliani Ricardo Aleixo, Edmilson de Almeida Pereira e Ronald Augusto (che qui non sarà considerato con testi individuali, ma in altri studi gli dedichiamo la dovuta attenzione), gli angolani Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho, ed il mozambicano Luis Carlos Patraquim. In particolare, potremmo servirci del concetto di 'minerazione' – così caro alla cultura originaria dei due poeti brasiliani qui considerati, provenienti dallo stato del Minas Gerais – per illustrare il processo di scavo all'interno del linguaggio letterario, realizzato dai poeti qui riuniti. Uno scavo che richiama a sé anche la nozione di revisione della storia, una volta che questi poeti scrivono a partire da un contesto storico-sociale identificabile, mettendolo in discussione, valutandolo alla luce di nuove idee, divorandolo e facendo di questa divozione una nuova invenzione, portatile e personale, della propria cultura e dello strumento che la veicola, ossia, la lingua.

In effetti, è possibile rilevare alcune caratteristiche comuni alla produzione poetica degli autori, come lo sono la ricchezza polifonica resa importante dallo spessore che la lingua parlata conferisce al dettato poetico: è possibile riscontrare repentini stacchi sintattici all'interno dei componimenti poetici, attribuibili all'agilità della lingua parlata, oltre alla sfaccettata paletta di regionalismi del portoghese parlato in Mozambico, in Angola e in Brasile, e in determinate regioni di questi paesi, e che non è quindi il portoghese 'ufficiale' parlato dalla metropoli e imposto dalla metropoli ai territori ex-colonie.

Si considera qui rilevante la caratteristica legata all'oralità, visto che implica una serie di altre specificità estetiche condivise dai componimenti poetici considerati in questa breve presentazione, ovvero, per iniziare: 1) in ciascun autore riscontriamo tendenzialmente uno slittamento metonimico della parola scritta in direzione di altre forme sceniche, rituali e mitologiche, un fenomeno spesso e volentieri causato dall'iscrizione, nel corpo della scrittura, del disorientamento provocato dalla struttura sintattica – più flessibile e mutevole – dell'oralità, con tutto ciò che a questa è vincolato, non solo in termini di voce, ma anche e soprattutto in termini di mimica, gestualità e ritualità. Una volta ancora, ci sono d'aiuto le riflessioni di Stuart Hall (2003, p. 342) nell'osservare che, nella produzione letteraria di autori diasporici, esiste la tendenza a «lavorare su se stessi come se si stesse lavorando su schermi di rappresentazione». A questo punto, il rinvio alla produzione testuale di Ricardo Aleixo è quasi immediato, una volta che per questo poeta e *performer* brasiliano il corpo, con le sue molteplici potenzialità tridimensionali, funziona come una 'media primaria', nel senso che quando ben impiegato, diventa uno strumento che sfrutta e potenzializza i cinque sensi simultaneamente.

A questo proposito, Ricardo Aleixo sfrutta con malizia e pertinenza la frontiera esistente tra parola e corpo, come occorre nella performance intitolata *il poemanto*, in cui Aleixo si presenta sul palco coperto da un manto sul quale sono scritti-iscritti alla rinfusa versi di una sua poesia e, muovendosi e ballando sul palco in penombra, completamente nascosto dal manto e spronato da questa situazione di forzata o ricercata invisibilità, recita con un microfonino incollato al corpo altri versi di sua composizione e di composizione di poeti contemporanei. Per lo spettatore il risultato è una strana cacofonia tra testo ascoltato, immagine in movimento – come se fosse un vettore luminoso nella notte –, canto, arte scenica e intertestualità letteraria.

Allo stesso tempo, anche se meno esplicita, si può identificare la rilettura contemporanea, laica e urbana di movimenti d'iniziazione rituale appartenenti a culture dove il sacro si manifesta come elemento essenziale che istituisce la realtà, e dove il manto appare come simbolo di un vate o di una guida.

Inoltre, se pensiamo che Aleixo è un poeta afrodiscendente che lavora con elementi e simboli appartenenti al «mondo atlantico nero», come direbbe Gilroy, la sua performance assume spessore ideologico, nella misura in cui l'invisibilità provvisoria e intenzionale del poeta mette in discussione l'invisibilità storica della popolazione afrodiscendente in contesti sociali e culturali pluri-etnici quali il Brasile, specialmente se i testi declamati dall'autore rinviano ad aspetti ironici, satirici o critici della cultura brasiliana, come spesso avviene in occasione della performance.

Ma l'affermazione di Stuart Hall può essere applicata pure come stimolo alla lettura dell'opera di Edimilson de Almeida Pereira e di Ruy Duarte de Carvalho, perché l'universo che fonda la produzione poetica di questi poeti è formato dal contesto popolare che fa della parola proferita, raccontata, ritualizzata, il *modus vivendi* e la filosofia di un determinato gruppo sociale.

