



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
(XXX CICLO)

**MATRICI CLASSICHE E ITALIANE
NELLA PRODUZIONE ITALOFONA DEI POETI
BRASILIANI CONTEMPORANEI IN ESILIO IN ITALIA.**

TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Franca Sinopoli

CANDIDATA

Alessandra Mattei (Matr.:07200849)

COTUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Biancamaria Frabotta

Anno Accademico 2016/2017

RINGRAZIAMENTI

La ricerca che viene presentata è frutto del lavoro di chi scrive, ma non avrebbe mai potuto vedere la luce senza la collaborazione e l'apporto fruttuoso di molti, che non è possibile ricordare per intero in questa sede, ma che sono stati indispensabili per il buon esito del progetto e che saranno sempre presenti nella mia memoria.

È mio desiderio ringraziare innanzitutto la mia Tutrice, Professoressa Franca Sinopoli, che con grande generosità ha indirizzato, aiutato e sorretto l'intero progetto; e la Scuola di Dottorato di Italianistica dell'Università di Roma *La Sapienza*, nella persona della sua Direttrice Professoressa Beatrice Alfonzetti, per il supporto accordato ad ogni esigenza del lavoro.

Vorrei inoltre ringraziare la Professoressa Biancamaria Frabotta, mia Cotutrice, assieme alle colleghe e i colleghi del Corso di Dottorato.

Un pensiero grato va alla Professoressa Francesca Bernardini, in qualità di Direttrice dell'*Archivio del Novecento* de *La Sapienza* Università di Roma, per la grande e continua disponibilità allo studio e consultazione delle carte di Giuseppe Ungaretti contenute nel *Fondo Falqui*; al dottor Alessandro Taddei, responsabile del medesimo *Archivio*, e alla Professoressa Cecilia Bello, che assieme alla Professoressa Bernardini mi è stata fondamentale nell'interpretazione della materia.

Voglio ringraziare inoltre Anna Livia Lafragola, nipote del poeta, per avermi consentito di utilizzare, riprodurre e studiare le carte del nonno; e la Dottoressa Gloria Manghetti, Direttrice del *Gabinetto Vieusseux* di Firenze-*Archivio Alessandro Bonsanti*, assieme agli Archivisti dott. Fabio Desideri e dott.ssa Ambra Spaccasassi, per avermi agevolata nella consultazione e nello studio di carte contenute nel *Fondo Ungaretti*.

Sento inoltre di dover esternare la mia gratitudine ai Professori Ettore Finazzi Agrò, Professore di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso *La Sapienza* Università di Roma, e Davi Barbosa Pessoa, Professore di Letteratura Italiana presso la *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, per la generosa e sempre puntuale consulenza circa numerosi aspetti e protagonisti della Letteratura Brasiliana.

Vorrei ringraziare infine con particolare gratitudine il Professore Emerico Giachery e Noemi Paolini Giachery, che con infinita disponibilità e generosità hanno condiviso con

me materiali, informazioni e riflessioni sugli amati poeti, specie su Ungaretti e su Andrea Rivier; e che hanno nutrito col loro affetto e con il loro supporto il mio lavoro.

Devo ringraziare infine la mia famiglia, presente e passata: soprattutto mio marito Alessandro e mia figlia Clizia che, assieme ai miei genitori, hanno condiviso con me questa fase irripetibile della mia vita di studiosa e di donna.

Ad Achille Sciotti

A Clizia Maria e Alessandro Turco

MATRICI CLASSICHE E ITALIANE NELLA PRODUZIONE ITALOFONA DEI POETI BRASILIANI CONTEMPORANEI IN ESILIO IN ITALIA.

Sommario

RINGRAZIAMENTI	3
INTRODUZIONE: MOTIVI DELLA RICERCA ED ILLUSTRAZIONE DEGLI ARGOMENTI TRATTATI.	13
§ Breve quadro generale di riferimento storico e scientifico sulla letteratura della migrazione in Italia	13
§ Descrizione generale del lavoro di tesi. Legami tra poesia dell'esilio, poesia italofofona di origine brasiliana e letteratura italiana stanziale	22
§ Limiti e ulteriori sviluppi possibili di questa tesi	43
CAPITOLO 1: QUESTIONI GENERALI, DEFINIZIONI TEORICHE E STRUMENTALI	50
§ 1.1 Questioni teoriche: lo stato dell'arte	50
§ 1.2.1 Censimento dei poeti italofofoni ed individuazione del gruppo dei poeti di origine brasiliana	79
§ 1.2.2 Definizione dei criteri per la selezione dei profili poetici maggiormente rappresentativi per definire i rapporti intercorrenti tra produzione poetica italofofona e produzione letteraria italiana.....	80
§ 1.2.2.1 Censimento attraverso il criterio quantitativo bibliografico e attraverso il criterio di vicinanza al contesto letterario e culturale italiano.....	81
§ 1.2.2.2 Censimento attraverso il criterio geografico.....	95
§ 1.2.2.3 Censimento attraverso il criterio di comprovabile assimilazione al contesto letterario e culturale italiano.....	105
§ 1.2.3 Selezione del gruppo dei poeti italofofoni di origine brasiliana.	109
CAPITOLO 2: GLI INTELLETTUALI ITALIANI E LA POESIA D'ESILIO POLITICO IN ITALIA: ANTECEDENTI NON LUSOFONI.	123
§ 2.1 Poeti, scrittori, intellettuali e movimenti storico letterari italiani maggiormente correlati alla produzione italofofona contemporanea.....	123
§ 2.2 Il «Terzo Meridionalismo». Cenni.....	125
§ 2.2.1 Il problema linguistico: la dialettologia come antecedente del fenomeno produttivo ed assimilativo della produzione italofofona.....	131
§ 2.2.2 L'eredità di Gramsci e le riviste meridionali di Bodini e Sciascia.	136
§ 2.2.2.1 Il carteggio Bodini Sciascia: un caso esemplare di sensibilità e di ricezione dei primordi del fenomeno.	146
§ 2.3. Pasolini e la <i>Nuova Questione Linguistica</i> . Cenni.....	151

§ 2.4 Ungaretti e il Meridione d'Italia.	154
§ 2.5 Matrici classiche di alcuni temi e strutture ricorrenti nei poeti esuli in Italia precedenti a quelli analizzati.....	163
§ 2.5.1 I modelli latini. Orazio, Virgilio, Ovidio.	165
§ 2.5.2 Il modello epico.	166
§ 2.5.3 La Grecia. Le figure della tragedia classica.....	167
§ 2.6 Perché l'Italia. Antecedenti non italofofoni della produzione poetica italofofona legata all'esilio.....	171
§ 2.6.1 Rafael Alberti.....	173
§ 2.6.2 Pablo Neruda.....	192
§ 2.6.3 Alexandros Panagulis. Un caso esemplare di ricezione italiana. Pier Paolo Pasolini e Andrea Rivier, poeta filosofico	200
§ 2.6.4 Juan Gelman	205
§ 2.6.5 Gëzim Hajdari.....	212
CAPITOLO 3. ANALISI DEI CASI PRINCIPALI. POETI, POETICHE E POESIE ITALOFONE DI ORIGINE BRASILIANA.	240
§ 3.1 Definizione di funzione poetica.....	240
§ 3.1.1 Funzione dialettica.....	240
§ 3.1.2 Funzione autoriale.....	242
§ 3.1.3 Funzione Ungaretti	244
§ 3.2. Murilo Mendes.....	265
§ 3.2.1: Il concetto di misura e l'ironia nella prima produzione di ambientazione e tematica italiana: <i>Siciliana</i>	266
§ 3.2.2. La traduzione ungarettiana di <i>Finestra dal Caos</i> e il secondo periodo italiano di Mendes: i legami con la letteratura italiana.	285
§ 3.2.3: La produzione italofofona e il periodo italiano maturo: <i>Ipotesi</i>	298
§ 3.3: Marcia Theóphílo.....	349
§ 3.3.1: Breve quadro biobibliografico	349
§ 3.3.2 Prima fase italiana di Marcia Theóphílo (1972-1983).....	355
§ 3.3.3 Seconda fase italiana di Marcia Theóphílo (1983-1992). L'emergere della Funzione Ungaretti.	362
§ 3.3.4 Terza fase italiana di Marcia Theóphílo (1995-). Sviluppi metrico-ritmici e concettualia della Funzione Ungaretti.	378
§ 3.4 Lúcia de Oliveira	415
§ 3.4.1 Cenni biografici.	415
§ 3.4.2: La <i>Compagnia delle poete</i>	417
§ 3.4.3 Poetica e ricerca di Vera Lúcia de Oliveira	421
§ 3.5. Julio César Monteiro Martins	443

§ 3.5.1: Cenni biografici e specificità culturale. L'avventura italiana di <i>Sagarana</i>	443
§ 3.5.2: La produzione poetica di Julio Monteiro Martins. Neoplatonismo e metamorfosi: il rapporto con Ungaretti e le prose poetiche di <i>Viaggio nel Mezzogiorno</i>	453
CAP. 4 SPECIFICITÀ DELLA PRODUZIONE POETICA ITALOFONA DEI POETI DI ORIGINE BRASILIANA	489
§ 4.1 Il translinguismo dei poeti brasiliani di espressione italiana. Alcune peculiarità.	489
§ 4.2 Le poetiche del corpo: figure di margine e di identità.....	529
§ 4.3 Calchi culturali e interdiscorsività.	548
APPENDICE	561
<i>MITO TUPÌ. COME SI FECE NOTTE</i> .TRASCRIZIONE GENETICA.....	562
SEZIONE BIBLIOGRAFICA	574
Nota bibliografica	575
PARTE PRIMA: BIBLIOGRAFIA GENERALE E SITOGRAFIA	577
Bibliografia generale	577
Sitografia.....	597
PARTE SECONDA: BIBLIOGRAFIA INERENTE GLI AUTORI	602
BIBLIOGRAFIA DEI POETI DELL'ESILIO IN ITALIA NON TRASLINGUI	602
Rafael Alberti.....	602
Juan Gelman	604
Pablo Neruda.....	605
Alexandros Panagulis	606
Gëzim Hajdari: Autore trattato, traslingue di espressione italiana ma non di origine brasiliana.....	606
BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI TRASLINGUI DI ORIGINE BRASILIANA E DI ESPRESSIONE ITALIANA	611
Murilo Mendes.....	611
Marcia Theóphilo.....	614
Vera Lúcia de Oliveira.....	616
Julio Monteiro Martins	620
Bibliografia di Giuseppe Ungaretti.....	621
Carte di Archivio di Giuseppe Ungaretti (Inediti rinvenuti dalla scrivente e riportati in appendice; carte citate in altre pubblicazioni)	623
Bibliografia primaria dei poeti censiti e non trattati (ordinati alfabeticamente e articolati secondo un criterio interno cronologico ascendente)	630

INTRODUZIONE: MOTIVI DELLA RICERCA ED ILLUSTRAZIONE DEGLI ARGOMENTI TRATTATI.

§ Breve quadro generale di riferimento storico e scientifico sulla letteratura della migrazione in Italia

In Italia l'interesse di studio e la focalizzazione dell'opinione pubblica intorno alla questione contemporanea delle migrazioni viene convenzionalmente ricondotta ai fatti del 25 Agosto 1989 di Villa Literno¹: fatti che culminarono nella morte del sudafricano Jerry Masslo², e che ebbero come conseguenza la presa di coscienza nazionale dell'esistenza di un fenomeno silente ma già decennalmente attivo di migrazione, ampiamente sfruttata e spesso collegata con i traffici della malavita organizzata. Questa consapevolezza risultava fino a quel momento distante dal sentimento comune italiano³ per via di una sorta di diffusa rimozione collettiva della circostanza di essere stati Paese di Emigrazione, riportata all'attenzione nazionale dalla circostanza speculare di essere divenuti ora Paese di Immigrazione. Una delle conseguenze importanti della presa di coscienza di tale trasformazione, di cui l'atteggiamento razzistico nei confronti dei migranti era culminata nei fatti di Villa Literno, fu infatti l'avvio di una legislazione intorno al fenomeno che fino a quel momento era stata volta a salvaguardare gli interessi degli emigranti italiani (quindi basata sul fondamento del diritto romano dello *ius sanguinis* e non dello *ius soli*) snodatasi attorno a tre tappe principali: La Legge Martelli

¹ Per una puntuale ricostruzione storico sociologica del fenomeno della migrazione contemporanea in Italia si veda COMBERIATI Daniele, *La letteratura italiana della migrazione: percorsi cronologici e aspetti di lettura* in ID., *Scrivere nella lingua dell'altro*, Peter Lang, Bruxelles, 2010, particolarmente pp. 9-27

² Comberiatì Daniele, *L'omicidio di Jerry Maslow: alle origini della Letteratura Italiana della migrazione*, in ID., *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., pp.27-34

³ «Per esempio raccontano del 4 dicembre dell'86, di quando la camorra uccide Thomas Quaye e Gorge Anang. Trucidati a Castel Volturno, i loro corpi vengono mostrati nel centro del paese a mo' di esempio: i due ragazzi - si diceva - avevano deciso di fumarsi una canna laddove questo era tollerato solo per i bianchi. Nell'agosto dell' 87, sempre a Villa Literno, Fouad Khaimarouni, muratore marocchino, viene lanciato nel vuoto dalla finestra di una palazzina in costruzione dove aveva trovato riparo. Il 30 settembre 1988 il tanzaniano Juma Iddi Bayar viene ucciso a Mondragone: viveva in una proprietà di uomini vicini ai clan. Il 6 aprile 1989 Ben Ali Hassen, tunisino, ventisei anni, viene ammazzato a Casal di Principe: è accusato dai clan di organizzare il reclutamento di immigrati. Il 3 giugno dell' 89 a Cancellone Arnone ammazzano il trentunenne Abderrhmann Meftah e il 18 il marocchino Baid Bouchaid a Casapesenna, accusato dal pensionato che gli spara di essere andato a vivere troppo vicino alla sua villa. Eppure gli stranieri arrivano perché i caporali al servizio dei grandi gruppi conservieri offrono lavoro. Diventano una miniera anche per l'economia locale.» : Roberto Saviano, «La Repubblica.it » 24 Agosto 2014.

(Legge 39/1990), la Legge Turco-Napolitano (Legge 40/1998) e la Legge Bossi-Fini (Legge 189/2002)⁴.

Alle osservazioni prettamente storico sociologiche del fenomeno, intorno ai primissimi anni Novanta seguirono in Italia alcune considerazioni maggiormente aderenti alla natura letteraria delle produzioni derivanti dai movimenti migratori contemporanei⁵, allineando la sensibilità intellettuale ed accademica italiana alla già decennalmente attiva contezza di altri Paesi Occidentali, tradizionalmente più consapevoli del proprio ruolo colonialista ed imperialista. Il fenomeno migratorio è stato infatti considerato come la conseguenza trasversale e mondiale della dissoluzione dei sistemi coloniali classici, riaggregati secondo direttrici di interesse e facilitazione economico linguistica. In Italia, piuttosto, gli storici che dagli anni '70 si sono applicati allo studio del passato coloniale nazionale (tra tutti si deve ricorderanno i lavori di Nicola Labanca e di Angelo Del Boca) hanno chiaramente evidenziato una assenza o comunque un grave ritardo nell'acquisizione della coscienza critica italiana rispetto al proprio ruolo coloniale inteso come pregresso generale fondamentale sotteso ai fenomeni migratori globali, congiuntamente ad una attitudine alla rimozione del proprio recente passato migratorio: da cui solo in tempi molto recenti la coscienza collettiva va emancipandosi⁶. Ciò si deve probabilmente alla circostanza che il colonialismo⁷ coincise con il fenomeno parallelo e diffusissimo della migrazione delle masse di Italiani diseredati verso luoghi che, nella

⁴ Comberiati, *cit*, ibidem, pp. 29-31

⁵GNISCI Armando, *Letteratura italiana della migrazione* [1998] in ID, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003 pp. 109 e segg.

⁶ SINOPOLI Franca, *Storia e memorie non condivise: il contrappunto nell'identità e la cultura italiana contemporanea*. in BRUNETTI Bruno e DEROBERTIS Roberto (a cura di), *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, Bari, Progedit, 2014, pp. 135-151

⁷Le politiche espansive del neonato stato unitario italiano verso i territori d'Africa ebbero origine con la Conferenza di Berlino (1884-1886).

Le Guerre d'Africa italiane si svilupparono su due fuochi principali: quella d'Eritrea (con la quale furono annesse anche Etiopia, nota come Abissinia, e Somalia; e che si svolse tra alterne vicende e con alcuni stalli tra il 1882- e il 1941; e quella di Libia, iniziata da Giolitti nel 1911 e conclusasi nel 1943. Suo esito definitivo fu l'allontanamento il 15 ottobre 1970 degli italiani ancora stanziati.

La guerra d'Eritrea, nello specifico, ha avuto tre momenti fondamentali: la formazione dell'Eritrea tra il 1889 (Trattato di Ucciali) e il 1890 interrotta dalla sconfitta italiana nella Battaglia di Adwa del 1896 cui Teresa Fiore connette l'incremento dell'emigrazione delle classi povere italiane verso il Brasile; una seconda fase caratterizzata dallo stanziamento di civili e dalla costruzione di infrastrutture tra il 1897 e il 1932; ed un'ultima fase tra il 1933 ed il 1941 caratterizzata dall'invasione dell'Etiopia terminata con la caduta del fascismo e il conseguente fallimento della politica coloniale italiana.

bibliografia di riferimento⁸ venivano dagli stessi uomini di Governo identificati come “*colonie*”: fenomeno di dimensione tale che oggi si considera esistano pressoché tanti Italiani discendenti da Italiani all'estero quanti ne esistono in Italia; e fenomeno, quello migratorio o *coloniale indiretto*, che in Italia è stato parallelo anche ad un terzo tipo di colonialismo, del tutto caratteristico del nostro Paese, che è stato il fenomeno del cosiddetto *colonialismo interno*: cioè delle politiche di asservimento da parte delle oligarchie politiche ed economiche che avevano determinato l'unificazione del Paese nei confronti delle masse popolari più povere -soprattutto ma non esclusivamente meridionali ed insulari- attraverso strumenti e modalità tipicamente coloniali anche mediante l'imposizione di un modello propriamente culturale, specificamente letterario e linguistico formalizzante e canonizzante. Su questi aspetti, come è noto, ha scritto Antonio Gramsci (§2.2.2) a partire dal libello *La quistione meridionale*⁹, del 1926, dal quale si è originata l'intera riflessione sviluppata nelle *Lettere* e nei *Quaderni dal Carcere*: tutte vertenti sul problema della dinamica dialettica implicita nell'unificazione risorgimentale italiana e sul peso che questa era venuta esercitando nella dialettica politica del Novecento, culminata nell'avventura fascista, e specialmente centrata sulle duplice declinazione delle relazioni che esistevano tra Risorgimento e tendenze unitarie da una parte, e Intellettuali e potere dall'altra.