Vediamo a seguire alcuni esempi nei quali è possibile identificare alcuni degli elementi finora menzionati. Inizieremo con il componimento *outros, o mesmo*, di Ricardo Aleixo (2001, p.17), per proseguire con *Fala da Rainha do regresso ao Quimbo* di Ruy Duarte de Carvalho (2005, p.422), e *Cortejo de Congo*, di Edimilson de Almeida Pereira (2003, p. 60). Il primo componimento, *outros, o mesmo* («gli altri, lo stesso»), che è una ripresa del titolo del libro di poesie pubblicato da Borges nel 1964, introduce la presenza di un «corpo plurale», ossia, un corpo-segno che assume via via diversi significati, d'accordo con quello che si desidera esprimere o rappresentare. Vediamo il testo:

O corpo,
esse trapo.

Ora, Pascal,
por que não

esse texto ?
Pense bem :

poder ser
outros, o

mesmo sob
re outros

- um
palimpsesto.

Il corpo,
questo straccio.

Adesso, Pascal,
perchè non

questo testo?
Pensaci bene:

poter essere
altri, lo

stesso sugli
altri

- un
palimpsesto.¹

Il testo ci invita a considerare il corpo come un segno il cui significato resta aperto alle diverse interpretazioni, imitando quello che accade con un testo letterario. A questo proposito, l'approssimazione tra «corpo» e «testo» rende possibile, barthianamente, la ricezione del segno con le sue molteplici varianti, un segno che, come il testo, è carico di sensi nascosti o travestiti «tra le linee», anche se è necessario scoprire gli «altri» nascosti nello «stesso», sovrapposti a formare un palinsesto. Se diamo come valida quest'analisi applicata al corpo, possiamo anche proporre che, ad un livello più astratto, la stessa sia valida per la totalità del corpo-testo-poesia, che spesso nasconde come una conchiglia altri riferimenti e testi al suo interno, così come plurali sono i riferimenti e rinvii ad elementi diasporici. Per vedere meglio la comparazione che stiamo proponendo, basti pensare ai palinsesti configurati dalle rappresentazioni religiose brasiliane, risultanti da lunghi e complessi processi diasporici avvenuti in suolo brasiliano. Il ritmo mozzato, ellittico del componimento, espresso sia da un punto di vista grafico, attraverso la disposizione di parole sparse sulla pagina, sia dal punto di vista sintattico, ci suggerisce l'idea di dialoghi sovrapposti, come se ci fossero delle interferenze (voci esterne o interne) a interrompere il discorso poetico.

D'altro canto, questa modalità poetica integra elementi comuni all'esperienza della diaspora africana, come l'oralità tradizionale, con l'oralità della tecnologia e delle arte visuali. Il lavoro performativo di Ricardo Aleixo e pure di Ronald Augusto è considerato in fun-

zione di questo avvicinamento tra il tradizionale e lo sperimentale, nell'obiettivo di mettere in risalto il modo in cui i poeti usano matrici culturali relative alla diaspora africana e le mettono in dialogo con i segni decorrenti da altre matrici culturali (quali l'orientale, l'indigena, o gli innumerevoli riferimenti all'opera dantesca, elaborati da Augusto), o di altri strumenti semiotici. Questa tendenza risponde, apparentemente, a caratteristiche di una poetica 'globale', visto che gli autori sfruttano strumenti risultanti da movimenti di avanguardia e di sperimentazioni legati alla sfera estetica urbana e cosmopolita. Questa linea di creazione cammina nella direzione delle analisi di Canclini (1996, p. 124) per il quale «i riferimenti dell'identità si formano, in questo momento, [...] in relazione con i repertori testuali e iconografici generati dai mezzi elettronici della comunicazione e con la globalizzazione della vita urbana».

Non è casuale che incontriamo, come epigrafe che inquadra il libro *Trívio*, di Ricardo Aleixo, un verso dello scrittore cubano José Lezama Lima: «vi lo que no vi» («vedi ciò che non vedi»). La poesia che apre la raccolta, *a uma (outra) passante* (Aleixo, 2001, p.13) ribadisce questo concetto di sovrapposizione di realtà possibili: la realtà che è possibile vedere con gli occhi e quella che si può vedere solo attraverso l'immaginazione. Inoltre, la pratica dell'intertestualità si delinea anch'essa come una strategia che mette in relazione un discorso con l'altro, come in questo caso in cui il testo di Aleixo dialoga con la celebre poesia baudelairiana *à une passante*:

está feito:

ao meu

olhar (o

olhar não

 dobra esquinas)

agora só

resta

dobrar

 a esquina

ou então

ecco fatto:

al mio

sguardo (lo

sguardo non

 gira l'angolo)

adesso resta

soltanto

girare

 l'angolo

o allora

Come si può osservare, ci troviamo qui dinanzi a un moto circolare, in cui la fine convoca al principio, ossia, l'enunciato ambiguo in coda alla strofa lascia intravedere uno spiraglio d'indefinizione nel discorso, e un possibile ritorno. La rilevanza di questo gioco è svelata nel momento in cui vediamo che la poesia si apre con un'af-

fermazione decisa, con un enunciato di senso contrario alla sua chiusura. Da dove si deduce che principio e fine si mescolano in giochi di sovrapposizioni e alternanze, dato reiterato anche nel testo *Goetheana* (Aleixo, 2001, p. 15), in cui qui quello che si sovrappone è l'identità dell'io enunciatore:

Agora quem é quem aqui?