A ciò si è unito il falso mito di una Italia clemente, portatrice di civiltà ed umanità, incapace di atteggiamenti e azioni di soperchieria esplicita attribuita invece all'indole dei grandi Imperi; e la brevità o l'intermittenza delle esperienze coloniali italiane in Africa, la lontananza col protettorato Cinese¹⁰, assieme alla talora fatuità di tali imprese

⁸ FIORE Teresa: *La post'colonia' degli emigranti nell'Italia dell'immigrazione* in LOMBARDI-DIOP Cristina, ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier università 2012.

⁹ GRAMSCI Antonio, *La quistione meridionale*, apparso in "Lo Stato Operaio", a. IV, n. 1, gennaio 1930, ma ottobre 1926; poi ristampato presso, Einaudi (Torino) a partire dal 1951.

¹⁰ La Concessione italiana di Tientsin (Cina) risale al cosiddetto *Protocollo dei Boxer*: 7 settembre 1901 (1902) ed ha termine con l'Armistizio firmato dall'Italia l'8 settembre 1943 al quale fece seguito l'occupazione giapponese che si concluse nel 1947 col formale ritorno di Tientsin alla Cina.

(si vedano l'annessione d'Albania¹¹ dell'epoca fascista o l'effimera annessione greca¹² della medesima epoca¹³), e soprattutto la totale assenza di una prospettiva di politica linguistica e culturale che, poiché non prevedeva la possibilità di accesso a gradi superiori dell'istruzione, come ha efficacemente ricostruito Laura Lori¹⁴, non ha consentito -contrariamente a quanto è accaduto negli imperi coloniali anglofoni, francofoni, ispanofoni e lusofoni- la formazione di classi dirigenti autoctone esplicitamente legate, specie attraverso il tramite linguistico e delle cultura coloniale ufficiale, alla nazione colonizzatrice di riferimento: vanificando gli esiti di *trait d'union* della politica culturale coloniale tra colonie e Paese colonizzante; e contribuendo di fatto a rendere il fenomeno quasi invisibile agli occhi dell'Italia, anche se non improduttivo, come hanno sottolineato tra gli altri da ultimo Daniele Comberiati¹⁵ e Grazia Negro¹⁶.

Tutto ciò ha determinato una rimozione della coscienza nazionale del proprio passato colonizzatore invece feroce ed improntato a razzismo, pur inoculando all'interno del sentimento nazionale diffuso una serie di *rizomatiche* tendenze razziste, che infatti continuano ad emergere oggi in forme talvolta identiche -spesso letteralmente sovrapponibili- a quelle degli anni Trenta in cui acquisirono per la prima volta la loro fisionomia¹⁷. Agli anni fascisti infatti si ascrive, come noto, il compimento di una visione razzista la cui formulazione compiuta portò ad una teoria che nelle testimonianze letterarie del tempo si fondeva con aspetti sessisti e di sospetto della capacità subumana

¹¹L'Albania venne invasa dal Regno d'Italia attraverso la cosiddetta Guerra d'Aprile: e rimase sottomessa all'Italia dal 1941 al 1945.

Sulla natura dei legami tra Italia ed Albania e sugli esiti letterari che questi hanno avuto si veda inoltre COMBERIATI Daniele, § 6.II: *La produzione italoфона degli autori originari dell'Albania*, in ID. *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., pp. 220-225

¹²La Grecia fu invasa dall'esercito italiano con la Campagna di Grecia (1941-1943)

¹³Ma si legga la diversa durata attribuita a queste imprese secondo la ricostruzione di Rosanna Morace in *Letteratura-Mondo Italiana*, Pisa, ETS, 2012, pp. 37-39.

¹⁴LORI Laura, *Introduzione. Parola e corpo*, in EAD., *Inchiostro d'Africa*, Verona, Ombre Corte, 2013, pp. 119-121

¹⁵COMBERIATI Daniele, *La colonia cinese: rappresentazioni culturali e letterarie della Concessione italiana di Tientsin nella letteratura e nella cultura italiana del Novecento* in «Forum Italicum. A journal of Italian Studies», 10 agosto, 2014

¹⁶NEGRO Grazia, *Silenzi e ombre: le testimonianze dalla Cina, dalla Libia, dal Dodecaneso, dall'Albania, dalla Grecia, dall'ex-Jugoslavia* in EAD. *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 45-52

¹⁷BRUNETTI B., DEROBERTIS R., *L'invenzione del Sud. Migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari* Bari, Progedit, 2009

ed attitudine delinquenziale dell'intelletto dei popoli sottomessi (si pensi all'ormai acclarato valore testimoniale attribuito in questo senso al romanzo di Ennio Flaiano: *Tempo di morire*¹⁸) coincidente con il sospetto di una brutalità e rapacità sessuale ancora ampiamente diffusa nel pregiudizio che talvolta riemerge anche odiernamente nei confronti degli immigrati.

Il merito della nascita di una riflessione teorica sul fenomeno della produzione letteraria dei migranti in Italia deve essere ascritto ad Armando Gnisci (§1.1), cui si deve la fondazione nel 1997 della Banca Dati BA.S.I.L.I. e della prima rivista dedicata all'argomento «Kumà creola», che hanno aperto la strada ad un avvicinamento tra le tendenze internazionali degli studi letterari e l'Italianistica nazionale. Gnisci nel 1992 ha inaugurato il campo di studi pubblicando il saggio *Nel rovescio del gioco*¹⁹, cui sono seguiti nel 1998 *La letteratura della migrazione*²⁰, l'inedito *Perturbabile migramza* nel 2001 e *Lettere migranti* del 2002, elaborato per il primo Festival degli scrittori Migranti²¹: poi confluiti nel volume *Creolizzare l'Europa*²². A questi scritti gnisciani degli anni Novanta si sono affiancati quelli di Graziella Parati: tra i quali gioverà ricordare almeno l'articolo del 1995 *Italophone Voices*²³; e nel 1997 il saggio: *Strategies in Paradise: Foreigns and Shadows in Italian Literature*²⁴.

I due studiosi inaugurano letteralmente un filone di studi sulla letteratura migrante secondo la duplice specificità di considerare il fenomeno migratorio *tout court* e di farlo in lingua italiana; oppure secondo la direttrice aperta dalla Parati di studiare il fenomeno dal punto di vista dell'Italianistica estera, quindi molto aperta anche alle influenze degli *Italian Studies*, esprimendosi in una lingua altra dall'Italiano ed avvicinandosi ad una problematizzazione maggiormente postcoloniale che apre a sensibilità ed interrogativi

¹⁸ FLAIANO Ennio, *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947

¹⁹ GNISCI Armando, *Nel rovescio del gioco*, Assisi, Beniamino Carucci editore, 1992

²⁰ GNISCI Armando, *La letteratura della migrazione*, Roma, Lilith edizioni, 1998

²¹ GNISCI Armando, *Lettere migranti*, in *Diaspore europee e lettere migranti : primo festival europeo degli scrittori migranti : Roma, giugno 2002*, GNISCI Armando, MOLL Nora (a cura di), Roma, Edizioni Interculturali, 2002

²² GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003. Per comodità ci si riferirà a questo volume e non alle prime edizioni dei singoli saggi per i successivi rimandi

²³ PARATI Graziella, *Margins at Center: African Italian Voices*, in «Italian Studies in Southern Africa/Studi di Italianistica nell'Africa Australe», VIII, n.2, pp. 1-15 (pp. 1-2)

²⁴ PARATI Graziella, *Strategies in Paradise: Foreigns and Shadows in Italian Literature*, in B.ALLEN, M. RUSSO, *Revisioning Italy. Nation Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1997, pp. 169-190

pianamente operanti nei Paesi in cui ella opera: e raffrontando quindi la circostanza delle migrazioni in Italia con quella postcoloniale di altre nazioni europee.

Gli approcci, dopo una iniziale emergenza strettamente legata alla necessità di un inquadramento sociologico che garantisse una intellesione larga del fenomeno anche grazie a prime classificazioni per generi e provenienze, tendono da qualche anno ad ancorarsi ai due ambiti metodologici e classificatori iniziali; ed al contempo però ad affinarsi attorno a questioni più squisitamente linguistiche e letterarie attraverso una diffusa, seppur inorganica, osservazione dei casi coevi, talvolta anche editoriali, di scrittura letteraria da parte dei migranti in lingua italiana.

Bisogna rilevare in questa sede che l'interesse verso la letteratura di autori translingui di espressione letteraria italiana che abbiano lasciato i propri paesi per stabilirsi in Italia, cui ci si riferirà d'ora innanzi attraverso la categoria dell' *italofonia*²⁵ intesa in un'accezione volutamente larga e generica per consentire un uso operativo di una questione pure così complessa ed aperta come quella definitoria, è andato costantemente crescendo soprattutto da parte di studiosi di *letteratura italiana contemporanea*, di *teoria della letteratura* e di *letterature comparate* tanto nel panorama nazionale quanto pure in quello internazionale. In questa direzione è andata definendosi anche la produzione di materiali critici focalizzata principalmente attorno alla scrittura, che si è definita italoфона nell'accezione accennata, specie in prosa, dei migranti.

L'emancipazione della scrittura dei migranti dalla mera categoria della migrazione nella direzione di una problematizzazione della contestualizzazione ed allocazione della stessa nei profili della letteratura italiana contemporanea è riassumibile nelle posizioni

²⁵ L'aggettivo *italofono* riferito alla produzione letteraria di autori immigrati in Italia è utilizzato per la prima volta in questa accezione (e non nell'accezione diastratica che solitamente lo caratterizza in ambito linguistico e sociolinguistico, né in quello altrettanto abituale con cui si indicano scrittori di origini personali o familiari italiane che si esprimono nella propria produzione in Italiano) nel 1995 da Graziella PARATI *Margins at Center: African Italian Voices*, in «Italian Studies in Southern Africa/Studi di Italianistica nell'Africa Australe», VIII, n.2, pp. 1-15 (pp. 1-2) –sul cui uso poi la stessa PARATI torna a riflettere nel volume *Migration Italy. The art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2005 –ricalcando il termine di più antica e consolidata tradizione *francofono*: termine usato ad indicare la letteratura postcoloniale di lingua francese. Tuttavia la specificità del caso italiano, che storicamente non ha prodotto una lingua assurta a lingua di *koinè* tra Italia e i propri ex domini coloniali e che non vede provenire dal contesto postcoloniale una parte altrettanto consistente di scrittori di espressione italiana, ha reso meno piano l'uso del termine. Il dibattito attorno alla questione è stato ripercorso da Chiara MENGOLZI §2.3.1: *Letteratura italoфона*, in EAD., *Narrazioni Contese*, Roma, Carocci, 2014, pp. 40-49

critiche di Franca Sinopoli, che, dopo aver segnatamente esplicitato l'utilità della categoria di *migrazione* come lente col cui ausilio inquadrare le specificità della produzione letteraria nata per mano di scrittori migranti in un contesto di migrazione²⁶, nella postfazione alla prima antologia poetica di *poeti migranti di espressione italiana* nel medesimo 2006 puntualizzava e contestualmente superava l'uso di tale categoria scrivendo²⁷:

Tenendo, come ho accennato, sullo sfondo, ma non per questo eludendo del tutto il riferimento ai contributi via via fioriti intorno alla letteratura degli scrittori migranti in Italia, vediamo come tra le questioni centrali su cui poter lavorare ci siano le seguenti: a) è possibile o meno rintracciare una qualche qualità letteraria in questi testi? b) ha la domanda intorno al «valore» letterario ancora qualche senso oggi? Cioè: cosa intendiamo con «qualità letteraria»? c) è possibile far interagire la letteratura della migrazione in Italia con il sistema della letteratura Italia contemporanea? d) è possibile o meno passare dalla definizione di letteratura della migrazione a quella più complessiva di letteratura italoфона degli stranieri in Italia? e) come storiografare la comparsa di questa letteratura nel quadro delle diverse letterature delle diaspore che si esprimono nelle lingue europee?

Sinopoli sarebbe tornata a riflettere sulla questione ancora nel 2015, almeno attorno al primario interrogativo sulla legittimità di ampliare il concetto di letteratura della migrazione in letteratura italoфона, estendendo e puntualizzando il concetto in modo ancora più complesso e completo, specie evidenziando il legame, e la non coincidenza, implicito nella comune scelta della lingua²⁸:

[...] Proporrei di utilizzare una categoria molto generale e comprensiva ovvero quella di autori “transnazionali” e “translingui”, con l'intenzione però di iscriverli all'interno, e non all'estero, della letteratura italiana contemporanea. [...]

Ella pone in questa sede una serie di questioni estremamente rilevanti, nel cui solco la presente ricerca tenta di inserirsi, che ineriscono lo *status* e la valenza del prodotto letterario generato dalla complessità contemporanea intesa come disfacimento di sistemi culturali monolitici egemonici in favore di nuove fisionomie che derivano la propria

²⁶SINOPOLI Franca, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana* in *Nuovo Planetario Italiano*, (a cura di) GNISCI A., Troina, Città Aperta, 2006, pp. 87-110; spec. p. 98

²⁷ SINOPOLI Franca, *Scrivere nella lingua dell'altro*, (in a cura di) LECOMTE Mia, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in Italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 219

²⁸ SINOPOLI Franca, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea* in «La Modernità letteraria» n°8, 2018; Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore; p. 53 (pp.53-62)

vitalità e produttività dalla relazione di queste con culture storicamente definite come subalterne, ma che nel proprio reciproco contatto definiscono una fisionomia nuova. Si tratta di una doppia dimensione di appartenenza contestuale -quella all'ambito della letteratura della migrazione, ma contemporaneamente anche alla letteratura italiana *tout court*- che Chiara Mengozzi torna a definire, a partire dalle riflessioni circa la condizione del *reader-oriented* riformulata da Jennifer Burns già nel 2001²⁹, di *doppio blinding*³⁰.

Si è dunque passati nel contempo dallo stadio originario di una generica produzione di scrittori migranti -cioè giunti in Italia a seguito di una migrazione e che trattavano nella propria opera di tale esperienza di *dispatrio*- alla condizione di produzione italoфона, cioè sì di scrittori migranti e di argomento legato all'esperienza personale di dispatrio ma di espressione italiana o nella diretta formulazione o nella riscrittura o nell'autotraduzione autoriale delle proprie opere: superando la condizione in un primo momento attiva di affiancamento sistematico alla resa autoriale di una revisione editoriale che talvolta ha rasantato la traduzione obbligata, e che ha interessato molte grandi case editrici (si pensi al caso editoriale di Pap Kouma che ha pubblicato per Baldini e Castoldi nel 1996 *Io venditore di Elefanti*³¹).

Ciò ha consentito di definire una più puntuale fisionomia di questa produzione - maggiormente irrelata alla qualità artistica del prodotto letterario e dell'inserimento di questo- nella letteratura italiana in cui si andava inserendo e con la quale dichiarava di voler comunicare attraverso la scelta agita nell'utilizzare una medesima lingua di espressione; ha consentito quindi di superare la più generica e mera *letteratura* cosiddetta *della migrazione*, frequentata dagli stessi scrittori migranti in un primo tempo soprattutto interessati ad utilizzare il mezzo della scrittura con intento testimoniale ed autobiografico.

²⁹ BURNS Jennifer, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001

³⁰ Mengozzi, Ivi, p. 96-100

³¹ COMBERIATI Daniele, *La questione del coautore*, in ID., *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit. (pp.53-59)

Nel 2015, poi, Cristina Mauceri e Marta Nicolai hanno pubblicato, in una collana romana ideata e diretta da Gnisci, la prima opera di indagine sul teatro migrante in Italia³².

Non rilevavano studi in volume sul genere poetico³³ fino all'aprile del 2018, quando è stato pubblicato il volume di Mia Lecomte³⁴ *Di un poetico altrove* sulla poesia italoфона contemporanea. Studi su singoli autori sono apparsi in rivista, e, dopo i sistematici tentativi di ragionare organicamente attorno alla materia condotti particolarmente da alcune Università francesi, specie quelle di Montpellier e di Nancy (si pensi tra gli altri alla riflessione di Flaviano Pisanelli e Laura Toppan), un primo passo in questa direzione è stata la pubblicazione organica da parte di Andrea Gazzoni di una antologia di saggi dedicata al maggior poeta italofono vivente: Gëzim Hajdari (§2.6.5), cui è seguita nel 2014 la prima monografia dedicata al medesimo poeta³⁵.

È parso dunque utile un intervento di riordino della materia e di indagine sistematica della produzione poetica italoфона, anche se ovviamente ancora irrelato alle precedenti considerazioni storico sociologiche, tuttavia nel contesto finalmente specifico dei rapporti con la letteratura italiana *maggiore* o cosiddetta *stanziale* in cui venga accennata anche una attenzione formale alle opere esaminate, che invece si è teso, per antico tributo alla teoria delle letterature minori formulata da Deleuze e Guattari³⁶ -basata, come è noto, su omologhi concetti di deterritorializzazione linguistica e fisica³⁷ cui è certamente

³² MAUCERI Cristina, NICOLAI Marta, *Nuovo scenario italiano*, Roma, Ensemble edizioni, 2015.

³³ Mancava completamente una trattazione organica della poesia italoфона, verso la quale finora ci si era orientati attraverso la compilazione di sillogi, come il *Catalogo delle voci*, (a cura di) Davide BREGOLA, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2005; *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, (a cura di) Mia LECOMTE, Firenze, Le Lettere, 2006; *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, a cura di Mia LECOMTE, Paris, Chemins de tr@verse, 2011; e *A New Map. The Poetry of migrant writers in Italy*, Edited by Mia LECOMTE, Luigi BONAFFINI, Legas, Mineola (NY)-Ottawa (ON), Volume XV, series editor: Gaetano Cipolla, 2011.

³⁴ LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesatti, 2018

³⁵ MATTEI Alessandra, *La Besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, Roma, Ensemble, 2014

³⁶ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Deleuze, Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Gallimard, 1975; trad it. Feltrinelli, 1975 [1983]: pp. 29-49;

Concetti ripresi in IIDEM, *Rizoma*, Pratiche, 1977.

³⁷ Ivi, p. 29

collegata³⁸- ad indagare in molti aspetti ma non precipuamente in quello del cosiddetto *valore d'arte*³⁹ poiché nelle letterature delle minoranze risalterebbe sui talenti individuali il valore collettivo e testimoniale di cui l'opera è portatrice.

§ Descrizione generale del lavoro di tesi. Legami tra poesia dell'esilio, poesia italoфона di origine brasiliana e letteratura italiana stanziale

Per procedere in tale direzione nel **Capitolo 1** si è innanzitutto provveduto a censire i poeti italoфoni in modo da meglio evidenziare la natura della produzione letteraria della migrazione in Italia: criterio imprescindibile per l'accesso a tale censimento è che l'Italiano risulti lingua veicolare di almeno una silloge edita. Questa circostanza, che avvicina ai quadri letterari postcoloniali la letteratura italoфona della migrazione, ma che non può sovrapporre i due contesti letterari, ha indotto alla formulazione di alcune questioni, cui si è tentato di dare risposta ancora attraverso questa indagine.

Innanzitutto ci si è chiesti, proprio a partire dall'osservazione della capacità attrattiva della lingua italiana anche in produzioni di derivazione non propriamente coloniale, in che rapporti questa specifica produzione cosiddetta della migrazione stesse con quella postcoloniale e quali fossero gli eventuali legami che ne consentissero un'aderenza endogena al fenomeno letterario italiano.

Conseguentemente, si è cercato di riflettere nel **Capitolo 2** su quale sia la natura della cosiddetta letteratura della migrazione italiana e che rapporto esista tra la dimensione della migrazione propria dell'immaginario, più o meno rimosso, italiano alla base della storia nazionale unitaria e della sua specifica fisionomia contemporanea, esito della migrazione storica.

³⁸ «This minority of bi-lingual, or, more precisely, multi-lingual authors and practices appropriates a space within Italian culture and language, which are consequently both *deterritorialized*. The appropriation of Italian as the language in which italoфone texts are written involves a positive contamination of the major language itself, as it is modified by other linguistic and cultural influences» [corsivo della scrivente]: PARATI Grazia, Italoфone voices, in «Studi di Italianistica nell'Africa australe/ Italian Studies in Southern Africa», 1995, n° 2, vol. VIII, Special Issue: «Margin at the centre: African Italian voices» p.5 e Mediterranean crowds: migration and literature in Italy, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Press 1000

³⁹ Ivi, pp. 30-31

Infine, è parso utile tentare di ricostruire legami interni che uniscono poeti italofoeni ad autori e movimenti maggiori propri della tradizione letteraria italiana: e attraverso questi indagare se e in quale maniera la produzione poetica italofoena odierna possa inserirsi all'interno della produzione italiana cosiddetta maggiore come una forza attiva, produttiva e dinamica. Ciò ha reso ovviamente necessario non solo il censimento e l'analisi socio storico geografica dei poeti italofoeni contemporanei, ma l'isolamento di un primo gruppo dal quale avviare il processo di studio ed armonizzazione nel seno del contesto letterario nazionale, che però si dichiara in apertura della ricerca consapevolmente, per questa sua stessa natura dichiaratamente selettiva e prodromica, parziale seppure incipitario rispetto a quella dinamica della relazione che Glissant⁴⁰ evidenzia necessariamente come dialettica e continua secondo i criteri del *diritto all'opacità e alla non sistematicità*.

Per procedere in questa direzione si è innanzitutto proceduto, **nel Capitolo 1, a mappare tutti i poeti italofoeni contemporanei** attivi. Si è delimitato inoltre il censimento alle opere pubblicate entro il 2015, anno successivo a quello d'inizio delle ricerche. Il criterio di selezione per l'annessione a tale anagrafe è stato legato alla natura non orale delle produzioni, ed alla condizione che tali produzioni poetiche dovessero aver trovato esito nella pubblicazione di sillogi personali. Il criterio della trasmissione scritta è parso necessario -nonostante la consapevolezza che molte delle culture cui possono essere ricondotte le origini di numerosi migranti siano tradizionali: cioè, in un'accezione antropologica, a trasmissione orale- non per definire un criterio gerarchico di valore nella modalità di produzione e trasmissione, bensì perché si potesse testimoniare con maggiore evidenza un avvenuto acclimamento nel contesto poetico italiano. Esso è infatti molto formalizzato e basa la tradizione e la produzione letteraria *colta*, specie poetica, sulla forma scritta. Inoltre, le produzioni scritte risultano in questo modo censibili in modo certo e consentono una riproduzione più agevole dei testi oggetto di analisi.

Seguendo i criteri esposti, si sono delineati trentanove profili di poeti italofoeni. Si è dunque reso necessario affinare la ricerca tentando di isolare le personalità poetiche di maggior rilievo utilizzando un criterio quantitativo di produzione legato essenzialmente

⁴⁰ GLISSANT Eduard, *Poetica della relazione*, Quodlibet, 2007

al numero di sillogi pubblicate, e uno qualitativo riguardante il grado di raggiunto acclimamento al contesto letterario e culturale italiano: per raggiungere questo specifico scopo, si è pensato di sondare il livello di acculturazione e di incarichi accademico-istituzionali rivestiti in Italia; di sondare la natura dei premi vinti da ciascuno non dedicati specificamente a produzioni italofone, l'impegno rispetto alla riflessione pubblica intorno alla poesia italoфона oltre a quella italiana eventualmente argomentata e condotta da ciascuno. Si è tentato di vagliare questi fattori ove possibile integrandoli (in una condizione di sostanziale equivalenza tra possibili candidati a rappresentare la produzione poetica italoфона maggiore) con un'attenzione anche alle provenienze geografiche dei diversi autori per evitare quadri eccessivamente omogenei (§1.1, §1.2; §1.2.1§1.2.2; §1.2.2.1; §1.2.2.2; §1.2.2.3; §1.2.3), che restituisse centralità all'approccio interdisciplinare⁴¹ tarato sulla geografia culturale recentemente indicato come basilare per un inquadramento efficace della letteratura della migrazione anche da Davide Papotti⁴².

In tal modo si è giunti ad individuare i dieci poeti italoфoni più significativi, nel contempo isolando ove esistenti gruppi di omogeneità d'origine geografica, in modo da poter cogliere reciproche influenze.

Tra questi si sono quindi isolati i quattro poeti italoфoni di origine brasiliana, i quali sono stati analizzati secondo un criterio cronologico di arrivo ed azione in Italia.

Rileva sottolineare come, dall'analisi dei profili di poeti italoфoni esaminati e dall'osservazione dei dati geografici di provenienza, emerga un quadro sensibilmente diverso di quello tratteggiato per i generi in prosa e teatrale.

⁴¹ «For more than a century the study of human migration has formed an important part of the research agenda for social scientists - particularly geographers but also sociologists, anthropologists, social historians, statisticians, economists and others»: KING Russel, CONNELL John, WHITE Paul, *Preface*, in IID., *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, London, Routledge, 1995, p.IX. Sulla centralità dell'approccio geografico ai fatti della letteratura della migrazione si leggano inoltre gli scritti di White: WHITE Paul, *On the Use of Creative Literature in Migration Study*, in «Area» XVII, 1985, n.4, pp. 277-283; e WHITE Paul, *Geography, Literature and Migration*, in King R., Connell J., White P., *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, cit., pp. 1-19

⁴² PAPOTTI Davide, *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione*, in *Leggere il testo e il mondo* (a cura di PEZZAROSSA Fulvio, ROSSINI Ilaria), Bologna, CLUEB, 2012, pp. 65-85; in particolare pp. 68-82

Il gruppo dei quattro poeti brasiliani di cui si è intesa indagare la produzione italoфона è risultato il più folto tra i dieci più rappresentativi; inoltre quello radicato da più tempo e certamente il più coeso. Esso offre l'immagine di una comunità unita e profondamente professionalizzata nella pratica poetica e nella riflessione accademico teorica. Il primo di loro, Murilo Mendes (§3.2), non solamente è il più antico poeta italofono di origine brasiliane, ma è *tout court* il primo poeta italofono attivo dal dopoguerra in Italia (in Italia stabilmente dal 1957; pubblica *Ipotesi*, pressoché concluso nel 1968, con Guanda nel 1977) e il primo scrittore della migrazione contemporaneo, con ciò confermando la centralità della produzione poetica all'interno della generale economia della produzione letteraria cosiddetta italoфона, o se si preferisca, traslingue di espressione italiana.

È parso dunque opportuno analizzare per primo e compattamente questo gruppo, che rappresenta il 40% del totale dei dieci poeti italoфoni più significativi (tav. 2 e 2 bis), tentando di inquadrare il legame tra questa comunità poetica e il sistema culturale e linguistico italiano principalmente alla luce della categoria di *post-“colonialità”* elaborata da Teresa Fiore⁴³ che equipara gli esiti- quantomeno letterari e linguistici- della *migrazione storica* italiana in Brasile a quelli coloniali in senso stretto; e rimandando ad altra sede l'analisi degli altri poeti più propriamente postcoloniali che compongono per un ulteriore 30% il campione dei poeti italoфoni principali (tav.3 e 3 bis), a loro volta dalle eterogenee origini eritree, albanesi e greche, per passare infine ai restanti poeti migranti di origine europea.

Riguardo poi alla collocazione della produzione poetica all'interno della questione dei generi propria della letteratura della migrazione italiana, ma anche della letteratura contemporanea italiana, rileva qui sottolineare come il quadro della poesia italoфона abbia avuto origine con grande anticipo rispetto alle produzioni degli altri generi letterari nel contesto della produzione italoфона *tout court*. Esso può considerarsi avviato dalla già ricordata silloge di Mendes *Ipotesi*, pubblicata nel 1977 ma pressoché definitivamente elaborata nel 1968. Tuttavia rileva sottolineare come l'interazione da cui si diparte è precedente di circa due decenni e deve essere ricondotta precisamente a metà degli anni Cinquanta.

⁴³ Fiore: Lombardi-Diop, Romeo: 2012, cit.

Come ricostruito nel **Capitolo 2**, la circostanza della pubblicazione della silloge *Siciliana* di Mendes⁴⁴ da parte dell'editore Salvatore Sciascia nel 1959, primo titolo della direzione editoriale di Leonardo Sciascia per l'editore, lega la **produzione italoфона** non solo al **meridionalismo** inteso come movimento sociale e culturale -come finora più o meno genericamente suggerito dalle considerazioni sulla natura della letteratura italoфона contemporanea- ma ai contesti meridionali specifici attinenti ai circoli laterziani di più vivace azione civile, politica, antifascista ed anticoloniale che si dipartivano da una posizione di assoluta centralità attribuita alla rifondazione del genere poetico e che si è tentato di ricostruire nei paragrafi §2.1 e seguenti. Murilo Mendes (§3.2), infatti, esponente del cosiddetto secondo Modernismo brasiliano, si è definitivamente trasferito in Italia nel 1957 con l'appoggio di intellettuali e poeti europei, primo tra tutti Giuseppe Ungaretti, dopo sei anni in cui viaggiava in Europa in conseguenza del suo allontanamento dal Brasile anche per via della latente situazione di incompatibilità crescente con la germinale circostanza delle derive totalitarie sudamericane, in special modo brasiliane, che sarebbero andate cristallizzandosi nei fatti della dittatura nel 1964. Già prima del suo arrivo in Italia avvenuto tra il 1956 e il 1957, tuttavia, nel periodo del suo trasferimento europeo, probabilmente già nel 1951, aveva composto la silloge *Siciliana*, poi pubblicato nel 1959 per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta. La silloge aveva per oggetto il sentimento dell'isola italiana intesa come luogo mitico, fuori dal tempo, in cui la storia classica del pensiero e dell'estetica d'arte greca si era fossilizzata in un sentimento onirico, dilemmatico ed inquietantemente religioso di un mondo sensibile che è emanazione platonica della realtà. Prima notizia dell'opera si trova nel carteggio tra Leonardo Sciascia e Vittorio Bodini (§2.2.2.1) nell'ambito alle politiche culturali da delineare per le proprie riviste: *Galleria* e la meno duratura, ma non meno significativa nell'elaborazione di una rifondazione dell'estetica e dell'etica poetica postfascista, *L'esperienza Poetica* (1954-1956). Il carteggio, pubblicato nel 2012, evidenzia sin dal titolo *Sud come Europa*, l'equivalenza esplicita che i due autori intendono costruire tra mondo di matrice, anche linguistica, europea (seppure non europea in senso esclusivamente geografico) e ripensamento dell'idea del Meridione d'Italia. Specificamente, **rileva qui leggere l'isotopia d'interessi verso la poesia dell'esilio ispanofona e quella lusofona anche brasiliana**: ciò trova corpo ad

⁴⁴ Cfr. *infra*

esempio nell'invito, nelle stesse lettere, che Sciascia muove a Bodini ad organizzare per la rivista «Galleria» il primo numero monografico dedicato ai poeti surrealisti spagnoli di cui questi si rivelerà il maggiore studioso; e che inaugurerà in «Galleria» una tendenza a cogliere i semi della modernità ed alterità della produzione poetica estera organizzata in periodici numeri monografici rilevabile attraverso lo spoglio dell'intera rivista sino ad anni vicini, congiuntamente all'inaugurazione della collana *Mediterranea* per l'editore Salvatore Sciascia proprio con la pubblicazione della silloge *Siciliana* di Mendes. La collana, come detto, prenderà avvio sotto la direzione di Leonardo Sciascia, vedendo naufragare l'auspicato sodalizio per questioni tecniche ed economiche con Bodini; tuttavia tale circostanza significa chiaramente l'intenzione dei due, ma soprattutto di Leonardo Sciascia, di considerare parallelamente, nella ricerca di una unità culturale di riferimento, tanto la poesia dell'esule Mendes, che quella dei surrealisti spagnoli, che la coeva nascita di una formalizzazione del cosiddetto *terzo meridionalismo* italiano (§2.1; §2.1.1; §2.1.2; §2.1.3), evincibile e ripercorribile anche dalle esplicite dichiarazioni di Sciascia nell'altro carteggio intercorso tra Vito Laterza e Leonardo Sciascia⁴⁵. Inoltre, la questione dell'identità meridionale è esplicitamente assimilata ove non addirittura spiegata col fenomeno della migrazione dei meridionali italiani e con quello conseguente dei rapporti tra i migranti ed il territorio d'origine, in dichiarazioni programmatiche dello scrittore siciliano rintracciabili ad esempio nell'intervista rilasciata a Marcelle Padovani dal titolo *La Sicilia come metafora*⁴⁶ pubblicata in Francia nel 1979 e nello stesso anno in Italia con Mondadori. Oltre l'evidente valore programmatico nella definizione di una letteratura del Meridione intesa come vero crogiolo del sentimento culturale della mediterraneità attribuito alla produzione di Mendes su argomento italiano ed insulare, è parso importante sottolineare come questo primo contatto della letteratura di un autore che sarà, da lì a qualche anno, il primo poeta italo-filo produttivo dell'epoca contemporanea in Italia, sia affidato alla mediazione di un Ungaretti legatogli da profondi motivi di consonanza emotiva ed amicizia.

⁴⁵Vito LATERZA e Leonardo SCIASCIA: *L'invenzione di Regalpetra*, Bari, Laterza, 2016

⁴⁶SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia come metafora*, intervista di PADOVANI Michelle, Paris, Éditions Stock, 1979 [Milano, Mondadori, 1979]

La consentaneità di Ungaretti con Mendes e l'attraversamento che tutti e quattro i poeti brasiliani di espressione italiana presi in considerazione in questa ricerca fanno di alcuni specifici tratti dell'opera e delle riflessioni ungarettiane è talmente rilevante che si può dire riguardi trasversalmente numerosi fuochi dell'opera letteraria *tout court* di Ungaretti stesso (§2.4; §3.1.3).

I principali aspetti della riflessione di Ungaretti attraversati dai poeti brasiliani possono essere qui puntualizzati nell'interesse per il patrimonio tradizionale indio tradotto nel periodo brasiliano, che era elemento fondante del Modernismo brasiliano di cui Mendes fu esponente centrale, seppur tardo; nell'interesse per un sud magico, onirico e metafisico (§2.4), le cui modalità di descrizione divengono doppio simbolico di una propensione neoplatonica presente in molti libri poetici dei quattro brasiliani tanto quanto , in special modo in *Viaggio nel Mezzogiorno* di Ungaretti; un inquieto senso religioso del mondo che si coagula in una dilemmaticità interrogante, aperta, problematica.

Infine, ma non sembra aspetto di minor valore -seppur non abbia potuto godere dello spazio che avrebbe meritato nel quadro generale della ricerca che si sta presentando- come i poeti italofoni di origine brasiliana, Ungaretti focalizza la propria produzione attorno a nuclei visivi che derivano da linguaggi d'arte. Essi hanno infatti tutti fornito scritti o collaborazioni coautoriali per cataloghi d'arte e fornito testi a riduzioni operistiche, come la cultura brasiliana prevedeva, parallelamente alla cultura avanguardistica europea d'inizio secolo, anche in virtù all'aderenza alla storia e alla natura *dell'Antropofagismo* di Oswald de Andrade cui i quattro brasiliani analizzati si rifanno. Tale corrente intercettò tra gli altri anche questo specifico tratto delle istanze avanguardiste protonovecentesche europee, come comprese lo stesso Ungaretti che per questa consentaneità divenne amico e studioso di alcuni suoi esponenti. In ultimo, come punto qualificante che annoda tutti gli aspetti finora menzionati, i quattro poeti analizzati rivolgono il proprio sguardo al laboratorio ungarettiano del periodo brasiliano ed anche a quello immediatamente precedente, cioè coevo e per certi versi consentaneo ancora del Modernismo brasiliano.

Per via di queste considerazioni si è ipotizzato che il ruolo che Ungaretti esercita in questo passaggio di acclimamento nel transitare dal Brasile all'Italia possa essere definito come una *funzione* (§3.1.3), cioè rivesta un ruolo di mediazione attiva che

accomoda (talvolta anche biunivocamente), nell'attraversamento del corpo vivo di un'esperienza o di uno o più aspetti specifici della produzione di un determinato poeta, alcuni contenuti e determinati tratti della propria tradizione a sensibilità altre contigue alla stessa esperienza, tradizione, e visione del mondo. La formulazione di questa ipotesi e definizione di *funzione* (§3.1), specialmente legata al ruolo di mediazione fornito da Ungaretti rispetto ai poeti di origine brasiliana, inaugura il **Capitolo 3**, che prosegue con l'analisi sistematica dei quattro poeti brasiliani di espressione italiana emersi dal censimento effettuato nel Capitolo 1: Murilo Mendes (§3.2), Marcia Theóphílo (§3.3), Vera Lúcia de Oliveira (§ 3.4) e Julio Monteiro Martins (§3.5).

A tal proposito, chi scrive sente necessario premettere in questa sede come l'analisi della produzione poetica in lingua italiana dei quattro poeti individuati si sia basata su un confronto sistematico coi testi prodotti da ciascuno di essi. Tuttavia, la diversa natura della loro produzione ha richiesto un diverso trattamento dei materiali testuali. Per questo motivo, ad esempio, si è ravvisata la necessità di riportare numerosi componimenti di Murilo Mendes nella loro interezza per motivarne una ricostruzione puntuale di tematiche e stili.

La tematica diffusa propria dell'opera di Marcia Theóphílo ha richiesto piuttosto un riferirsi continuo a stralci o componimenti disseminati nel *corpus* unitario che la produzione dell'autrice intende costituire unitariamente.

L'allusività interdiscorsiva e la riflessione propriamente linguistica di Vera Lúcia de Oliveira ha imposto di privilegiare invece per costei un richiamo a sillogi e sezioni da considerarsi nella loro interezza ed unitarietà rispetto all'economia globale della sua produzione, italoфона, lusofona e bilingue.

Infine, l'estrema complessità e trasversalità della ricerca teorico ideativa di Julio Monteiro Martins ha imposto di riflettere attraverso richiami e riflessioni per cui si è scelto di non riportare stralci significativi di testi dell'autore, vista la tramatura diffusa e continua della riflessione effettuata dal teorico e poeta intorno alla questione del superamento dei generi praticato nella produzione italiana, della definizione del tempo e della dimensione frammentaria ed epifania dell'esistenza professata anche per il tramite volutamente dissimulato dello studio e dell'interpolazione delle matrici letterarie italiane ed europee.