Qual de nós dois será capaz

De lembrar – um dia –

Quem era o rapaz

Agora e quem é a moça aqui?

E adesso chi è chi qui?

Quale di noi due sarà capace

di ricordare – un giorno –

chi era il ragazzo

adesso e chi la ragazza qui?

In questo caso, i riferimenti spazio-temporali (l'adesso e il qui) si diluiscono poco a poco, mentre le identità («noi due») richiedono una definizione. Nella necessità di questa delimitazione, realizzata grazie al ricordo, si mescolano gli spazi e i tempi, in modo da generare un discorso che sembra sconnesso, appunto perchè mischia tempi e luoghi senza un'apparente preoccupazione logica («chi era il ragazzo adesso» e «chi è la ragazza qui»). Per dimostrare che questo procedimento è frutto di un'azione deliberata del poeta, ossia, è vincolata a un processo di trasgressione degli aspetti normativi della creazione poetica, è da mettere in evidenza il fatto che in un'altra poesia, *Coltrane às 3* (2001, p. 42), Ricardo Aleixo insiste sull'importanza

dell'apertura dei segni e dei significati potendo così affermare che «l'ora è moltiplicabile in molte».

L'individuo come entità molteplice e in mutazione – che riceve e mantiene al suo interno altre identità, con le quali si mischia, si confonde e nelle quali si perde – è una formula ricorrente utilizzata da Aleixo per rappresentare gli spostamenti simbolici originati dalla diaspora africana d'origine coloniale, oltre a lavorare con le sfide contemporanee provocate dalle esperienze vissute dall'individuo inserito in un mondo urbano e globalizzato. La poesia *O anjo* (Aleixo, 2001, p. 16) rivela con chiarezza il gioco di 'scambio' di identità che attraversa la poesia dell'autore di *Trívio*:

Vi, enfim,
o anjo, cara a

cara, meu igual
(no seu

começo, seu fim),
meu outro,

o de asas lim-
pas, o que quanto

mais roto
mais in-

teiro dentro
de mim.

Ho visto, infine,
l'angelo, faccia a

faccia, il mio simile
(nel suo

principio, la sua fine),
il mio altro,

quello di ali
pulite, quello che quanto

più rotto
più in-

tero dentro
di me.

Nell'apertura della poesia, osserviamo che l'angelo è un essere «uguale ma diverso», ossia, pur se simile, conserva la propria individualità come se fosse un doppio. Alla fine del componimento, questo doppio si modifica rispetto alla copia, visto che uno si modifica progressivamente diventando più «rotto» mentre l'altro intensifica la sua qualità di interesse. Esiste, pertanto, un gioco di incontro / scontro di identità: se all'inizio queste si trovavano «faccia a faccia», alla fine una si sovrappone all'altra, quando non la sostituisce.

L'aspetto che concerne il sovrapporsi delle identità serve come paradigma perchè possiamo pensare estensivamente anche alle altre poetiche «contaminate» qui considerate: in effetti, esiste un'altra caratteristica fondamentale presente nei testi, tanto negli africani qui contemplati quanto nei brasiliani, ed è il fatto che questi si presentano con una prospettiva totalitaria, ossia, che diluisce le frontiere tra quello che appartiene ed è delimitato dall'universo della scrittura e quello che appartiene al campo della rappresentazione scenica, come esprime con chiarezza il poeta e critico angolano Manuel Rui, in una conferenza presentata a Rio de Janeiro nel 1985 (*apud* Padilha, 2002, p. 291):

[...] Il testo orale. E si trattava di "testo" non solo per via della parola, ma perchè c'erano alberi, piante sul crepitare delle braccia della foresta. Ed era testo perchè c'era il gesto. Testo perchè c'era la danza. Testo perchè c'era il rituale. Testo parlato ascoltato visto.

Dalle osservazioni di Rui, capiamo che si tratta di una tipologia testuale che accetta la sfida dell'interferenza e della 'contaminazione' di più registri linguistici – ciò che non è una novità nella tradizione letteraria occidentale, e nemmeno in quella africana –, e che introduce quest'interferenza in modo cosciente nello schema di produzione di senso, così come nuovamente osserva Rui: «alla fine, il componimento poetico risulta più denso quando ripeto un verso con una cadenza di bestiame che passa [facendo riferimento qui ad un elemento ricorrente nella letteratura angolana, che è la simbologia del bue], oppure quando introduco il ritmo di un ramo spezzato» (Rui *apud* Padilha, 2002, p. 292).

O capitão chegou
viu e venceu.
É sua a força
de matar-me os homens.
Minha maior porém
é a confiança
de entender as cinzas.
À mão que fere e mata
oponho uma colheita de segredos.
A terra é minha
e dela me intronizo.
Às gerações delego

Ricardo Aleixo (*apud* Marques, 2004, p. 112) rivela un posizionamento estetico famigliare nell'affermare che è di quelli che «la pensano come il vecchio Pound: ossia che la poesia non è letteratura, ma più vicina all'arte e alla musica». Poi aggiunge argomenti che illustrano la sua concezione di «testo totale»: «sogno con un'opera plurale, aperta, in cui i codici si incrociano. Non essendo un virtuoso in nessun'area specifica, non mi resta che tentare di stabilire delle relazioni tra i codici».