Per ciascuna e ciascuno dei quattro, si è invece declinata la centralità del ruolo svolto dalla mediazione Ungaretti, che ha assunto, come si è detto, ruolo di vera e propria *funzione* di acclimamento. Gli aspetti principali della *funzione Ungaretti* possono essere sintetizzate nei seguenti punti:

- Il neoplatonismo (sotteso alla scrittura della prima raccolta e di *Sentimento del Tempo*, ma anche nella coeva riflessione di *Viaggio nel Mezzogiorno* e mediato ai *Cori de La Terra Promessa* attraverso al riflessione brasiliana)⁴⁷;
- La natura sperimentale di ricerca espressiva del poema in prosa utilizzato nei resoconti di viaggio atta a veicolare proprio la struttura neoplatonica della realtà e l'elaborazione/esplicitazione di alcuni stilemi di significazione di questa (onirismo; nebbia; sogno; struttura del tempo)⁴⁸
- La resa ritmica approssimante la ricomposta resa metrica dell'avvicinamento alla tradizione poetica maggiore, tuttavia avvenuta in modalità personale e riconoscibile alla sua attuazione nella stesura di *Sentimento del tempo* non meno che nei coevi o comunque di poco precedenti esercizi di traduzione di *Anabase*⁴⁹ di Perse: con predilezione dei versi dispari (settenari, novenari endecasillabi) e degli alessandrini prevalentemente resi con sonorità giambico-anapestica; unitamente alla successiva

⁴⁷ CAMBON G., *Prima immagine e first idea. Spazi platonici in Ungaretti e Stevenson*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit.

PETRUCCIANI M., *La discesa nella memoria. Ungaretti e Virgilio* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 597-638

ZINGONE A., *Deserto emblema*, cit.

PICCIONI L., *Il peccato che importa se alla prudenza non conduce più* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 315-323.

BRUSCIA M., *Proposta di critica archetipa per i Cori della Terra Promessa*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 93-98.

⁴⁸ Ossola C., *Materia guarita. Il corpo risanato della prosa* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 401 e segg. Cambon, G. *Ungaretti prosatore* in *La poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit.,

⁴⁹ *Anabase* esce, dopo essere apparso in rivista tra il 1922 e il 1924 sulla *Nouvelle Revue Française*, nel 1924 per l'editore Gallimard di Parigi; e forse fu tradotto sin dal 1925, dopo che Paulhan, subentrato come direttore a Revière nella *Nouvelle Revue Française* della quale Ungaretti è collaboratore. Il carteggio tra Paulhan e Ungaretti, attestante questa introduzione del poema di Perse nelle attività traduttore di Ungaretti, risulta perduto tranne una missiva di Ungaretti a Paulhan della fine di agosto del 1926 sullo stato avanzato della traduzione. Problemi di resa tecnica (l'uso dell'Alessandrino) e considerazioni sulla complessità del lavoro ancora privo di una introduzione lo spingono a declinare l'invito di Malaparte a pubblicare la traduzione, evidentemente conclusa seppure imperfetta, nelle Edizioni della Voce nella primavera del 1927.

predilezione ditirambica degli episodi brasiliani elaborati dopo il rientro in Italia (presenti soprattutto *Monologhetto* e in *Un Grido e paesaggi* della silloge *Il Dolore*⁵⁰; e nei *Cori*⁵¹ de *La Terra Promessa*⁵²)

- La valorizzazione e la riscoperta del patrimonio indio, proprio in chiave del Modernismo brasiliano, sottesa alle esercitazioni di studio traduttivo di *Pau Brasil*⁵³
- La prima formalizzazione storico-letteraria della riflessione poetica precedente negli appunti per le lezioni tenute all'Università di San Paolo: con particolare attenzione al pensiero di Vico ed al legame di memoria che connette l'invenzione poetica della linea Petrarca-Tasso-Leopardi letto, dal Poeta Ungaretti, nell'ottica della dialettica complementare tra memoria ed immaginazione all'interno di un tempo doppio che si declina tra tempo lineare (dell'esperienza individuale, storica e dal valore distruttivo) e tempo ciclico tipico di un sentimento inconsapevole ed innocente, prerazionale, del pensiero umano.⁵⁴

Con Mendes, dunque, tra il 1957 ed il 1968 si apre contestualmente tanto la stagione della poesia dei Brasiliani italo-foni contemporanei che quella della poesia italo-fona contemporanea *tout court*. Ma, concomitantemente, si apre anche quella parallela seppure non sempre perfettamente coincidente della poesia degli esuli riparati in Italia: in special modo quella di Rafael Alberti (§2.6.1), Pablo Neruda (§2.6.2), e successivamente di Juan Gelman (§2.6.4), Alexandros Panagulis (§2.6.3), e dell'italofono Gëzim Hajdari (§2.6.5).

Delle vicende italiane di costoro, che pur non linguisticamente omogenei coi quattro poeti brasiliani analizzati in questa sede né, eccezione fatta per Hajdari, produttivi di un

⁵⁰ UNGARETTI Giuseppe, *Il Dolore*, in ID., *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, (a cura di) OSSOLA Carlo, Milano, Mondadori, 2009

⁵¹ Cambon, *Prima immagine e first idea*, cit., cfr. n°10 Brusca, *Proposta di critica archetipa per i cori della Terra Promessa*, cit, cfr. n°10

⁵² UNGARETTI Giuseppe, *La Terra Promessa*, in ID., *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, (a cura di) OSSOLA Carlo, Milano, Mondadori, 2009

⁵³ LANCIANI G. (a cura di), *Il Brasile di Ungaretti*, Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003

⁵⁴ UNGARETTI G., *Invenzione della poesia moderna, Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Napoli, 1984.

esito poetico di espressione italiana e italoфона come avvenuto invece per i brasiliani, ci si è occupati **nel Capitolo 2** per ricostruire dapprima **il quadro di contesto in cui è venuta a prender forma la produzione poetica italoфона, in special modo brasiliana, coincide geneticamente con la poesia dell'esilio**. Ciò varrà a dimostrazione di come l'Italia si sia mantenuta luogo d'elezione dei poeti esuli lungo tutta la seconda metà del Novecento fino alle circostanze attuali. Risulta tuttavia evidente che le due esperienze, quella della poesia dell'esilio e quella della produzione poetica della migrazione di origine brasiliana, seppure sovrapponibili in alcuni aspetti fondamentali come la condivisione di un medesimo momento e di una medesima circostanza genetica, non debbano e non possano considerarsi coincidenti proprio a partire dalle considerazioni che scaturiscono dalle implicazioni dei diversi esiti linguistici adottati nella produzione poetica dai due distinti gruppi. Circostanza che si è tentato di ricostruire attraverso l'individuazione di poeti esuli, riportati nel Capitolo 2, secondo un inquadramento ampiamente diacronico e tanto geograficamente che linguisticamente eterogeneo d'origine degli stessi.

Nel **Capitolo 4**, che vuol fungere da **conclusione aperta della ricerca** che si presenta, si è tentato di ricostruire e circostanziare esiti e aspetti coincidenti e divergenti dei vari fenomeni congeniti all'originario nucleo di poeti, esuli e italoфoni, attivi in Italia dai tardi anni Cinquanta. In esso si è inteso fornire uno snodo problematizzante ed aperto delle analisi condotte sugli autori nel Capitolo 3. Ciò ha consentito di certificare la divaricazione tra poesia italoфона di origina brasiliana e poesia del solo esilio pure cogenetica di quella: esse, pur caratterizzate da una origine coincidente e pur avendo avuto in Italia uno sviluppo cronologicamente parallelo, sono andate diversificandosi proprio in virtù della centralità del dato linguistico della poesia di origina brasiliana rispetto a quella del solo esilio che, pur dialogando coltamente con la radice letteraria del Paese ospite e pur avendo ripercussioni e ricadute prestigiose nella sensibilità poetica italiana di quegli anni, non fu prodotta che raramente e sporadicamente in Italiano. La poesia dei poeti di origine brasiliana ed espressione italiana, pur generata da una medesima condizioni di esilio, ha finito con l'appropriarsi di categorie estetiche e semantiche, prima tra tutte quella del corpo, proprie della poesia contemporanea della migrazione e della postcolonialità. Soprattutto, rispetto a quella dell'esilio, coincide con quella della migrazione e della postcolonialità per gli esiti di resa linguistica: vero fulcro su cui si incardina l'intera peculiarità della loro produzione, che lega ad esiti linguistici

sia la tematica del corpo, che anche l'intertestualità e l'interdiscorsività diffusamente praticata nei confronti della cultura letteraria italiana ed europea.

Volendo puntualizzare ancora sul parallelo genetico intercorso tra poesia di origine brasiliana d'espressione italiana e poesia dell'esilio propriamente detta, gioverà notare come il primo che si è visto accedere al panorama italiano come parallelo a Mendes nel carteggio tra Bodini e Sciascia fu Rafael Alberti: poeta esule spagnolo che riparò a Roma dalla dittatura franchista, prima, e dall'incipiente dittatura argentina, poi. Egli fondò a Roma, nella celebre casa di Via Garibaldi, l'associazione internazionale in favore dei poeti esuli in Italia; ed ebbe amicizia fraterna con la scuola romana e con Picasso, con cui agevolò l'approdo italiano di Neruda. Grande doppio di Garcia Lorca, in stretto rapporto con Mendes, fu assieme a questi il tramite dell'acclimatarsi italiano di Marcia Theophilo (§3.3), che infatti grazie all'amicizia di questi ed alla supervisione poetica di Mendes intraprese il proprio percorso poetico dal 1972 proprio in Italia (affidando la supervisione linguistica delle proprie opere dapprima a Mendes e Jacobbi; ed emancipandosi del tutto da questa modalità traduttiva alla morte di quest'ultimo) dove si era trasferita come fuoriuscita dal Brasile per sottrarsi alla repressione della dittatura e per portare a termine i propri studi di Antropologia. Coerente con le più antiche strategie della scrittura della migrazione in prosa, è invece la presenza di un glossario che accompagna la stesura delle varie sillogi di Théophílo (a partire dal 1983, cioè dall'emancipazione della revisione linguistica di Mendes e Jacobbi) che contiene e conserva, garantendone quindi la sopravvivenza, le *parole della foresta*, cioè termini indigeni (principalmente Tupi) ormai considerati fossili linguistici: e che in questa sorta di musealizzazione letteraria sono resi disponibili e pubblicamente accessibili trasversalmente alla cultura tanto brasiliana quanto italiana e mondiale. La particolarità di questa scelta è però, rispetto a omologhe scelte operate nella narrativa degli scrittori migranti *tout court*, che questi glossari sistematici mediano appunto l'idioma Tupi non solamente con la lingua ospitante la poetessa (cioè l'Italiano), ma con la sua stessa lingua madre coloniale: il Portoghese-Brasiliano; e dichiarano in questa stessa scelta l'equiparazione tra le due rese linguistiche ufficiali, coloniali. Dichiarano dunque contestualmente l'aspirazione mondiale dell'intento poetico cui l'impegno di Théophílo per una salvaguardia dell'ecologia linguistica, etnologica e naturale, si è consacrato.

Ad una prima indagine della scrittura poetica di Théophílo, immediatamente dopo l'impegno poetico in favore della causa *ecologica*, emerge con evidenza la centralità della resa fonico- ritmica utilizzata come mezzo principale dell'organizzazione formale del discorso poetico. Questo intento, molto legato al ritmo, inteso come doppio del movimento, cioè come doppio di un *linguaggio corpo*, è andato ponendosi in un parallelo apparentemente contraddittorio alla propensione per il verso libero venuta meno parallelamente alla sospensione della supervisione traduttiva di Mendes e Jacobbi: ed ha piuttosto determinato una percentualmente crescente presenza di metri canonici della tradizione poetica italiana come i dispari settenari, novenari ed endecasillabi riservati alle parti maggiormente discorsive del poema. Questi versi sono spesso accostati, proprio per questa propensione affabulativa del discorso cui si applicano, agli alessandrini. Rileva sottolineare come tutti questi versi mantengano una grande carica ritmica avvalendosi di accentazioni che li riconducono a tipologie giambico-anapestiche.

Proprio nei quaderni traduttori che impegnarono gli anni brasiliani di Ungaretti più della scrittura poetica vera e propria (alla quale pure si fanno risalire i nuclei compositivi de il *Dolore* e una più matura riflessione ed una quasi definitivamente compiuta resa dei *Cori*, che tuttavia vedranno la luce solo anni dopo il ritorno a Roma) emerge chiaramente, specie nella sezione *Pau Brasil*, l'interesse verso il recupero fono-ritmico-linguistico del patrimonio indio e la vicinanza col movimento avanguardista del *Modernismo* oltre all'ammirata amicizia per Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Di più, la riflessione attorno alle traduzioni che effettuava studiando il patrimonio indio giuntogli attraverso la trascrizione interlineare effettuata dai padri gesuiti a ridosso della colonizzazione portoghese, viene da lui esplicitamente considerata come doppio della sua riflessione sulla storia della letteratura italiana che andava sistematizzando in modo organico per la prima volta in quegli stessi anni proprio per farne materia di studio nelle sue lezioni. Esattamente a questi stessi anni risale la sua prima riflessione accademicamente formalizzata sul rapporto tra memoria e poesia: ed esplicitata attraverso il noto asse Petrarca-Tasso-Leopardi in funzione, essenzialmente, della riflessione di quest'ultimo riguardo la capacità e sensibilità poetico-ideativa che la *funzione dell'immaginazione-fantasia* esercitava *nell'ideazione di memoria*, intesa come assenza temporale; e su un'immagine del tempo, appunto, e della consapevolezza razionale nemica dell'innocenza e dell'immaginazione, ritrovabili quasi come calchi nello stesso immaginario poetico costruito da Théophílo nel suo *Poema della Foresta*.

Le prose di viaggio ungarettiane, infatti, come evidenziato da Carlo Ossola e Glauco Cambon, nella medesima modalità di scrittura sperimentale poi utilizzata da Julio Monteiro Martins (§3.5), inaugurano l'esplicita riflessione neoplatonica di Ungaretti già accennata negli ultimi componimenti di *Allegria di naufragi* e in quelli coevi di *Sentimento del tempo*. Questo sentimento scisso della realtà, divisa tra percezione epifanica della verità archetipa in un contesto di stordimento, produce un'idea onirica del Meridione d'Italia che andrà protraendosi poi nel *Diario Egiziano*. Il lirismo straniato e surreale che ne discende avvicina molto la produzione di Ungaretti proprio alla linea meridionale tratteggiata da Bodini ed al realismo magico che apre la riflessione sull'universo dell'immaginario meridionale divaricando il tempo nell'antica doppia valenza di *cronos* e *kairos*; ed attribuendo a quest'ultimo il momento epifanico dell'idea prima rappresentato dall'invenimento della parola poetica. Anche questo aspetto viene ripreso nel poemetto *Il percorso dell'Idea*⁵⁵ di Julio Monteiro Martins, che nonostante il tono dotato di calviniana leggerezza, nell'esposizione ripropone la scissione tra un tempo edace (*cronos*) ed uno della conoscenza possibile e della scintilla fugace, del momento presente (*aion*).

Ultima poetessa italoфона di origine brasiliana analizzata è Vera Lúcia de Oliveira (§3.4), che è giunta in Italia nel 1980 per studiare alcuni inediti mendesiani custoditi da Stegagno Picchio, e dove si è immediatamente occupata anche di Ungaretti. Divenuta nel 1997 Docente di Letteratura e cultura brasiliana prima a Perugia, dove aveva studiato e dove tuttora insegna. Sin dai primi momenti della sua permanenza in Italia, instaura un clima di relazione proficua e costante con molti dei maggiori poeti italiani: tra questi si possono ricordare Mario Luzi, Antonella Anedda, e Andrea Zanzotto, di cui sono apparse recentemente interviste nella rivista brasiliana «Revista de Italianistica»⁵⁶.

Parallelamente a quanto accaduto per Monteiro Martins, che aveva dato vita ad una esplicita e importante attività di riflessione critico teorica -in quel caso riferita al rapporto tra parzialità rappresentabile e complessità del reale non rappresentabile- Vera Lúcia de Oliveira riflette attorno ai rapporti intercorrenti tra diegesi, resa linguistica, scrittura in doppia lingua, traduzione ed autoproduzione. Tuttavia, proprio seguendo il suggerimento

⁵⁵ cfr. *infra*

⁵⁶ «Revista de Italianistica» numero XVII, 2014.

di Loi, ricostruendo il vocabolario di riferimento della De Oliveira si è notato come il ricorrere di alcune parole e stilemi può essere letto come *spia* di un esplicito riferirsi all'Ungaretti del *Dolore*, più esattamente alla sessione *Un grido e Paesaggi*, di cui ricorre la tematica della tragicità ineludibile del dolore e della morte innocente, attraverso una resa visiva e statuaria di personaggi eroicamente tragici e minimi, in ciò tragicamente destinati all'oblio: figure plasticamente familiari ad Antonietto ed al suo interrotto volo araucario di brasiliana ambientazione.

Ancora, rileva contestualmente notare una frequentazione totalmente trasversale dei generi sia dei quattro poeti italofofoni di origine brasiliana che degli stessi poeti ed intellettuali italiani coinvolti nel flusso di acclimamento che costoro hanno attraversato; e la sostanziale equivalenza di genere tra poetesse e poeti brasiliani di espressione italiana in ottemperanza ad un aspetto peculiare della letteratura della migrazione evidenziato sin dagli albori della riflessione accademica condotta sull'argomento da Sandra Ponzanesi⁵⁷.

Volendo sintetizzare i caratteri comuni della produzione italofofona dei quattro poeti di origine brasiliana, è sicuramente da sottolineare la grande attenzione ai dettati modernisti, specie nel recupero della radice india nell'identità brasiliana attraverso un uso ed una riflessione sui documenti identitari del patrimonio tradizionale (alluso *in absentia* nel Mendes italiano) spesso declinato nel vocabolario e nella categoria dell'ironia. A questo aspetto di derivazione modernista brasiliana si affianca quello di una marcata propensione alla riflessione di natura teorico letteraria e quello di un'attitudine al plurilinguismo d'arte, cioè alla frequentazione -frutto di collaborazioni- con numerosi artisti visuali in cerca di una comunicazione totale, che permea i vari sensi, soprattutto quello visivo.

Valga poi la riflessione sull'indagine e lo studio attraverso il quale tutti costoro si relazionano all'altra radice della cultura brasiliana: quella europea, non meramente portoghese; e che essi rappresentano trasversalmente col loro riferirsi alla civiltà classica e mitica.

⁵⁷ PONZANESI Sandra *Paradoxes of postcolonial cultures*, Suny, 2004, pp. 110-126

L'alta incidenza della presenza di poeti brasiliani profondamente integrati e produttivi in Italia, equivalente al 40% del totale, può essere spiegata con le teorie su cui recentemente hanno fatto il punto, riordinandole in modo organico, Caterina Romeo e Cristina Lombardi Diop⁵⁸ nel volume del 2014 soprattutto grazie al contributo di Teresa Fiore⁵⁹: in cui l'emigrazione italiana è letta parallelamente alla questione risorgimentale e a quella coloniale; come pure al contributo di Sandra Ponzanesi, che nel suo saggio torna, dopo i precedenti lavori del 2004 e 2008, ad evidenziare le dinamiche gramsciane della dialettica di potere sottesa alla variegata produzione letteraria italiana tra Risorgimento ed epoca postcoloniale, divisa tra cultura alta e bassa anche lungo un asse linguistico che crea nette partiture in contrapposizione (da una parte l'Italiano ufficiale, utilizzato come strumento politico di unificazione, e dall'altra dialetti locali insieme ad un *italiano di ritorno* tanto dalle colonie quanto dai paesi di emigrazione). Infine, in modo ancora più specifico, grazie al contributo di Fiore interamente dedicato alla *post "colonia"* italiana del Brasile, che attraverso studi statistici⁶⁰ e grazie ad una puntuale ricostruzione dell'uso del vocabolo *colonia* utilizzato nella retorica politica di Depretis intorno al 1896, ricostruisce il *continuum migratorio*⁶¹ tra Italia e Brasile dal 1875-1975 che inducono la studiosa a considerare se non propriamente sovrapponibili almeno equivalenti le migrazioni postunitarie italiane in Brasile con le avventure coloniali italiane propriamente intese. Posizioni di sintesi riguardo a queste questioni sono state fornite anche da Roberto Derobertis⁶² per riordinare il dibattito e mettere a sistema la correlazione tra Unificazione d'Italia, politica culturale e linguistica risorgimentale decisiva per la formazione del sentimento d'Identità nazionale italiana, e contigui

⁵⁸ LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C., *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, 2014, introduzione pp. 1-25
YOUNG R. J.C., *Il postcoloniale italiano*, in Lombardi Diop- Romeo, *L'Italia postcoloniale*, cit., pp. 41-45

⁵⁹ FIORE T., *La post 'colonia' degli emigrati nell'Italia dell'immigrazione*, in Lombardi-Diop C. Romeo C., *L'Italia postcoloniale*, cit. 61-74

⁶⁰ TRENTO A., *In Brasile. Storia dell'emigrazione italiana*, Donzelli, Roma, 2002 pp. 5-6 ;
FRANZINA E., *Gli italiani al nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 451-453.

⁶¹ Fiore, cit, p. 63

⁶² DEROBERTIS R., *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana* (Aracne, 2010)
BRUNETTI B. DEROBERTIS R., *L'invenzione del Sud. Migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*, B.A. Graphis, 2009.

spostamenti fuori d'Italia delle classi subalterne italiane, e ricostruire *il nesso implicito tra unità nazionale e storia coloniale italiana*⁶³.

Questi elementi -analizzati alla luce della riflessione culturale gramsciana e saidiana- vengono esplicitamente considerati come fenomeni speculari alla politica coloniale italiana, e vengono quindi correlati alle derive totalitarie e fasciste dei primi decenni del Novecento ed all'emersione di una più recente *Questione Meridionale*. Si può dunque ragionevolmente ipotizzare che l'Italia sia culturalmente e linguisticamente attigua ed attrattiva per i poeti italofofoni di origine brasiliana secondo un numero parziale degli abituali fattori facilitatori di attrazione postcoloniale operanti nelle altre letterature nazionali maggiori.

A questa medesima idea di attrattività postcoloniale potrebbe forse riferirsi anche la presenza poetica di Anila Anxari e Gëzim Hajdari (§2.6.5), che in quanto Albanesi possono essere considerati a buon diritto facenti parte di una postcolonialità Italiana indiretta in base agli studi di Daniele Comberiati e Rosanna Morace⁶⁴, o quanto meno ad un contesto di dominio linguistico diffuso: nel quale l'Italiano, lingua della sponda occidentale del Mare Adriatico, è coinciso non con una mera lingua dotata di prestigio, ma con una lingua che ha incarnato un modello culturale di libertà per un'intera area geograficamente contigua vessata da un sistema antidemocratico. Inoltre, l'alfabetizzazione diffusa propria dei sistemi coloniali storici sarebbe passata non solo attraverso la consuetudine di formare gli intellettuali albanesi dell'inizio del XX secolo nei principali atenei europei occidentali, specie presso quello romano; ma attraverso una diffusione capillare della lingua attraverso la radio ed i giornali clandestinamente frequentati durante la dittatura di Hoxha⁶⁵. In questo caso, pur essendo stata l'Albania sotto il dominio italiano solo per breve periodo, centrale è stata la diffusione linguistica protrattasi per i cinquant'anni seguenti l'effimero dominio italiano: diffusione

⁶³BENVENUTI Giuliana, *Da Flaiano a Gheramendi. Riscritture postcoloniali*, in «Narrativa» *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni duemila*, (a cura di) CONTARINI Silvia, PIAS Giuliana, QUAQUARELLI Lucia, *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Paris, Presses Universitaires de Paris ouest, «Nuova serie», n°33/34 anni 2011/2012, Narrativa, Nuova serie, n°33/34 anni 2011/2012, pp. 311-321

⁶⁴ Cfr. *Infra*

⁶⁵ HAJDARI Gëzim, *Gjëmë: Genocidi i poezisë shqipe*, Mësonjëtorja, Tirana 2010

clandestina che rappresentò in qualche modo anche una forma di opposizione intellettuale al Regime di Hoxha⁶⁶.

Proprio il fattore linguistico, esattamente come nelle altre esperienze postcoloniali maggiori (francofone, anglofone ed ispanofone) può essere considerato il fattore di attrattività centrale nella produzione poetica italoфона della migrazione che anche per questa via continua a confermarsi *postcoloniale*, seppure in un'accezione trasversale e larga.

Inoltre, alla contiguità o familiarità linguistica, si affianca -tra i criteri essenziali per la scelta dell'Italiano e della tradizione italiana quale approdo della propria produzione che origina da altro luogo e lingua- il grande prestigio accordato alla tradizione poetica italiana implicitamente letta come diretta discendente della tradizione classica e mediterranea *tout court*.

Queste circostanze continuano a rivelarsi imprescindibili -contrariamente a quanto è stato osservato per la produzione teatrale e narrativa in cui prevale l'uso prevalentemente testimoniale dello strumento della scrittura ai pur affiancati studi del patrimonio letterario italiano- per lo specifico linguaggio letterario della poesia. Esso è ancora oggi percepito in primo luogo come linguaggio alto adatto al dettato etico, ma anche assai complesso e conservativo di una professionalizzazione del *modus scribendi et operandi* nei suoi esiti maggiori prediletti in quanto forieri del valore d'arte e non esclusivamente di testimonianza collettiva e politica: con ciò emancipandosi e ponendosi oltre la teorizzazione di Deleuze e Guattari dedicata al fenomeno delle *Letterature delle minoranze*.

Se dunque la produzione poetica italoфона che deriva dalla migrazione in Italia è considerabile una letteratura post coloniale -seppure *sui generis*- in base alle considerazioni effettuate; e se tale valore è stringentemente irrelato al meridionalismo ed alla questione della migrazione italiana all'estero -circostanze intese tutte come parallele al processo unificatorio nazionale- allora è sembrato utile indagare questo legame alla

⁶⁶29 settembre 1944- 11 aprile 1985

luce di riflessioni specifiche svolte da Gramsci (§ 2.1.2), che sono da considerarsi prodromi della riflessione al centro dell'elaborazione dei *Quaderni*.

L'importanza del pensiero di Gramsci in questo senso è acclarata dal fatto che proprio i *Quaderni* siano stati il primo e più importante materiale utilizzato da Edward Said (e per suo tramite poi da Spivak e Young) per fondare una teoria mondiale della letteratura e cultura postcoloniale⁶⁷.

È dunque circostanza molto significativa che in Italia ci si rifaccia dichiaratamente alle rielaborazioni di Said e Young rispetto ad un autore e pensatore italiano che indaga fenomeni italiani secondo una prospettiva fortemente centrata alle circostanze italiane fin ora dimostrate al cuore della riflessione postcoloniale in Italia: meridionalismo; questione linguistico-letteraria dell'unificazione; e rapporto tra *letteratura, lingua e cultura egemone ed ufficiale* e letterature, e lingue e culture *subalterne*. A queste teorie gli studi di Spivak, Said e Young si riferiscono per elaborare una propria teoria legata ad un concetto geograficamente estraneo al postcolonialismo letterario italiano, che evolve la dicotomia egemonia/subalternità gramsciana in un concetto cronotopico meno familiare ma non meno fecondo: quello di *centro e periferia*, contando sull'osservazione che molta della produzione postcoloniale maggiore (anglofona, francofona ed ispanofona) origini nella lingua coloniale già nelle colonie. Questo è un aspetto non altrettanto produttivo nel contesto italiano coloniale proprio, cui forse potrà giovare un più attento riferirsi all'originaria riflessione gramsciana: fonte diretta e perfettamente omogenea ad una dialettica letterario-linguistica, come quella tra letteratura italiana maggiore e produzione italo-fona, ancora centrata sul binomio egemonia/subalternità, ma da ampliare secondo l'asse centro/periferia; e che altrimenti dovrebbe vivere il paradosso di essere utilizzato attraverso filtri elaborati per renderlo compatibile ad altre realtà nazionali e postcoloniali.

Le Opere di Gramsci che sono state consultate con maggiore attenzione sono *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; *Letteratura e vita nazionale*; *Il Risorgimento*; *La Questione meridionale*, tutti pubblicati per la prima volta da Einaudi tra il 1949 e il 1951. In questi scritti viene ricostruito il parallelo sviluppo del pensiero

⁶⁷Derobertis, 2011, cit. supra

nazionale unitario veicolato dall'azione e formazione di una classe intellettuale e letteraria che è -come noto- derivazione e mezzo di una egemonia economico-sociale, cioè, specie nella declinazione contemporanea, francamente politica.

Ciò che giova tuttavia sottolineare è come nel ripercorrere la formazione del pensiero sulla natura dell'intellettuale, specie letterato, italiano, Gramsci avvalorò una rete di connessioni più o meno esplicite tra -da una parte- risorgimento borghese, calato *ab alto* rispetto all'avventura dell'unificazione subita dalle masse subalterne, che funge da vettore incubante alla violenza fascista e a un presunto ed artificiale sentimento nazionale di cui è campione e vessillo la letteratura nazionale; e meridionalismo, colonialità (interna quanto esterna), ed emigrazione (cioè *colonialità* indiretta) dall'altra.

Se dunque l'equazione tra questi tre aspetti della subalternità è provata per corretta, allora in base alla riflessione gramsciana, bisogna considerare, in funzione delle nuove circostanze storiche, le due categorie superstiti -quella della *post "colonialità"* e della *migrazione* da cui discende (questa volta diretta verso l'Italia)- come produttive all'interno del sistema nella loro specificità di funzioni antagoniste (§3.1; §3.1.1; §3.1.2): cioè capace di veicolare le istanze poste ai margini della produzione letteraria maggiore al cuore della stessa in una dinamica di dialettica convettiva vitale che oltrepassa la fissità del canone espandendolo senza negarlo e contestualmente appropriandosene come doppio di legittimità nel dialogo.

Questa osservazione è tanto più vera se si vuol considerare un'altra funzione cerniera tra letteratura italiana maggiore e letteratura della migrazione, specie nell'accezione della postcolonialità diffusa: quella dell'utilizzo del mondo classico (§2.5) e più genericamente mediterraneo come reagente d'adattamento nella scrittura poetica italoфона: osservazione che si adatta tra gli italoфoni, oltre ai succitati Mendes, Theóphiló, Monteiro Martins e De Oliveira, ad Arnold De Vos ed Helene Paraskeva; ma in particolar modo alla categoria dei poeti dell'esilio (§2.6) e, tra questi, all'altro italoфono Gëzim Hajdai (§2.6.5) che ha fatto dei personaggi e le atmosfere bucoliche virgiliane, sempre parallele a quelle leopardiane, presenti nelle sue raccolte fino al 2012 accanto a varie strutture del complesso mondo mitologico mediterraneo, una sorta di cartoni preparatori per l'opera dell'attraversamento compiuto tra tradizione d'origine (albanese)

e tradizione d'approdo (italiana): il dramma poetico *Nûr*⁶⁸. Questo attraversamento si è avverato attraverso il riuso esplicito e fusivo tanto della tradizione (anche in senso propriamente orale) popolare delle Alpi albanesi quanto soprattutto di quello dichiarato della figura di Enea in una riscrittura quasi testuale del II Libro dell'Eneide in chiave orfico cristologica nel II Atto. Ancora di più -sull'aderenza di Hajdari alla problematica del rapporto tra narrazione e storiografia può risultare di indubbia utilità confrontarsi con la riflessione di Giuliana Benvenuti⁶⁹- ci si può azzardare ad ipotizzare che l'opera letterario-documentaria⁷⁰ *Poema dell'esilio* ed ancor più quella non ancora pubblicata in Italiano *Epicedio Albanese* si basi su una riscrittura⁷¹ tanto di immagini virgiliate ed omeriche, quanto anche più di una riflessione sugli interrogativi sofoclei legati al nodo tematico del dovere e della responsabilità incolpevole di cui sono spia alcune riscritture di lacerti dell'*Antigone* : esse vogliono significare i grandi temi del dovere della tomba e del rapporto tra dovere individuale e natura della legge contrattuale avversa ai concetti di legge naturale, tipica della dittatura. Questo pensiero probabilmente è stato mediato dalla lettura di Sbarbaro (evincibile sin dalla reificazione del paesaggio innaturale ed antropizzato presente nelle prime sillogi, e molto vicina alle descrizioni della città di *Pianissimo*) e dell'avventura di traduzione dei tragici greci (proprio a partire dall'*Antigone*) con cui, dal 1935, il poeta ligure si sostenne nella sua condizione di marginalizzato per non aver aderito al fascismo: e con questo atto intellettuale e poetico volendo esplicitamente opporvisi.

Appare interessante -oltre al riuso di materiale poetico italiano per portare avanti le proprie istanze etiche di opposizione alla tirannia albanese; ed oltre all'innesto del patrimonio tradizionale del proprio paese di provenienza attraverso la dimensione comune della mediterraneità, anche a partire dalla classicità greca e latina- la capacità di attualizzazione che la produzione italo-fona di Hajdari assume proprio all'interno della poesia italiana contemporanea: in cui la riflessione sul dovere tradotta dalla figura *in absentia* di Antigone si avvera in una poetica del corpo di ascendenza pasoliniana qui

⁶⁸ HAJDARI Gëzim, *Nûr*, Roma, Ensemble, 2012

⁶⁹ BENVENUTI Giuliana, *Nuovo Romanzo Storico Italiano*, Roma, Carocci, 2012.

⁷⁰ Benvenuti G., *Nuovo romanzo storico italiano*, Carocci, 2012: particolarmente l'introduzione: *Storie di negromanzia*, in cit., p. 7-8 ed i capitoli: *Scritture della storia: storiografia e letteratura*, pp. 7-25; e *La letteratura postcoloniale e della migrazione*, pp. 85-105

⁷¹ Si veda per tutte la ricostruita equivalenza *Kokalari*=*Hector traiectus*; *Eneide II vv. 270-279*; *Iliade; XXII 395-409* in Mattei, cit.

condotta a pieno compimento, ma presente in tutta l'opera del poeta, attraverso la categoria postmoderna del *gesto* descritta da Giorgio Agamben.

La centralità di tematiche ricorrenti della letteratura della migrazione come il *corpo* e l'*approccio interdiscorsivo* ai patrimoni letterari e culturali di riferimento trovano in tutti i poeti esaminati un sorprendente punto di sintesi nell'*esito linguistico* (§4.1: §4.2; §4.3): corpo e interdiscorsività vi si sovrappongono e inderogabilmente finiscono col coincidere con una sorta di olistica economia linguistica proprio in nome di quella relazione tra valore linguistico delle istanze dialettiche proprie delle dinamiche storico letterarie italiane di riferimento e definizione del fenomeno letterario.

§ Limiti e ulteriori sviluppi possibili di questa tesi

Chi scrive sente la necessità di segnalare infine in questo breve quadro introduttivo quello che, a proprio sentire, è uno dei più sensibili limiti del lavoro che si presenta.

Se infatti tutto si avvia a partire dalla ricostruzione dei legami interni alla letteratura italiana postbellica e alla produzione italoфона di poeti esuli brasiliani, ciò principia dalla riflessione meridionalista di matrice meridionale, da fenomeni derivati dall'emigrazione storica italiana e da una capacità innovativa nella ridefinizione di una identità aperta e dinamica tanto della mediterraneità che dell'italianità stessa.

Risulta altrettanto evidente che dall'altra parte, nel Brasile patria di partenza dei poeti che sono posti al centro della presente indagine, deve essere stato attivo e sentito per vivo e produttivo di legami un quadro di ricaduta, linguistico ma anche e soprattutto letterario ufficiale, della cultura letteraria italiana non esclusivamente popolare.

Ciò è ravvisabile negli esiti linguistici della migrazione storica italiana in Brasile, da ultimo ripercorsi nel 2013 da Paula Cristina De Paiva Limão⁷² -che intercettano le evoluzioni dei contributi popolari a base dialettofona regionale- non meno che nella presenza della letteratura italiana ufficiale e nella presenza plurima e continua nei primi decenni del XX Secolo in Brasile di scrittori di primissimo piano della storia letteraria

⁷²DE PAIVA LIMÃO Paula Cristina, *Taliàn*, in CAPPONI Anna Sulai DE PAIVA LIMÃO Paula Cristina, *America Latina crocevia di lingue in contatto*, Perugia, Morlacchi editore, 2013

italiana ufficiale come Ungaretti, Pirandello o Bontempelli. Ciò è confermato anche da politiche industriali culturali specifiche del Brasile, come quelle editoriali, ripercorse recentemente nel volume curato da Patricia Peterle *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*⁷³, in cui prende forma uno dei primi risultati del progetto di ricerca *A literatura italiana no sistema literário Nacional* finanziato da *Editais Ciências Humanas*, 2010 del CNPq⁷⁴: ed in cui la pratica di *traduzione* è concepita come *un canale di trasmissione culturale*⁷⁵.