A questo punto è d'obbligo osservare che se il grado di «interferenza» del tono orale rispetto al tono del testo scritto non rappresenta di per sé un elemento di novità, qui si riveste per lo meno di un importante ruolo ideologico-politico, nella misura in cui, nella letteratura post-coloniale come è il caso africano, quest'interferenza rinvia a schemi ideologici ricalcati e cristallizzati durante decenni, dove il dominio della lingua portoghese scritta apparteneva e rappresentava il colonizzatore portoghese, il cui codice culturale, religioso e morale doveva servire appunto da modello livellatore della nuova società africana nascente.

Pur se storicamente la relazione tra Brasile e Portogallo assunse sviluppi diversi rispetto alle più recenti vicende coloniali africane, è comunque possibile identificare, nella cultura brasiliana letterata, una stratificazione e valorizzazione che cammina nella stessa direzione antitetica, dove scrittura è sinonimo di civilizzazione, e oralità di barbarie, riprendendo questioni già commentate durante il diciannovesimo secolo da teorici e sociologi latinoamericani.

D'altro canto, i testi di Carvalho e di Pereira rendono espliciti l'esistenza dell'universo popolare all'origine del testo che diventa palco dove questo retroscena prende consistenza e visibilità. Il linguaggio si fa portavoce della struttura orale, parallelamente alle tematiche che elaborano rappresentazioni simboliche di un mondo impregnato da manifestazioni ed elementi sacri. Così, sia Carvalho che Pereira partono dal riconoscimento, nel mondo popolare, di un *ordo amoris* che architetta la gerarchia dei valori che strutturano determinata visione del mondo, e la ricreano in componimenti poetici quali *Fala da Rainha do regresso ao Quimbo* (Carvalho, 2005, p. 422):

Il capitano arrivò
vide e vinse.
È sua la forza
nell'uccidermi gli uomini.
Tuttavia, più forte è
la mia fiducia
nel comprendere le ceneri.
Alla mano che ferisce e uccide
oppongo un raccolto di segreti.
La terra è mia
e di lei mi intronizzo.
Alle generazioni delego

a reconquista.
 O tempo que me serve
 é de outra cor
 e o Sol decidirá
 a cor do mando.
 Irmãos oiçam-me bem
 eu sou rainha.
 Quem nos governa agora saberá
 de outras heranças
 para que vos guardo.

De que futuro pode haver temor
 para quem tanto acumula de passado?

In questo componimento poetico, la voce narrante parla ai fratelli a proposito della capacità di «comprendere le ceneri», ossia, decifrare enigmi e segreti. Il discorso è costellato da riferimenti a elementi che sembrano appartenere ad un codice particolare, relativo a una determinata comunità. Ciò nonostante, anche se il clima che avvolge il testo segue questa linea, non ci sono segnali di un ermetismo che impedisca la decodificazione dello stesso: al contrario, la poesia riesce a trasmettere e condividere con il lettore /ascoltatore l'esperienza di un mondo nel quale l'essere umano dialoga con le forze di una natura simbolica.

Trago os pés de menino:
 dai-me flores
 dou-vos alma.

A Senhora dorme longe
 com suas agulhas de cristal:
 dai-me ajuda, tecedeira,
 dou-vos pedras de meus dedos.

Os grilos indagaram:
 "Onde vais, que sanha tens?"
 "Nossa Senhora, que encantado"
 o silêncio rematou.

Trago os pés de menino.
 Oiá, senhora rainha, oiá
 dou-vos preces
 dou-vos contas
 o que me das?

Di nuovo possiamo osservare che l'universo soggiacente la poesia dissemina elementi nei versi senza comunque rinchiuderlo in un unico campo di significazioni. Il fatto che il testo sollevi più dubbi e domande che affermazioni definitive sul corteo del Congo allarga il ventaglio di possibili letture delle sue rappresentazioni. In questo modo, quello che è «locale» diventa paradigma per ciò che

la riconquista.
 Il tempo che mi serve
 è di un altro colore
 e il sole deciderà
 il colore dell'ordine.
 Fratelli, ascoltatevi bene
 io sono regina.
 Chi adesso ci governa avrà conoscenza
 di altre eredità
 delle quali vi proteggo.

Di quale futuro si avrà timore,
 se si accumula tanto di passato?

Seguendo la stessa linea riflessiva, possiamo osservare il testo seguente, che appartiene a Edmilson de Almeida Pereira, poeta che s'avvicina all'universo delle pratiche religiose delle comunità rurali dello stato del Minas Gerais, come è il caso del Congado, che è una pratica religiosa che sincretizza il cattolicesimo portoghese e il culto a divinità africane, di origine bantu. Il Congado è costituito da una serie di gruppi di diverse comunità afro-brasiliane che s'incontrano e sfilano, in diverse regioni del Paese, celebrando date commemorative del calendario religioso cattolico.

È questo che ci illustra la poesia *Cortejo de Congo* (2003, p. 60):

Ho i piedi di bambino:
 datemi fiori
 vi dò l'anima.

La Signora dorme lontano
 con i suoi aghi di cristallo:
 mi dia aiuto, tessitrice,
 vi dò pietre delle mie dita.

I grilli indagarono:
 "Dove vai, che furia hai?"
 "Ave Maria, che piacere"
 disse il silenzio.

Ho i piedi di bambino.
 Oiá, signora regina, oiá
 vi dò preghiere
 vi dò perle,
 cosa mi da?

è «universale» e questo insegnamento pare avvenire dietro un silenzio ieratico, sacro, come se l'osservazione del corteo non venisse solo dagli occhi, ma da una profondità ontologica, antica, anteriore al tempo, di natura etica, di quell'«ordine del cuore»² che conosce l'altro e in questi si riconosce come un essere che occupa lo stesso luogo, una stessa traiettoria esistenziale, lungo questa vita che «inse-

gna il timore» e dove «arde lo stesso destino» (Pereira, 2003, p. 57). L'atto di instaurare, di nuovo, un sapere antico, attraverso una semantica che non è più quella degli antenati, ma che è ricreata dalla parola poetica, è considerato un atto fondamentale dal critico senegalese Makhily Gassama (*apud* Padilha, 2002, p. 250).

Per Gassama, in diverse società africane «la parola non è più solo un mero strumento di comunicazione, ma diventa una specie di petardo che illumina la notte nera, o una specie di bacchetta magica capace di toccare il tasto più profondo dell'essere umano». L'idea della bacchetta magica ci interessa dal momento in cui l'osservazione delle poesie di Pereira e Carvalho rivelano che queste si costituiscono come sequenze intercalate di luce e ombra, illuminazioni ed enigmi che non esplicitano completamente quello strato «più profondo dell'essere umano», invisibile ad occhio nudo, ma che i testi ribadiscono con veemenza. Lo stesso Aleixo, nella sua veste di critico e giornalista, scrisse a più riprese a proposito di queste poetiche, che i testi di questa natura realizzano «la cattura poetica [...] e materiale del

sacro» (Aleixo *apud* Pereira, 2003, p.15). Anche la presenza di elementi dell'oralità, comune ai diversi autori qui riuniti, è fonte di riflessione da parte di Aleixo, che commenta con precisione che l'incorporazione dell'oralità funziona «come elemento compositivo e mezzo di affermazione dell'altro» (Aleixo *apud* Pereira, 2003, p.15). È valido ricordare che i testi di Pereira e Carvalho qui analizzati presentano una voce poetica che interagisce con un «tu o voi», e si autoafferma davanti ad una comunità.

Da questo punto di vista, è importante mettere in evidenza il fatto che questo tipo di *performance* letteraria, ossia, quella che assorbe l'aspetto dell'oralità come elemento che modifica il ritmo del discorso poetico, attualizza antiche tensioni ideologiche, fondamentali alla manutenzione della cultura occidentale e che possiamo percepire nell'opposizione tra la 'alta cultura', scritta (a partire dalla quale si sono erette le nozioni del canone letterario) e la 'bassa cultura', quella appunto orale. In questo ambito, il critico Angel Rama ha osservato, nel saggio *La ciudad letrada* (1984), che

la ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos [...] (p. 25)

I testi prodotti dai poeti citati in questo saggio lavorano controcorrente per quel che riguarda il menzionato «ordine prioritario dei segni»; loro operano, ognuno a partire da strategie testuali specifiche al proprio dettato poetico, una rivendicazione di legittimità di quello che rimane fuori dalla città murata. In effetti, i poeti partono spesso dai frammenti, dai resti, dalle spoglie, dal *disordine* dei segni – che si oppone quindi alla nozione di ordine esplicitata da Rama nel frammento citato – per costruire nuovi arrangi, farli diventare piacevoli e pregni di significato. I poeti qui riuniti fagocitano qualsiasi elemento rimasto fuori dalla 'città letterata' per presentarlo sulla scena contemporanea della poesia brasiliana e africana di espressione portoghese, interferendo nella stessa e mettendola in discussione. L'operazione provoca un'interessante coreografia di segni, il cui ritmo sintattico suona come sinfo-

La città bastione, la città porto, la città pioniera delle frontiere civilizzatrici, ma soprattutto la città sede amministrativa che fu quella che definì la norma della città barocca, costituirono la parte materiale, visibile e sensibile dell'ordine colonizzatore, nelle quali si inquadra la vita della comunità. Ma dentro di esse sempre ci fu un'altra città, non meno murata, ma più aggressiva e redentorista, che la diresse e condusse. Credo che sia quella che dobbiamo nominare la città letterata, perché la sua azione si è compiuta nel prioritario ordine dei segni [...]

pato, ellittico, e per queste ragioni, oscuro. Ciò permette l'esistenza, in contesti come il brasiliano o l'africano, di una forma di «dialettica rotta», così come la nomina il filosofo francese Paul Ricoeur (*apud* Canevacci, 1996), una dialettica di segni che circolano e spostano le categorie fisse.