Ciò, infine, è particolarmente evidente soprattutto in una serie di contributi contenuti nel volume. Nel contributo di Leonardo Rossi Bianconi, Maria Amelia Dionisio e Tadeu Macedo che indaga le traduzioni dall'Italiano all'inizio del XX secolo⁷⁶. Nel contributo di Maria Teresa Arrigoni si monitora invece l'incremento delle traduzioni di Dante avvenute in Brasile a cavallo del XX secolo⁷⁷. Il saggio di Aislan Camargo Maciera, Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva, Égide Guareschi e Roberta Regina Cristiane Belletti ricostruisce la storia editoriale delle traduzioni di Collodi, Papini e Pirandello in Brasile nei primi decenni del Novecento⁷⁸. Quello di Erica Salatini, Fernanda Moro Cechinel, Ivair Carlos Castelan, Sara Debenedetti⁷⁹ sonda la presenza italiana nelle riviste pauliste «*Rivista da Academia Brasileira de Letras*»⁸⁰ -di cui viene riportata la serie di articoli a firma di Affonso Cesio su Dante nel 1922, su Francesco di Assisi nel

⁷³ PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão, Copiart, 2011

⁷⁴ Peterle, Santurbano, Wataghin, cit., p. 101

⁷⁵ Ibidem, p. 102

⁷⁶ ROSSI BIANCONI Leonardo, DIONISIO Maria Amelia, MACEDO Tadeu, *Traduções da literatura italiana no início do século XX e o mercado editorial*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 31-43

⁷⁷ ARRIGONI Maria Teresa, *Em busca das obras de Dante em Português no Brasil (1901-1950)* in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 45-60

⁷⁸ CAMARGO MACIERA Aislan, FOGAÇA dos SANTOS REIS E SILVA, GUARESCHI Égide, CRISTIANE BELLETTI Roberta Regina, *Da outra margem: um olhar para Collodi, Papini e Pirandello*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 63-81

⁷⁹ SALATINI Erica, MORO CECHINEL Fernanda, CASTELAN Ivair Carlos, DEBENEDETTI Sara, *A Presença Italiana nas revistas literárias brasileiras da primeira metade de século XX*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 81-101

⁸⁰ Di questa importantissima rivista letteraria brasiliana sono stati membri quattro italiani: Giosuè Carducci dal 1898 al 1907 occupò la *cadeira 16*, poi sostituito da Guglielmo Ferrero dal 1907 al 1942; occupava invece la *cadeira 19* Gabriele D'annunzio dal 1900 al 1938. Da ultimo, Luciana Stegagno Picchio ha occupato la *cadeira 6* dal 2002 al 2008.

1927 e 1928 e su Luigi Pirandello ancora nel 1927⁸¹ - e nella rivista «*Revista da Academia Paulista de Letras*» -vicina ai protagonisti del Modernismo e attraverso la quale è divulgata ancora la cultura sentita come classica (cioè medievale e rinascimentale) italiana e in cui contestualmente si trova cenno a Papini, ma anche Marinetti ed Ungaretti definito nel 1948 *il maggior poeta dell'Italia contemporanea*⁸²- e sul più tardo supplemento letterario «*Letras e Artes*» del giornale carioca «*A manhã*», in cui i maggiori rimandi sono ancora all'opera di Giovanni Papini e Alberto Moravia⁸³. Il saggio di Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Lucia Wataghin offre infine un quadro di sintesi delle traduzioni di opere letterarie italiane tradotte nella prima metà del Novecento⁸⁴. In tutti questi interventi si tenta di ricostruire la storia della diffusione editoriale del patrimonio letterario italiano, specie contemporaneo, fino agli anni Trenta in traduzione, poi in lingua originale, suggerendone la profondità d'incidenza nella definizione del profilo letterario ufficiale nazionale del Brasile della Prima metà del Novecento. Contestualmente, vi si tenta di sondare l'impatto che questa diffusione ebbe nel mercato librario e quindi anche, più o meno direttamente, sulla letteratura brasiliana successiva.

In altre parole, chi scrive ha avvertito urgere chiaramente la necessità di puntualizzare il quadro di contesto in cui le due letterature, dopo il primo periodo dei secoli XVI e XVII, hanno avuto una rinnovata e profonda interazione in Brasile proprio a partire dall'ondata migratoria storica italiana avvenuta tra la fine del XIX secolo e gli albori del XX secolo. Interazione che si è intuita essere il quadro di riferimento, il fianco non visto ma su cui necessariamente poggia molta parte della forza del ragionamento affrontato in questa sede che evidentemente tiene proprio in forza dei riscontri testuali che testimoniano indirettamente di quella relazione e del valore che la tradizione letteraria italiana, in qualche modo attratta e portata in dote dall'evento migratorio con rinnovato vigore dopo i primi contatti del XVII secolo. Questo aspetto, evidenziato nel recente volume *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso*

⁸¹ Salatini et alii, cit., pp. 85-87

⁸² Ibidem, pp. 90-93

⁸³ Ibidem, pp. 94-95

⁸⁴ PETERLE Patricia, SANTURBANO Andrea e WATAGHIN Lucia, *A literatura italiana traduzida no sistema literário nacional: un percurso entre 1900 e 1950*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 101-119

*i secoli*⁸⁵ pubblicato nel 2014, era stata in precedenza indicata da Luciana Stegagno Picchio⁸⁶ attraverso la ricostruzione delle relazioni tra il Brasile e la cultura italiana medievale e moderna intercorse successivamente alla scoperta e colonizzazione del XVI e XVII secolo. Questi lavori attestano come il legame con la letteratura italiana ufficiale ha avuto esiti nella formazione della sensibilità nazionale letteraria brasiliana, evidentemente ricettiva non solamente rispetto alle influenze dei patrimoni stranieri generici, ma anche rispetto ad alcuni specifici tratti della tradizione letteraria italiana.

Ricostruire la dimensione del legame tra la letteratura italiana della contemporaneità e la formazione del pensiero letterario brasiliano novecentesco, tuttavia, è stato compito che chi scrive comprende, e se ne rammarica, di non essere riuscita ad affrontare e tantomeno ad assolvere. Non si è riusciti a ricostruire, in altre parole, le rotte di approdo tanto figurate che reali degli autori italiani *maggiori* nella patria dei connazionali emigrati; le logiche di selezione dei materiali in traduzione; le interazioni tra le presenze degli intellettuali italiani -che in alcuni casi contribuirono anche attivamente alla fondazione culturale letteraria dell'identità moderna del paese (basti pensare che l'Università di San Paolo era stata fondata nel 1935 e nel 1937 vi era giunto tra i primi ad insegnare Ungaretti, chiamatovi già l'anno precedente)- e le logiche di diffusione dei materiali letterari da tradursi per una divulgazione capillare necessaria all'intrattenimento ma anche alla fondazione di una specifica identità letteraria nazionale.

Una circolarità di energie letterarie che si sono evidentemente risposte intessendo un dialogo che oggi si distingue in modo evidente anche in un contesto polifonico come quello delle produzioni traslingui italiane: caratterizzate da un marcato tratto pluricentrico originario, come mostrerà il censimento dei poeti italofofoni, ma evidentemente antico, radicato e capace di produrre un numero rilevantissimo di *poeti in partenza* -o *poeti migranti* si potrebbe dire parafrasando la celebre affermazione di Gnisci, e non *migranti poeti*- attratti dalla dimensione letteraria italiana sentita in qualche

⁸⁵ *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli : atti del I. Convegno dell' AISPEB, Roma, 24 e 25 maggio 2012*, a cura di NETTO SALOMÃO Sonia, DE MARCHIS Giorgio, CELANI Simone, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014

⁸⁶ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Profili della Letteratura Brasiliana*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 15-26

modo familiare e contigua al punto da elegerla a contesto ulteriore a quello d'origine per i propri sviluppo e produzione artistica.

Ma come questo legame sia venuto instaurandosi in Brasile, come abbia influito nella determinazione di tratti avvertiti ed assimilati per comuni dai letterari brasiliani, e quindi anche dai poeti brasiliani poi approdati in Italia, è questione a cui il presente lavoro non ha trovato il tempo e l'energia per rispondere, perché affrontare il problema avrebbe significato tralasciare i fuochi già attivi del lavoro, impegnato nel sondare il radicamento del fenomeno nel fronte dell'Italianistica nazionale *stanziale*. Si rimanda dunque ad altra sede lo sviluppo di questo aspetto pure essenziale ed imprescindibile, confidando di riuscire ad annodare i fili interrotti di un discorso evidente, che presuppone per trovare risposte soddisfacenti l'indicazione di luoghi e circostanze di raccordo, come il ruolo delle associazioni ed istituzioni culturali e la presenza delle case della cultura italiane nei paesi americani; l'individuazione delle circostanze concrete di snodo; l'intercettazione delle direttive di politiche culturali nazionali dei neonati stati italiano e brasiliano; le figure di contatto, le politiche scolastiche ma anche quelle dell'industria culturale - risulterebbe assai utile sondare come esse risultassero condizionate dagli esiti della migrazione storica italiana nel suo evolvere generazionale specie per via dell'evoluzione censuaria e culturale della presenza dei discendenti delle comunità migranti della prima ora- e in special modo le ricadute nella creazione di un immaginario letterario delle scelte traduttive dal patrimonio italiano classico⁸⁷, ricostruite ad esempio da Maria Teresa Arrigoni per i casi editoriali di traduzioni dantesche -in cui anche Mendes, come si vedrà, entrerà seppur marginalmente- avvenute nei primi decenni del Secolo XX, e rivelatesi fondamentali nella creazione di spazi, fisici e simbolici, di fruizione letteraria in Brasile. Ciò emerge dalla ricostruzione del già citato saggio *Traduções da literatura italiana no início do século XX e o mercado editorial*⁸⁸, che si inserisce nel lavoro curato da Peterle che ha iniziato a far luce sulle circostanze di contatto tra i due immaginari letterari esterne ai territori nazionali ma probabile continuazione dei rapporti intessuti in patria (per tornare al caso ungarettiano, come non pensare che nel medesimo periodo erano stati in Brasile anche Pirandello e Bontempelli, che Ungaretti conosceva bene e frequentava già a Roma, e che probabilmente, assieme allo stesso Papini devono essere

⁸⁷Arrigoni, cit.

⁸⁸Rossi Bianconi Leonardo, Dinisio Maria Amelia, Macedo Tadeu, *Traduções da literatura italiana no início do século XX e o mercado editorial*, cit.

stati il tramite attraverso il quale venne indirizzata a lui la proposta della cattedra brasiliana nel 1936), e di cui possono essere intuite circostanze veicolari le grandi avanguardie europee: attraversate ad esempio dai Modernisti delle *semana*, che grazie a queste ricostruzioni sappiamo essere stato una delle occasioni di maggiore circolazione di opere letterarie italiane⁸⁹ anche *contemporanee*⁹⁰, tradotte in Portoghese Brasiliano⁹¹. Con ogni probabilità i poeti modernisti dovevano averne già sfiorato le caratteristiche attraverso il crocevia dei soggiorni parigini: come risulta infatti ancora per il caso di Pirandello, che dovette la propria introduzione in terra brasiliana, cui consegue probabilmente il fortunato risvolto delle traduzioni e del soggiorno, alla presenza di Oswald de Andrade ad una rappresentazione parigina dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1923⁹².

Le rotte intuite, seppure non battute, sono continuate ad emergere in filigrana lungo l'intera ricerca, confermando *in absentia* la bontà del presupporre l'esistenza.

⁸⁹ Sul legame intercorso tra traduzione del Manifesto del Futurismo di Tommaso Marinetti in Brasile già nel 1921 e Modernismo, ma particolarmente con Oswald De Andrade, si veda: Peterle et alii, cit., pp. 104 e segg

⁹⁰ Ibidem, p. 38. Risultano tradotti nel medesimo anno di pubblicazione italiana i titoli di Giovanni Papini *Un uomo finito* (1923) e *Storia di Cristo* (1924); e *Novelle scelte* di Pirandello nel 1925; ma anche titoli di Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi

⁹¹ Ibidem, p. 38

⁹² Camargo Maciera Aislan et alii, cit., p. 70-72

CAPITOLO 1: QUESTIONI GENERALI, DEFINIZIONI TEORICHE E STRUMENTALI.

§ 1.1 Questioni teoriche: lo stato dell'arte

Le prime riflessioni organiche attorno alla letteratura prodotta da autori migranti in Italia devono essere ascritte ad Armando Gnisci, che nel 1992 ha inaugurato il campo di studi pubblicando il saggio *Nel rovescio del gioco*¹, cui sono seguiti nel 1998 *La letteratura della migrazione*², l'inedito *Perturbabile migramza* nel 2001 e *Lettere migranti* del 2002, elaborato per il primo Festival degli scrittori Migranti³: poi confluiti nel volume *Creolizzare l'Europa*⁴.

La produzione critica di Gnisci dava risposta alla necessità di allineare le posizioni italiane alla riflessione di tutti i paesi del Primo Mondo coinvolti nei processi epocali di mobilità che conseguivano tanto agli esiti della globalizzazione quanto a quelli meno recenti ma ad essa collegati di dissoluzione degli equilibri geopolitici ed economici del XIX e XX secolo, culminati nella riscrittura delle geografie coloniali e delle successive logiche di organizzazione imperialistica.

Gnisci coglie, sin dagli albori della propria riflessione ma ancor più nel contributo nel 1998, la necessità di sottolineare la specificità del quadro italiano -di cui analizza la brevissima storia suddividendola in tre fasi: quella *esotica*, *carsica* ed *emersiva*⁵- ad una fisionomia tutt'affatto peculiare del fenomeno in conseguenza della specificità che aveva determinato storicamente, sociologicamente e politicamente la fisionomia del paese.

¹GNISCI Armando, *Nel rovescio del gioco*, Assisi, Beniamino Carucci editore, 1992

²GNISCI Armando, *La letteratura della migrazione*, Roma, Lilith edizioni, 1998

³ GNISCI Armando, *Lettere migranti*, in *Diaspore europee e lettere migranti : primo festival europeo degli scrittori migranti : Roma, giugno 2002*, GNISCI Armando, MOLL Nora (a cura di), Roma, Edizioni Interculturali, 2002

⁴GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003. Per comodità ci si riferirà a questo volume e non alle prime edizioni dei singoli saggi per i successivi rimandi

⁵Gnisci, *La letteratura della migrazione*, cit., p. 113

Inoltre, già dall'inedito del 2001⁶ si sofferma ad osservare che, se paesi di più antica tradizione riguardo la riflessione sulla letteratura degli autori migranti, come la Francia, la Gran Bretagna, la Spagna, il Portogallo o il Belgio - paesi dalla storia coloniale consolidata, che aveva prodotto secolarmente una comunanza linguistica tra paese colonizzatore e paese coloniale capace di essere base che consentisse la formazione di una produzione in lingua coloniale naturalmente vocata ad inserirsi, seppur dialetticamente, in quella del paese che li ha accolti seppure nelle specificità che la categoria della produzione letteraria postcoloniale comporta - l'Italia ha avuto una vicenda coloniale storicamente meno radicata, seppure altrettanto feroce, e comunque *rimossa*⁷ perché coincidente col processo unificatorio nazionale decisamente recente rispetto a quello degli altri paesi interessati dalle ondate migratorie. Gnisci osserva inoltre come essa abbia disposto di una organizzazione del sistema di istruzione sia in patria che nelle colonie meno esteso⁸: infatti la diffusissima pratica dialettofona diastratica e legata alla geografia preunitaria italiana era fenomeno che coincideva pressoché perfettamente con un analfabetismo popolare dilagante che rendeva la lingua nazionale inaccessibile agli strati più ampi della popolazione e la relegava agli usi ufficiali e letterari anche per le classi più abbienti: le quali, pur esse, hanno praticato l'Italiano in una logica diastratica, affiancandone l'uso alla pratica disinvolta del dialetto come lingua domestica e quotidiana fino all'avvento dei mezzi di comunicazione di massa.

Questa grande massa di diseredati ed analfabeti aveva piuttosto, in quella medesima epoca dell'unificazione italiana e della piena espansione del sistema coloniale, conosciuto a sua volta l'esperienza della migrazione attraverso la quale aveva creato un diverso innesto tanto culturale -essendo portatrice di una cultura contadina e proletaria- che linguistico poiché legata alla pratica dialettofona delle diverse zone originarie di provenienza.

⁶GNISCI Armando, *Perturbabile migranza* in ID., *Creolizzare l'Europa*, pp. 148-150

⁷Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, cit., p. 96

⁸Vd. infra la ricostruzione di Laura Lori

Ancora nel 1998⁹ e poi ancor più in quello del 2001¹⁰, Gnisci lega la produzione letteraria dei migranti in Italia a quella italoфона dei migranti italiani nei paesi di emigrazione, dichiarando in modo esplicito¹¹ la contiguità che lega la nascita del campo di studi riguardante la letteratura della migrazione italiana alle ricerche che Jean Jacques Marchand¹² aveva sintetizzato nel 1991 in volume circa la produzione letteraria italiana fuori d'Italia, con particolare riguardo all'evo contemporaneo, e confluite nella fondazione della Banca Dati Sugli Scrittori di Lingua Italiana nel Mondo (BASLIE): cui Gnisci rispondeva nel 1997 con la fondazione, affiancato da Franca Sinopoli¹³, dell'omologa e speculare Banca Dati BA.S.I.L.I.¹⁴ (BANca dati Scrittori Immigrati di Lingua Italiana) presso l'Università di Roma *La Sapienza*, sede del suo magistero.

Nel medesimo scritto, Gnisci pone inoltre una ulteriore questione fondamentale: la possibile convivenza nel canone ufficiale della letteratura italiana della produzione letteraria dei migranti in Italiano e della produzione letteraria *etnocentrica a base nazionale*¹⁵ e le dinamiche proprie di questa coesistenza¹⁶ che egli intravede come il vero fuoco della specificità italiana e per le quali attinge ad un sistema osmotico e creolizzante omologo a quello mediterraneo classico: quello antillano contemporaneo¹⁷; ed avanza contestualmente¹⁸ l'ipotesi che la condizione epistemica fornita dalla creazione letteraria migratoria sia perfettamente funzionale ad esplicitare la condizione di creolizzazione diffusa conseguente la vasta mobilità umana che caratterizza gli spostamenti di porzioni massicce di popolazioni dal Terzo al Primo Mondo. La circostanza letteraria diviene dunque figura della relazione *creolizzante* che si centra

⁹ Gnisci, *ivi*, pp. 79-85; 96

¹⁰ Gnisci, *Perdurabile migranza*, cit., pp. 131 e segg.

¹¹ Gnisci, *La letteratura della migrazione*, cit., p. 129n.

¹² MARCHAND, Jean-Jacque (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991

¹³ GNISCI Armando, *Introduzione. Prima ondata*, in ID., *Creolizzare l'Europa*, cit., p. 13

¹⁴ Attualmente consultabile presso l'indirizzo: <http://basili-limm.el-ghibli.it/>

¹⁵ Gnisci, cit.

¹⁶ Gnisci, *La letteratura della migrazione*, cit., p. 109

¹⁷ Sull'omologia all'attitudine sincretica tra Mar Mediterraneo e Mar dei Caraibi, che sviluppa le posizioni di Gnisci, si veda MOLL Nora, *Ulisse tra due mari: riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo dei Caraibi*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006

¹⁸ Gnisci, *Perturbabile migranza*, cit., p. 150

nelle riflessioni poetiche propriamente caraibiche di cui la teorizzazione di Édouard Glissant¹⁹ diviene emblema²⁰.