A questo proposito, il lavoro del poeta mozambicano Luís Carlos Patraquim rappresenta un ottimo esempio di una dialettica interrotta, perché i suoi testi contengono elementi che provocano la sensazione di sorpresa, anomalia e fascino, e questo a più livelli: l'aspetto fonetico e l'avvicinamento non usuale o repentino di immagini apparentemente poco vincolate provocano una *jam session* in cui ogni parola costituisce un nucleo che si accoppia ad altri nuclei al modo dell'improvvisazione. Vediamo l'esempio della poesia *Palingenesia* (2004, p. 146):

país, bestial camelo,
carrego-te e à bossa
uterina da viagem,
os veios de som explodindo,
nem Fanny Mpfumo, o delicado,
é sobrança nas areias
mais que a parábise de Georgina,
meu país boi flinando
no céu úbere da Mafalala.

In questo modo la letteratura si trasforma in un palco illuminato, uno spettacolo caratterizzato dall'improvvisazione che, come procede il jazz, crea zone d'ombra e di smottamenti. Testi come questi formano ciò che Antonio Benítez-Rojo chiamò di «macchina specializzata nel produrre biforcazioni e paradossi» (1998, p. 38), destinata a trasformare «la violenza socio-culturale decorrente dalla colonizzazione in uno specchio che riflette il tragico ed il comico, il sacro ed il profano, lo storico ed il poetico, Prospero e Caliban, la morte e la resurrezione, ossia, il segno biforcuto».

D'accordo con le riflessioni di Homi Bhabha, possiamo affermare che la ritrosia rappresenta il paradigma della condizione post-coloniale, visto che è «la condizione delle iniziazioni estraterritoriali e interculturali» (1999, p. 29). Ciò malgrado, Bhabha osserva che «sentirsi estranei alla propria dimora [*unhomed*] non significa essere senza casa [*homeless*]». È il caso della poeta angolana Paula Tavares, per chi questo diventa decisivo, nella misura in cui lei si trova in una posizione di vincolo meno viscerale rispetto alla sua «dimora culturale» – l'Angola – situazione che deriva dalla visione critica della stessa, senza però dimenticare che questa rappresenta il proprio «luogo d'origine». A partire da questa visione è stilata la concezione della «tradizione» come essendo un incrocio di mutazione e permanenza:

Invece di costituire solo un'eredità immobile e fissa, pronta per essere trasmessa di generazione in generazione, la tradizione è pure mutazione e sinonimo di un quadro dinamico intessuto durante molto tempo tra l'individuo e il gruppo, da sempre aperto all'incorporazione di nuovi elementi che alimentano l'antico e stabiliscono la necessaria

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta

*

[...] Uma mulher oferece à noite

paese, cammello bestiale
ti carico sulla gobba
uterina del viaggio,
i filoni del suono che esplodono,
nenmeno Fanny Mpfumo, il delicato,
è di troppo nelle sabbie
più che la parabasi di Georgina,
il mio paese un bue randagio
nel cielo ubere della Mafalala.

ponte tra il vecchio e il nuovo (Tavares, 1998, p. 52).

Questo punto di vista è particolarmente significativo, visto che ci illustra il modo in cui Paula Tavares elabora la tradizione, a volte indicandoci i momenti di insurrezione (principalmente quando riferiti alla condizione femminile), altre volte proponendo un'interpretazione poetica del rito tradizionale. Anche così, la meraviglia è un elemento costante nel suo processo creativo, che «rende visibile l'oblio del momento 'estraneo' nella società civile» (Bhabha, 1998, p. 31). Grazie allo studio approfondito della storia, Paula Tavares ha una viva coscienza degli errori storici, soprattutto riguardanti la rappresentazione che ha di se stessa la donna angolana, e crede che «manchi ancora la parola 'grido' gettata sul silenzio» (Tavares, 1998, p.33). Ecco perché lei pensa di poter 'riempire' questo spazio vuoto attraverso la parola poetica, generatrice di universi significanti, che edificano nuovi valori nei quali è possibile rispecchiarsi: «ci sono molte grida che normalmente noi donne [...] abbiamo imparato a tenerci dentro: la sensualità è uno di questi. La donna [...] non esplicita i suoi problemi con la sensualità. E io ho creduto di poter mettere tutto questo nella poesia» (Tavares *apud* Laban, 1991, p. 853).

La ritrosia al quale ci riferiamo interviene, nella poetica tavariana, principalmente nel momento in cui si descrivono gli enigmi che circondano i riti di iniziazione femminile, che tradizionalmente si servono del silenzio come strumento di rispetto e di manutenzione³. Ma questo silenzio è ferito dal grido delle donne che, dopo aver imparato l'obbedienza, manifestano la volontà della disobbedienza, pur se silenziosa e silenziata, come rivelano queste poesie del libro *O Lago da Lua* (1999):

Quella donna che straccia la notte
con il suo canto d'attesa
non canta
apre la bocca
e libera gli uccelli
che le popolano la gola

(TAVARES, 1999, p.17)

Una donna offre alla notte

o silêncio aberto
de um grito
sem som nem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas [...]

l'aperto silenzio
di un grido
senza suono e nemmeno gesto
solo il silenzio così aperto al grido
libero nell'intervallo delle lacrime

(TAVARES, 1999, p. 16)

Paula Tavares incarna queste donne che hanno «uccelli che le popolano la gola», dando loro voce, espressione, desideri, infine, nozione di individuo che sente, che pensa, che parla, che ha quindi un *logos*. Inoltre, come segnala la professoressa Rita Chaves (200, p. 161), «Paula Tavares non parla *per* le donne della sua terra, ma parla *con* loro, inaugura il luogo che esse occupano già». Con coraggio, Paula Tavares cuce un sottile legame tra il mondo antico, nella poesia *Ex-voto*, in versi come : «Nel mio altare di pietra / brucia un fuoco antico» (1999, p. 12), e il nuovo mondo, nella poesia *O cercado*, nella quale leggiamo: «[...] Dov'è il tempo promesso per vivere, madre / se tutto si mantiene e raccoglie nel tempo dell'attesa / oltre il recinto» (Tavares, 2001, p.23). Questo legame è realizzato attraverso un linguaggio epifanico che fa rinascere l'individuo – ma in un contesto contemporaneo, con le tensioni specifiche della storia postcoloniale – e propone un'altra festa di iniziazione, che dal linguaggio orale si trasferisce alla scrittura, fissandovi domande e riflessioni più profonde.

L'autrice fa così coincidere, nella trama del linguaggio scritto, la saggezza antica dei griots, adoperando le arguzie femminili già impiegate da Sherazade. Come mostra Adélia Bezerra de Menezes, nel suo saggio dedicato alla figura di Sherazade (1995, p. 44), «lei, la raccontastorie, non era solo una specie di deposito vivo di storie del suo popolo, non era solo quella che trasmetteva le storie raccontate da altri»; [...] lei faceva altro, scriveva «versi migliori di quelli dei più celebri poeti del suo tempo». In questo senso, Sherazade era considerata una «tessitrice delle notti», intrecciando voce e testo come un tessuto, si aggiungeva quindi ai nomi della tradizione di donne tessitrici, come Penelope, Aracne, Arianna, le Parche, per non citarne che alcune della tradizione greca.

D'altro canto, Paula Travares, nel tessere i capelli, «le acconciature di missangas» (1999, p. 12), o «la cintura di missangas [...] / fatto dalle tue mani/ e fili dei tuoi capelli / tagliati con la luna piena /» (2001, p. 23), o ancora, tutto il corpo («il mio corpo / é un telaio verticale [...]») (2001, p. 14) inserisce nell'intreccio del suo testo poetico la tradizione che, in Africa, unisce la tessitura, la parola e la vita, come possiamo leggere nel seguente brano di natura antropologica (Calame-Griaule *apud* Stamm, 1999, p. 55):

Gli organi della bocca sono gli elementi di un lavoro che tesse la materia sonora attraverso la laringe. Gli dona colore e forma [...] Il tessitore canta lanciando la spola, e la sua voce entra nella catena, aiutando e mantenendo quella degli antichi [...] La parola umana corrisponde così bene a quella della puleggia che

tesse e che « ad ogni disegno del tessuto corrisponde un indovinello o un racconto», ossia, una di queste «parole enigmatiche» che chiamiamo di «meravigliose»; è solo «battendo con la sua spola contro il legno del banco» che il tessitore risponde ai saluti e che lui stesso «saluta il mattino, le forze spirituali».

Il rinvio a Sherazade ci aiuta a capire il lavoro di Paula Tavares, che costruisce anch'essa un'altra realtà con la parola, come se si trattasse di un balsamo contro il dolore e il silenzio storico e culturale, quasi un patto di silenzio. In effetti, possiamo dire che la parola tavariana riproduce in parte la funzione psicanalitica della *cura attraverso la narrazione* visto che tenta riempire i silenzi e le ellissi della tradizione angolana, «gli intervalli delle lacrime» delle donne che «offrono alla notte il silenzio aperto di un urlo». In questa prospettiva, è importante ricordare che la figura della donna sorge nella sua opera come un simbolo di resistenza (la pianta buganvillea), in un paese distrutto dalla guerra :

Di questa fragilità [dell'albero jacarandà] non soffre la bouganville, nel suo silenzio contorto e insondabile. Lei sta lí. In gesto di sfida. Sanguina abbondantemente da ogni taglio e rinasce per terra con la testardaggine delle speci che resistono. (TAVARES, 1998, p. 34)

È così possibile capire che la parola diventa discorso simbolico, grido di coloro che non gridano, registro storico di una cultura messa sotto pressione dal proprio sguardo e dallo sguardo esterno ed ufficiale della storia. Come nella psicanalisi, che vuole produrre una trasformazione interna e una riorganizzazione strutturale della personalità attraverso la parola, le poesie di Paula Tavares ci permettono d'intravedere una riorganizzazione strutturale dei tratti culturali dell'Angola contemporanea, mettendo l'indice su alcuni aspetti che provocano sgomento e spaesamento nella poeta.