Nello scritto del 2002, approfondisce la visuale vagliando altri problemi di merito interni all'ottica fondativa precedente: innanzitutto esplicita la necessità di scindere il valore testimoniale proprio della produzione letteraria migrante da quello specificamente letterario²¹, esplicita l'ipotesi che il profilo italiano del fenomeno nella sua peculiarità possa essere un banco di analisi ottimale rispetto ai fenomeni della mobilità letteraria intra ed extra europea, di cui egli sottolinea il mutare continuo della fisionomia dall'epoca del suo avviarsi negli anni Settanta e che definisce *diaspora*²²; infine pone una questione di merito e di metodo circa il valore epistemico implicito nella formulazione delle definizioni²³ per indicare tanto il fenomeno di questa specifica produzione letteraria, quanto la sua posizione rispetto alla produzione letteraria italiana *a base etnica*, con avviso di una necessità di difficoltà e sforzo che essa comporta come garanzia dello sforzo indagativo implicato.

Se la via italiana è aperta da Gnisci, studioso italiano operante in Italia, la prima risposta proviene da studiosi sì italiane, ma che operano fuori d'Italia, e che quindi approntano la fisionomia del campo di studio secondo una sensibilità internazionale, esplicitamente tarata sull'eredità postcoloniale propria dei paesi -e dei contesti linguistici- nei quali operano.

¹⁹Gnisci, *ivi*, pp. 153 e segg.

Si ricordano qui le sole traduzioni italiane della più ampia ed articolata produzione di Glissant, che però Gnisci padroneggia nella sua interezza attraverso i richiami alla versione francese degli scritti.

GLISSANT Édouard, *Poetica del diverso*, Meltemi Editore, Roma, 1998;

_____, *Il quarto secolo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2003;

_____, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007;

_____, *Il pensiero del tremore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2008

²⁰ Circa l'importanza della riflessione sulla poetica caraibica nell'economia dei processi di creolizzazione si veda l'importante contributo fornito da Andrea Gazzoni attraverso il volume: BRATHWAITE Kamau, CARPENTIER Alejo, GLISSANT Édouard, WALCOTT Derek, *Pensiero Caraibico*, a cura e traduzione di Andrea GAZZONI, Roma, Ensemble, 2016

²¹Gnisci, *Lettere migranti*, cit., pp. 172-174

²²Gnisci, *ivi*, pp. 175 e segg.

²³Gnisci, *ivi*, pp.,178-179

Il primo contributo, di Sandra Ponzanesi²⁴, confronta gli esiti letterari della dimensione postcoloniale contemporanea anglofona indiana a quella italo-fona di provenienza africana all'interno di un'analisi di genere, che ella prova essere un focus fondamentale di entrambe le produzioni.

Primo grande merito del volume è la ricostruzione approfondita del contesto coloniale italiano africano²⁵, specie nelle sue implicazioni culturali e linguistiche²⁶ con attenzione alle dinamiche interne alla sfera diastratica dell'Italiano imposto come apparente lingua coloniale unitaria²⁷, e la relazione che gli scrittori italiani fascisti ed antifascisti hanno instaurato con quello²⁸, partendo dalla produzione letteraria coloniale italiana per giungere agli esiti della odierna produzione narrativa postcoloniale di autrici provenienti da quella che fu l'Africa Orientale Italiana.

Emerge, nella selezione dei richiami bibliografici d'autorità²⁹ e nel taglio dell'osservazione, un'attitudine a considerare l'esito linguistico che l'intervento della produzione postcoloniale in lingua italiana comporta, tarato sulla forzatura della correttezza sintattica che è figura di una tensione per aprire alla relazione d'identità stessa.

Il raffronto è con le posizioni di più antica tradizione sorte intorno alla letteratura postcoloniale indiana³⁰, ora versate all'analisi della produzione narrativa contemporanea

²⁴ PONZANESI Sandra, *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary When Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York, 2004

²⁵ PONZANESI Sandra, *Chap.6: A short story about the Italian Empire. From fascism propaganda to Postcolonial Representation*, in EAD., *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary When Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, cit., pp. 105-141

²⁶ Ponzanesi, *Language and authority*, in EAD., *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary When Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, pp. 153-165

²⁷ Ivi, p. 161

²⁸ Ponzanesi, ivi, pp. 130-135

²⁹ Ponzanesi, ivi, p. 169: «The improper use of the italian tense “mi esiliai” symbolizes Sibhatu’s agenda. She uses in fact, not in the regular and grammatically correct passive form “Mi mandarono in esilio/Fui esiliata”, but she turns into the reflexive form “mi esiliai” with is grammatically incorrect. As Parati writes “By exiling herself, she claims an active role in the construction of her nomadic existence, and refuses the passive role of victim of History, as an oppressive entity with cannot be callenged. Her grammatical trasgression, published and made public in the story of her life, also claims her right to hold oh to the *accent*, to a subjective, culturally marked, *foreign* use of codified (maybe even overcodified) language (1996, p.2)».

³⁰ Ponzanesi, Ivi, pp. 31 e segg.

di autrici residenti negli Stati Uniti, ma la riflessione torna nuovamente ad iscriversi in un orizzonte linguistico attraverso l'osservazione della dinamica dei rapporti interlinguistici che agiscono all'interno delle lingue coinvolte nella doppia scrittura: quella madre e quella coloniale, equiparata a lingua di traduzione. I rimandi, fortissimi, continuano a mutuare dalla riflessione postcoloniale indiana (Spivak, Velluti)³¹ ed arrivano a definire la dinamica interlinguistica coinvolta come *the ethnocentric violence of traslation*³².

Affine, ma ulteriormente declinato, nel 2005 appare il volume di Graziella Parati³³, che superato l'orizzonte della pura produzione postcoloniale, fornisce dal Canada una visuale complessa ed estesa oltre che agli aspetti letterari della migrazione anche all'ambito della rappresentazione cinematografica e all'inquadramento giuridico italiano. Importante specificità del punti di vista esposto da Parati, è innanzitutto l'esplicito inserimento della letteratura della migrazione nelle letterature cosiddette minori teorizzate già nel 1975 da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*³⁴. Parati fa ciò³⁵ collegando le produzioni geograficamente e linguisticamente *deterritorailizzate*³⁶ della letteratura della migrazione, che ella interpreta come conseguente sovrapposizione attualizzante del fenomeno migratorio alle strategie di mobilità precedenti³⁷, all'interno delle dinamiche linguistico-produttive delle produzioni del margine storiche italiane³⁸: per le quali si richiama alle considerazioni che Tullio De Mauro esprime nell'articolo *Linguistic Variety and Linguistic*

³¹Ponzanese, *ivi*, pp. 177-183

³²Ponzanese, *ivi*, p. 178

³³PARATI Graziella, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University press, 2005

³⁴ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions De minuit, 1975 [*Kafka. Per una Letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975]

³⁵ Parati, *Minor Literature Minor Italy*, in EAD., *Migration Italy*, cit,

³⁶ Deleuze, Guattari, *cit.*, p. 29

³⁷ «There is no here or there in migration, even less in transmigration. There will not stay there and follows the migrant constantly. Here changes and is inseparable from there. I have been asked if I prefer to speak or write in Italian or in English, but there cannot be a preference. Italian serves to sustain part of who I am, and gives voice to my right of being different; English feeds the thoughts of the part of my self who function as a citizen of the American culture for most of the year.»: Parati, *Introduction*, in EAD., *Migration Italy*, *cit.*, p. 7

³⁸ Parati, *ivi*, p. 40

*Minorities*³⁹, prima delle quali è quella che nasce dalla dicotomia verticale tra potere linguistico-politico settentrionale e produzione meridionale che ne subisce gli esiti, con le determinazioni conseguenti di migrazioni interne fino agli anni Sessanta del Novecento implicate nei rimandi neorealistici⁴⁰; e che prosegue nella declinazione complessa e plurima di una supposta identità unitaria nazionale in cui convergono sacche di alterità più o meno antiche non omologate⁴¹, la cui narrazione attiene al piano documentale dell'azione storica⁴²; fino agli esiti delle scritture femminili, marginalizzate dalla critica ufficiale⁴³.

Tuttavia, la riflessione si avvia con una revisione terminologica⁴⁴ che ripartendo dal problema della definizione, torna a riflettere sull'appropriatezza del termine *italofonia* per identificare la produzione letteraria in italiano di autori non italiani. Ella ne ripercorre la storia, evidenziandone la natura di calco del termine *francofonia*, e tuttavia declina la non perfetta appropriatezza del termine in base ad alcune considerazioni di stampo squisitamente linguistico, alla cui base pone la considerazione deriddiana⁴⁵ riguardante il caso italiano dell'impossibilità al possedere compiutamente una lingua. Nodo del contendere è infatti non l'appartenenza dei migranti o dei nativi italiani ai codici espressivi propri della lingua ufficiale, ma la stessa possibilità di attestare una qualsivoglia appartenenza della lingua -codice e sistema astratto e concettuale non riducibile alla declinazione esperienziale singolare- ad una comunità o ad un singolo, che pure vi sia immerso dalla nascita: e che veda nelle superfetazioni ed *infiltrazioni* diastratiche delle lingue locali sovrastate ma non azzerate dalla strategia politico-linguistica unitarista, una zona di disappartenenza, o meglio di doppia appartenenza e di

³⁹ DE MAURO Tullio, *Linguistic Variety and Linguistic Minorities*, in *Italian Cultural Studies: An introduction*, ed. David Forgas and Robert Lumley, 88-101. oxford: Oxford University Press, 1996; , p. 92

⁴⁰ PARATI G., *Strategies of "Talking Back"*, in EAD., *Migration Italy*, cit., p. 35

⁴¹ PARATI G., Parati, § *Internal and External Otherness*, ivi, pp. 39 e segg.

⁴² Parati, § *The relevance of Minor Texts*, in *Migration Italy*, cit; in particolare: «The emphasis is not so much on one history , but on plural interpretations of many histories and, in this case, on a specific community and a speck history of migrant and immigration to Italy » Ivi, p. 59

⁴³ Ivi, p. 62

⁴⁴ Parati, § *Issue of Language*, in EAD., *Migration Italy*, cit., pp. 54-56

⁴⁵ DERIDDA Jacques, *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin*, (trad. Patrick Mensah), Stanford, Stanford University Press, 1998

appartenenza imperfetta implicata dalla competenza imperfetta in più lingue (diastaticamente praticate e diatopicamente conviventi). Stante l'impossibilità di definire come praticabile l'ipotesi di una piena padronanza linguistica (*ownership*)⁴⁶ e definita la posizione di estraneità di ciascun nativo rispetto ad una presunta *tradition and [...] linguistic "genealogy"*⁴⁷, il criterio *negoziale* che pareva appannaggio della sola *italofonia* (nella declinazione data dalla stessa Parati del 1992 e in questa sede nuovamente problematizzato) diviene evidente costume che accomuna migranti e nativi e che, abolendo di fatto la possibilità di un'italofonia operativa, determina⁴⁸:

The impossibility of owning a language also reveals the impossibility of using a term such as Italoophone in talking about migrants' writings. What remains is the possibility of inscribing language "in proximity" to a standard national idiom and, according to Derida, "not simply in it, like a complaint lodged next to it, a grievance and, already, an appellant procedure"

Ancora un problema linguistico, dunque, che torna ad attualizzare quella necessità *del disagio della definizione*⁴⁹ come condizione ermeneutica primaria.

Ad un'accezione dinamica che è implicita nel concetto di *prossimità linguistica* introdotto da Parati, dà seguito nel 2010 anche Daniele Comberiati⁵⁰, il quale pur tornando a partire dalle riflessioni contenute nel libro del 1975 di Deleuze e Guattari, preferisce sostituire alla nozione di letterature della minoranze quella di *letterature del margine*: con il doppio vantaggio di sottrarsi alla sfumatura valoriale pure avvertibile nella prima dizione e ancora portatrice di una dialettica basata su un *rapporto di potere*⁵¹ - la prima riflessione italiana intorno alla quale egli vede avviarsi dalla produzione artistica e saggistica di Pasolini⁵² - e di considerare questa produzione letteraria

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Parati, cit., p. 55

⁴⁸ Parati, *ivi*, p. 56

⁴⁹ Gnisci, cit., *supra*

⁵⁰ COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010

⁵¹ *Ivi*, p. 48

⁵² Ibidem, pp. 49-50

connaturata ad una dimensione geografica implicita sia nel concetto di mobilità che le è sotteso, che di geografia urbana in cui si declina, specie attraverso il richiamo agli studi di antropologia urbana degli anni Settanta di Robert Pack culminati nella coniazione dell'espressione-figura di *uomo marginale*⁵³; che pure di dinamicità convettiva propria della dialettica produttiva tra centro e periferia che coinvolge trasversalmente le produzioni diastratiche del margine, di nativi e migranti⁵⁴. L'orizzonte si conferma linguistico⁵⁵, specie rispetto al diverso respiro che la produzione in lingua occidentale riveste nei paesi coloniali di più antica data, ma Comberiati argomentando del passaggio dalla definizione di *letteratura minore a letteratura del margine*⁵⁶ introduce in modo esplicito la questione del canone, soppiantato nella logica di Deleuze e Guattari dal valore collettivo di affermazione valoriale non individuale, innestando in questa dimensione di contrattazione dei diritti propria dell'identità che si afferma attraverso il dettato linguistico letterario il richiamo gramsciano, pure riletto nel filtro della riflessione postcoloniale indiana di Bhabha⁵⁷. Inoltre, dimostrando di considerare il campo come un'*agorà* aperta di contrattazione del diritto all'accesso ed alla definizione dell'identità letteraria contemporanea, formula un intero capitolo⁵⁸ in cui declina le specificità della produzione di autrici migranti nel contesto della letteratura italiana contemporanea. Il punto si pone dunque a capo di una prima sintesi delle posizioni già avanzate da Parati e Ponzanesi, e destinato a qualificare quantitativamente e nelle proprie specificità produttive (specie tematiche e valoriali, con particolare attenzione alle declinazioni estetiche dell'elemento corporale) di genere. All'interno di questa riflessione, che come si vedrà (si veda sotto, §4.2) si caratterizza per una declinazione linguistica di una vera e propria poetica del corpo femminile, attesta inoltre l'uso di un ulteriore termine di

⁵³ Ivi, p. 50

⁵⁴ Comberiati, § *Al principio della dinamica centro-periferia*, ivi, p. 48

⁵⁵ Comberiati, § *Il problema della lingua*, pp. 59-64

⁵⁶ Comberiati, ivi, p. 48

⁵⁷ Ivi, p. 51

⁵⁸ Comberiati, *La produzione letteraria delle scrittrici migranti*, cit., pp. 75-92

modulazione linguistica⁵⁹, *l'interlangue*⁶⁰, che sintetizzando una condizione di *doppia incompetenza* linguistica e una condizione personale di *disappartenenza* identitaria, può essere considerato foriero di un concetto fondamentale nello studio delle produzioni in Italiano da parte dei migranti nell'Italia *destinale*. Nell'impossibilità di un bilancio linguistico⁶¹ della letteratura in Italiano di non Italiani nell'economia complessiva della produzione letteraria in lingua italiana, attesta il concetto di *sporadicità letteraria*⁶², che mutua da Sante Matteo, secondo una declinazione che deve essere interpretata come calco concettuale attuativo del *rizoma* di Glissant.

L'esito squisitamente linguistico su cui va tarandosi la riflessione accademica intorno al secondo decennio dall'emergere del fenomeno della produzione letteraria in Italiano da parte dei migranti, vede la nascita contestuale di una ulteriore declinazione internazionale nella quale si inserisce il fenomeno. Si tratta della cosiddetta *Letteratura-mondo*, che approda in Italia ancora attraverso la mediazione di Armando Gnisci: il quale, affiancato da Franca Sinopoli e Nora Moll, pubblica nel 2010 il libro *La letteratura del mondo nel XXI secolo*⁶³. Il concetto, che ascende al pensiero universalistico settecentesco, ed attraversa la visione di Goethe, di Auerbach e di Wolf, si esplicita e si attualizza secondo l'interpretazione della relazione tra *canone Occidentale e letterature del cosiddetto Terzo Mondo*⁶⁴ alla cui luce è riletta la relazione non solo della postcolonialità o della *human mobility* secondo il suggerimento di

⁵⁹VOGEL Klaus, *L'interlangue. La langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995

⁶⁰ «Si tratta di ciò che alcuni linguisti definiscono *interlangue*, una pratica linguistica bilingue o plurilingue, che presenta interferenze tra i diversi idiomi: "Par *interlangue*, nous entendons la langue qui se forme chez l'apprenant d'une langue étrangère (ou langue seconde) à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide avec cette langue-cible"

Lo studio dell'*interlangue* è fondato su elementi diversi: le modalità di creazione interlinguistica, l'integrazione linguistica e i retaggi dell'idioma originario. Si tratta infatti di un bilinguismo tardivo, formatosi in età adulta. Inoltre Klaus Vogel insiste sul carattere specifico dell'Interlangue dell'immigrato, dove i disagi sociali ed economici hanno una parte rilevante nell'errata acquisizione della lingua nel paese di accoglienza»: Comberinati, *La produzione letteraria delle scrittrici migranti*, in *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 85

⁶¹Comberinati, *Conclusioni*, in *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 260

⁶²MATTEO Sante, *Radici sporadiche. Letteratura, viaggi, migrazione*, Cosmo Iannone, Isernia, 2007

⁶³GNISCI Armando, SINOPOLI Franca, MOLL Nora, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2010

⁶⁴Sinopoli, *ivi*, pp. 107-109

Jameson⁶⁵ - il quale interpreta l'imperialismo culturale secondo l'ottica suggerita da Said⁶⁶ di considerare centrale l'intreccio tra imperialismo, geografia e cultura- che tenta di superare la tassonomizzazione di queste produzioni intendendole tutte latamente postcoloniali e inserendole in un quadro dinamico di rifondazione di canoni trasversali⁶⁷ secondo la lezione di Pascale Casanova⁶⁸ e del dibattito avviatosi nei paesi di lingua francese e inglese a partire dagli anni Ottanta del Novecento⁶⁹: quindi non secondo un impossibile tentativo enciclopedico o tassonomico, ma secondo *uno specifico punto di vista che cambi la visione della critica ordinaria*⁷⁰:

[...] Il s'agit de changer de perspective, de décrire le monde littéraire "à partir d'un certain observatoire" selon le termes de Braudel, pour se donner se changer la vision de la critique ordinaire, de décrire un univers que les écrivains eux-mêmes ont toujours ignoré. Et de montrer que les lois qui régissent cette étrange et immense république, - de rivalité, d'inégalité de luttes spécifiques - contribuent à éclairer de façon inédite et souvent radicalement neuve les œuvres le plus commentée, et notamment celle de quelques uns des plus grands révolutionnaires littéraire de ce siècle: Joice, Beckett et Kafka, mais aussi Henri Michaux, Henrik Ibsen, Cioran Naipul, Danilo Kiš, Arno Schmid, William Faulkner et quelques autres.[...]

La visione che ne emerge è integrata da una prospettiva di effettiva possibilità di diffusione e fruizione delle opere che incide significativamente nell'attuazione, più o meno mancata, di una effettiva ridefinizione dei rapporti di forza tra sistemi letterari e culturali secondo le tre direttive di economia letteraria globale sottese alla rifondazione

⁶⁵ JAMESON Fredric, *Third World Literature in the era of Multinational Capitalism*, in «Social Texts» n°15, Autunno 1986, Durham, Duke University Press, p. 68

⁶⁶ Vd. SAID Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Book, 1994 [*Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente.*].