Tra questi aspetti, si evidenziano su tutti le pratiche culturali preservate dalla tradizione e che coinvolgono la donna ed il suo corpo. Ecco perché affermiamo, assieme a Menezes (1995, p. 56), che così come «Scherazade offre al Sultano il tempo, e assieme alle sue storie, la Storia [...] », Paula Tavares offre ad Angola il tempo ciclico della narrazione e, assieme alle sue storie, le offre la Storia, che rappresenta una rottura nella circolarità di questo tempo antico e tradizionale. Il luogo della «smagliatura» nel tempo è il tradimento

che Paula Tavares compie, intercambiando al tessuto filato durante anni – «le vecchie sfilano una memoria lenta / che accende la notte delle parole / e dopo riscaldano le mani nel seminare il fuoco» (Tavares, 1999, p.16), – la forza antagonista del suo ricamo, il suo tatuaggio, la sua «seconda pelle»: la lingua e le sorprese che vi si trovano contenuti, espressi in versi quali: «io ricamerò il tappeto / ti farò le treccie / dividerò con te / il vino amaro / di questo paese innocente.// Dopo potremo restare lì / a contare le ore / nella curva della baia» (Tavares, 1999, p. 38).

Per terminare, possiamo stilare una conclusione provvisoria, che ci indica che l'inserzione di questo palinsesto di

registri e segni diversi nella produzione letteraria di lingua portoghese segue il cammino già percorso da autori come i martinicani Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, nella letteratura di espressione francese, Derek Walcott o Wole Soyinka, in quella di lingua inglese, o ancora Nancy Morejón nella letteratura di lingua spagnola, e disegna timidamente il mappa di un nuovo cammino aperto nella letteratura di lingua portoghese, un mappa dove la nozione di 'centro' e di 'periferia' è determinata meno da aspetti geo-politici quanto piuttosto da risemantizzazioni ed elaborazioni di vecchi retaggi e di nuove conquiste estetiche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Fundação Eng. António De Almeida 1991.
- Aleixo, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte, Scriptum 2001.
- Anderson, Benedict. *Nação E Consciência Nacional*. São Paulo Ática, 1989.
- Benítez-Rojo, António. *La Isla Que Se Repite*. Barcelona, Editora Casiopea 1998.
- Bernd, Zilá. *Literatura E Identidade Nacional*. Porto Alegre, Editora Da Ufrgs 2003.
- Bhabha, Homi K. *O Local Da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. Ufmg 1999.
- Calame-Griaule, Geneviève. *Ethnologie Et Langage*. Paris, Gallimard 1965.
- Cancelini, Néstor García. Narrar O Multiculturalismo. In: Cancelini, Néstor García. *Consumidores E Cidadãos: Conflitos Multiculturais De Globalização*. Rio De Janeiro, Ed. Ufij 1996, P.119-136.
- Cannevari, Massimo. *Sincretismos: Uma Exploração Das Hibridações Culturais*. São Paulo, Studio Nobel 1996.
- Carvalho, Ruy Duarte De. *Lavra*. Poesia Reunida 1970/2000. Lisboa, Cotovia 2005.
- Chaves, Rita. A Palavra Enraizada De Ana Paula Tavares. In «Revista Via Atlântica», Universidade De São Paulo, São Paulo N°4, P. 158-167, 2000.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo / Rio De Janeiro, Editora 34/ Ucam 2001.
- Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris, Gallimard 1980.
- Hall, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades E Mediações Culturais. Belo Horizonte, Editora Ufmg 2003.
- Laban, Michel. *Angola : Encontro Com Escritores*. V.2. Porto,
- Marques, Fabrício (Org.). *Dez Conversas*. Diálogos Com Poetas Contemporâneos. Belo Horizonte, Gutemberg Editora 2004.
- Meneses, Adélia Bezerra De. Scherazade Ou Do Poder Da Palavra. In: *Do Poder Da Palavra; Ensaios De Literatura E Psicanálise*. São Paulo, Duas Cidades, P.39-56, 1995.
- Padilha, Laura *Novos Pactos, Outras Ficções*. Ensaios Sobre Literaturas Afro-Luso-Brasileiras. Porto Alegre, Edipucrs 2002.
- Patraquim, Luís Carlos. *O Osso Côncavo E Outros Poemas*. Lisboa, Editora Caminho 2004.
- Pereira, Edimilson De Almeida. *Casa Da Palavra*. Belo Horizonte, Mazza Edições 2003.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover, Ediciones Del Norte 1984.
- Scheler, Max. Ordo Amoris. In: Scheler, Max. *Six Essais De Philosophie Et De Religion*. Ed. Univ. Fribourg, Svizzera, P. 70, 1996.
- Slenes, Robert W. *Na Senzala Uma Flor*. Esperanças E Recordações Na Formação Da Família Escrava – Brasil, Sudeste, Século XIX. Rio De Janeiro, Editora Nova Fronteira 1999.
- Stamm, Anne. *La Parole Et Un Monde*. Sagesses Africaines. Paris, Seuil 1999.
- Tavares, Paula. *O Sangue Da Buganvília : Crônicas*. Praia ; Mindelo , Centro Cultural Português 1998.
- Tavares, Paula *O Lago Da Lua*. Lisboa, Caminho 1999.
- Tavares, Paula *Dizes-Me Coisas Amargas Como Os Frutos*. Lisboa, Caminho 2001.

NOTE

¹ Questa traduzione e quella dei prossimi testi è nostra.

² SCHELER, Max. (1996, p. 70).

³ Laura Padilha segnala l'importanza dello spazio in bianco

della pagina nella poesia di Tavares, recuperando così un antico precetto angolano che dice: «è possibile che il silenzio sia la madre dell'origine». (2000, p. 293).