_____, *Orientalism*, New York, pantheon Book, 1978, [*Orientalismo*, trad. S. Galli Milano, Feltrinelli, 1999]

⁶⁷ Sinopoli, in *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, cit., p. 110-111

⁶⁸ PASCALE Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Édition de Seuil, 1999 [*The Word Republic of Letters*, tr. by M. B. De Bevoise, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004]

⁶⁹ Sinopoli, § 2.6 *Le linee del dibattito internazionale oggi. Il ritorno della "letteratura mondiale"*, in *La letteratura del XXI secolo*, cit., 107-109

⁷⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, cit., p. 15

del canone elaborate da Damrosch⁷¹ di *circolazione, pubblicazione e traduzione delle opere*.

Moll suggerisce che la distanza prospettica da cui agiscono i rapporti interni alla letteratura mondo, e che partono dalle *categorie-reticolo* della postcolonialità e della mobilità del mondo postcoloniale, possano fornire un punto di vista elettivo per l'osservazione tanto dei sistemi emergenti che per quelli del Primo Mondo, le cui energie in disfacimento dialogano e si definiscono nella relazione critica che i primi attuano⁷².

Aderente a questa tematica e direzione, ma col fermo intento di ufficializzare l'inserimento del campo di studi all'interno della letteratura italiana contemporanea tout court, si presenta il volume di Rosanna Morace⁷³ *Letteratura-Mondo*, inserito nella collana *Modernità Letteraria* dell'omonima associazione degli italianisti contemporaneisti, e per la quale la stessa Morace curerà anche un numero interamente dedicato all'argomento della rivista omonima⁷⁴. Il lavoro del 2012 si apre con una revisione dei principali problemi tassonomici e metodologici, che ripercorrendo il dedalo delle definizioni⁷⁵ offerte alla materia, ne evidenzia l'inesaustività e la problematicità aperta che deriva dal punto d'osservazione assunto:

Al di là di ciò, i sovrasensi di natura sociale e politica che la parola “migrante” ha assunto e l'uso stereotipi che giornali e media ne fanno, degradandola a sinonimo di profugo, clandestino, “vu cumprà”, associate poi a un'interpretazione prevalentemente sociologico-culturale e politica delle opere, hanno comportato la denuncia, da parte degli autori prima e di alcuni critici poi dell'insufficienza della definizione “letteratura della migrazione”, che è stata sostituita da una decina di altri termini: letteratura nascente, translingue, italoфона, transculturale e interculturale (con una differenza non del tutto chiara), creola, d'ibridazione, minorene, ultimamente, addirittura “Letteratura Mondiale” che è evidentemente ben altra cosa. Ciascuna di queste definizioni mette in luce un aspetto del fenomeno mentre ne nega altri, e tutte sono valide ma nessuna definitivamente persuasiva.

⁷¹ DAMROSCH David, *What is World Literature?*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003

⁷² Moll, *Letteratura mondiale e interculturalità*, in *La letteratura del XXI secolo*, cit., pp. 118 e segg.

⁷³ MORACE Rosanna, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, collana *Modernità Letteraria*, 2012

⁷⁴ MORACE Rosanna (a cura di), *Modernità Letteraria*, n. 8 anno 2015, Pisa, Edizioni ETS.

⁷⁵ Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 34

Dopo il problema tassonomico delle definizioni terminologiche, l'autrice tornando a riflettere sulla proposta effettuata da Comberiati nel 2010 di distinguere tra una letteratura italiana della migrazione ed una puramente postcoloniale, amplia le dimensioni di quest'ultima definendo in modo temporalmente estensivo il fenomeno del colonialismo italiano attraverso l'equiparazione a protettorati e domini⁷⁶. Tuttavia essa nota efficacemente come la circostanza postcoloniale italiana abbia esiti letterari del tutto disomogenei rispetto a quelli attestati in lingua francese e inglese⁷⁷. Secondo i criteri del censimento che ella propone rispetto ai profili autoriali presenti nella banca dati BA.S.I.L.I., coloro che provengono dagli ex domini diretti italiani (cioè dall'Africa Orientale Italiana) sono considerevolmente meno di coloro che provengono da Brasile e Argentina, senza considerare la totale assenza di scrittori libici. La prospettiva a cui Morace sembra aprire è dunque il diverso legame con la lingua italiana che vivono gli autori non italiani di espressione italiana rispetto ai più abituali profili degli scrittori postcoloniali di espressione francese o inglese: i quali avevano avuto nella lingua coloniale anche una lingua storica di acculturazione, seppure forzata, che ne aveva comunque determinato e facilitato la rotta migratoria ed espressiva.

Morace, con ciò tornando alle posizioni attive nel dibattito scientifico prima del posizionamento che si è definitivo *dinamico* di Comberiati, si inserisce nel rinnovato dibattito su cosa sia da intendersi per letteratura minore e maggiore nuovamente a partire da Guattari e Deleuze. Le posizioni di contatto più evidente col suo ragionamento sono principalmente quelle di Damrosch del 2009⁷⁸: che suggerisce una strategia di divulgazione funzionale alla fruizione legata ad un piano trasversale di facilitatori esperienziali, ma anche di connessioni culturali e

⁷⁶ Morace, *ivi*, pp. 37-39

⁷⁷ Morace, *ivi*, pp. 39-40

⁷⁸ «[...] world's "minor literatures". I use this term here in a threefold sense: to include minority group writing such as Gaelic or Yiddish within major powers (Deleuze and Guattari's sens, the literature of smaller countries such as Guatemala or Hungary (what Kafka meant by "kleine Literaturen"[149], and more generally works from languages and regions rarely represented on North American syllabi)» DAMROSCH David, *Major Cultures Minor Literature*, in ID. (edited by), *Teaching World Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 2009, pp. 193-205; p.194

storico-spaziali⁷⁹ e quelle diversamente complesse della riflessione francofona canadese⁸⁰ dei medesimi anni.

Punto focale della riflessione di Morace è l'osservazione che la lingua italiana risulta piuttosto discendere da scelte espressive produttive degli scrittori migranti in base a legami meno conseguenti alla storia propriamente coloniale del paese. D'altronde l'insistenza sulla dimensione linguistica del fenomeno letterario⁸¹ assurge a cardine trasversale del libro,⁸² ed investe la dimensione diegetica suggerendo una pluralità d'indagine autoriale omogenea ai plurimi possessi linguistici⁸³. L'assunto sotteso a queste posizioni è che nel gesto di *tradimento* che il passaggio d'elezione dalla lingua madre alla lingua d'espressione comporta, esista una dimensione di rottura che libera alcune energie e canoni, comportando un'ibridazione⁸⁴ che sfocia in una trasversalità diffusa: linguistica, diegetica e con esiti di franche ibridazioni dei generi.

Prezioso punto di sintesi e di convergenza tra le posizioni critiche precedenti e l'emergere della prospettiva italiana della *letteratura mondo* è fornito da Morace con il numero monografico di «Modernità Letteraria» curato nel 2015.

Il Numero è costruito sull'ipotesi ermeneutica -iniziata ad intendersi a partire dal dialogo di Gnisci⁸⁵ e Marchand⁸⁶ e cucita dal lavoro di Martelli⁸⁷, ma anche da

⁷⁹ Ibidem, pp. 196-202

⁸⁰ BERTRAND Jean-Pierre, GAUVIN Lise (dir.), DEMOULIN Laurent (avec la collaboration de), *Littérature mineures en langue majeure, Québec/ Wallonie-Bruxelles. Actes du colloque de Liège 9-11 octobre 2001*, Bruxelles, Peter Lang -P.I.E. (Presses Interuniversitaires Européens)- PUM (Presses de l'Université de Montréal),2003

⁸¹ «L'innesto della parola sull'immagine e, più in generale, il linguaggio che tende verso i suoi estremi sono caratteristiche della lingua di molti degli autori naturalizzati [...]»: Morace, in *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 57

⁸² Morace R., *Multilinguismo*, in *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 71-91

⁸³ Morace R., *Focalizzazione multipla (e plurilinguismo)*, in *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 93-104

⁸⁴ L'autrice si richiama in più punti alle posizioni di Glissant: per tutte si veda R. Morace *Un genere ibrido*, ivi, p. 107

⁸⁵ MARCHAND Jean-Jacque *E se il Nuovo Planetario italiano fosse un Dittico?*, in *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di Armando GNISCI, Troina, Città aperta, 2006, pp. 463-472

⁸⁶ GNISCI Armando, *La letteratura della migrazione*, in *Creolizzare l'Europa*, cit., p. 79

⁸⁷ MARTELLI Sebastiano, *Oltre le frontiere: le scritture dell'emigrazione*. In *Frontiere: la cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, a cura di CAVALLUZZI Raffaele, DISTASO Grazia, MOLITERNI Pierfrancesco, Bari, Graphis, 2011; p. 170

quelle effettuate da Giuliana Benvenuti⁸⁸ e Raffaele Donnarumma⁸⁹ attraverso la scelta di inserire nei propri canoni letterari italiani contemporanei autori migranti che si esprimono in italiano- esplicitata dalla stessa Morace nel saggio che chiude la sezione intorno al dibattito sulle questioni teoriche sottese alla produzione letteraria italoфона. In esso l'autrice afferma che la letteratura prodotta in italiano dai migranti che considerano l'Italia una patria, anche linguistica, *destinale* non solo non possa essere scissa dalla letteratura italiana nel suo complesso, ma che debba essere considerata in relazione altrettanto forte con la letteratura prodotta dagli italiani emigrati nel mondo, attraverso la categoria ulteriore del *translinguismo*⁹⁰ che accomuna la produzione di entrambi i gruppi:

[...] l'allontanamento dal proprio paese natale - qualunque ne siano le cause- comporta un esilio non solo fisico e affettivo, ma anche linguistico. Scriveva Brodskij: «Per uno che fa il mio mestiere, la condizione dell'esilio è prima di tutto un evento linguistico».

Un tratto questo che connota tutta la letteratura italoфона e ci permette di riunirla all'interno del più vasto campo del «translinguismo letterario»: interpretando con translinguismo, con Kellman, sia le opere pubblicate nella lingua del paese di adozione, sia quelle scritte nella madrelingua o nella lingua coloniale da autori espatriati per motivi più diversi. Tale categoria comprende evidentemente tanto la letteratura dell'emigrazione che dell'immigrazione, ed è al contempo ben più ampia di queste, perché non tiene conto di demarcazioni sociali, politiche, economiche e comunitarie.

La categoria del *translinguismo* emerge come fulcro dell'inquadramento che Sinopoli abbraccia nel suo contributo⁹¹, in cui la marginalità linguistica viene estesa anche alle produzioni dialettali nazionali, mortificata dall'unificazione culturale ma anche parallela alla produzione degli emigrati italiani⁹².

⁸⁸ BENVENUTI Giuliana, *Il romanzo neo storico italiano*, Roma, Carocci, 2012

⁸⁹ DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 183-186

⁹⁰ Morace Rosanna, *E se la Letteratura Italiana fosse un tritico?* in «La Modernità Letteraria», cit., p. 83

⁹¹ SINOPOLI Franca, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in «La Modernità Letteraria», cit., p. 62

⁹² *Ibidem*, p. 54

Nella medesima sede, Comberinati torna a riflettere tanto sull'allargamento del canone letterario e dei generi che i *Cultural Studies* prevedono attivi nella *letteratura mondo*, quanto soprattutto sul valore trasversale che lo specifico caso italiano assume. Analizzando il livello di interesse accademico suscitato dalla vicenda della letteratura italiana della migrazione in Francia, egli non si sottrae all'ipotesi di una vera e propria *Italian theory*⁹³. Ciò può considerarsi confermato dall'accoglimento che anche il mondo anglofono riserva al caso italiano nella sua specificità *tridimensionale* e che ha determinato la vincita del Progetto "Transnationalizing modern languages" da parte di Charles Burdett dell'Università di Bristol nel 2015⁹⁴ proprio attraverso la proposta di analisi dello specifico caso di diffusione della cultura italiana attraverso la prima esperienza dell'emigrazione e quella odierna d'immigrazione in relazione alla produzione e dimensione storica del dominio linguistico popolare in Italia.

Comberinati e Sinopoli si richiamano inoltre al lavoro di Ugo Fracassa⁹⁵, che analizza l'impatto sul canone della produzione translingue italoфона, ed introduce per primo alcuni punti focali per l'impostazione teorica della presente ricerca: una specifica e parallela attenzione alla produzione poetica di autori italoфoni tanto italiani emigrati che immigrati in Italia⁹⁶, l'introduzione di un accostamento tra un autore maggiore del canone ufficiale italiano come Gadda a uno scrittore della migrazione, Amara Lakhous⁹⁷, e la considerazione dell'importanza di intarsi dialettali nell'economia linguistica della produzione letteraria italoфона⁹⁸.

⁹³ COMBERINATI Daniele, *Lo studio della letteratura italiana della migrazione* in «La Modernità Letteraria», cit., p. 52

⁹⁴ Si veda il seminario tenuto il 10 febbraio 2016 presso *La Sapienza* Università di Roma da Charles Burdett (Università di Bristol) *Fare ricerca in UK. Il Progetto "Transnationalizing modern languages"*. www.transnationalmodernlanguages.ac.uk

⁹⁵ FRACASSA Ugo, *Patria e Lettere*, Roma, Perrone, 2012

⁹⁶ Fracassa, *ivi*, pp. 69-75

⁹⁷ Fracassa, *Gadda e Lakhous, giallastri pour cause*, *ivi*, pp. 77-88

⁹⁸ Fracassa, *Macchie dialettali nelle scritture migranti in Italia*, *ivi*, pp. 103-114

L'assunto di queste posizioni è il valore propriamente letterario delle produzioni che emancipa ma non esaurisce quello testimoniale o di rivendicazione d'identità discendenti dai primi inquadramenti nella letteratura delle minoranze.

Fracassa, come pure Sinopoli, torna a riflettere sul canone e sul dialogo tra posizioni centrali della letteratura nazionale e moti laterali prodotti da queste istanze di specificità organiche al quadro complesso e irrisolto dell'identità culturale e conseguentemente dell'identità letteraria italiana contemporanea.

La forzatura del canone avviene non solo attraverso forme di acclimamento istituzionali, ma soprattutto attraverso la rinegoziazione linguistica⁹⁹:

[...] Il discorso sulla relazione più o meno pacifica con le lingue di adozione si può fare per tutte le lingue una volta che esse siano adottate da parlanti e da scriventi di origine diversa. Il caso italiano sembra essere interessante soprattutto perché a scrivere e a pubblicare in letteratura italiana sono negli ultimi due decenni del Novecento individui non legati all'Italia, fatta qualche eccezione, in ragione del suo passato coloniale. Non a caso, non si è parlato subito di letteratura postcoloniale in lingua italiana, in analogia a quanto accaduto invece per le lingue francese, inglese, spagnola e portoghese, bensì come si è già detto di scrittori dell'“immigrazione” o di “prima ondata” in Italia oppure, in senso più ampio e apparentemente neutro, di *italophone literature*/letteratura italoфона. E per questo che l'immagine dell'Italiano quale lingua di scrittura letteraria *interculturale* o *translingue* sembra adattarsi meglio al nostro caso, in quanto si fa riferimento a due realtà ben precise: il fatto che a praticare un Italiano letterario sono autori di diversa provenienza culturale che non hanno appreso, se non in rari casi, la nostra lingua in quanto lingua carica di un passato coloniale e di un presente postcoloniale; e il fatto che questi scrittori/ scrittrici mettono spesso in scena nei loro testi interferenze e trasformazioni culturali che traspongono, sul piano dei procedimenti letterari e dell'immaginario ciò che si sta verificando nella realtà italiana da almeno due decenni intensi sotto il profilo dell'immigrazione [...] Grazie a numerose ricerche pubblicate in Italia, Inghilterra, Francia e negli Stati Uniti partire dal 1992, e dedicate alla letteratura prodotta in Italia da scrittori non autoctoni, è emersa in sintesi l'urgenza di comprendere il fenomeno italiano nel quadro internazionale, ma anche nella differenza rispetto agli altri casi di letteratura della migrazione o letteratura *translingue* -per utilizzare la definizione di Steven G. Kellman- prodotta in Europa. Riprendendo la classificazione dello studioso statunitense, per “letteratura *translingue*” si interdonano essenzialmente: a) i

⁹⁹ Sinopoli, *Caratteri transnazionali e translinguismo*, cit., pp. 61-62

testi pubblicati da autori che adottano esclusivamente la lingua letteraria del paese di arrivo, e b) i testi di autori che oltre a cimentarsi nella nuova lingua, continuano a scrivere anche in quella di provenienza, sia essa la lingua madre o la lingua coloniale dei paesi d'origine, presentandosi quindi come autore bilingue. La particolarità di questi autori, dei loro testi consiste in ultima istanza nella domanda continua che essi ci provocano sul ruolo che si trovano a rivestire nel contempo nell'ambito della letteratura del paese di adozione «la cui lingua diventa lo strumento espressivo delle loro opere» (Pressburger) e nella letteratura del loro paese natale. Il paradosso dell'«orfanezza» rilevato da Pressburger non merita di essere ridotto alla pura e semplice questione nomenclatura del *dove* andrebbero collocati questi autori, come se la letteratura fosse costituita da contenitori non comunicanti, di *illibertà* (Stanišić), al contrario[...] l'intero Novecento letterario europeo può esser riconsiderato sul piano storiografico, a partire dalla rottura epistemica di due paradigmi fondamentali del discorso letterario: quello (mono)linguistico e quello (mono)territoriale, ovvero la *locution* e la *location*.

Il numero monografico di «Modernità Letteraria», pur superando l'impostazione postcoloniale su cui era costruito il volume curato da Cristina Lombardi Diop e Caterina Romeo uscito l'anno precedente: *L'Italia postcoloniale*¹⁰⁰, di fatto si riallaccia alla visione d'insieme sottesa a questo volume, basata sul *continuum* storico della migrazione, del meridionalismo e della questione postcoloniale italiana intesi come fulcro convergente di una unità dell'italofonia da parte di allofoni, apparentemente non irrelati, nel tentativo di offrire un contributo nel costruire una nuova fisionomia della letteratura italiana contemporanea¹⁰¹:

Nel contesto italiano il termine [*postcolonaile* N.D.R.] è stato di recente utilizzato per esplorare il continuum storico e la genealogia culturale che collega il passato coloniale italiano alla contemporaneità della nazione. Il presente volume adotta questo significato del termine al fine di riposizionare la storia coloniale e la sua eredità al centro del dibattito nell'Italia contemporanea. Inoltre, attraverso l'inclusione dell'emittente, della questione meridionale e dell'immigrazione come fenomeni strettamente connessi alla condizione postcoloniale, il volume va oltre il contesto nazionale e la storia coloniale, suggerendo che l'identità nazionale italiana sia il frutto di fenomeni che hanno avuto luogo nel passato oltre i confini della

¹⁰⁰ LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014

¹⁰¹ LOMBARDI-DIOP Cristina, ROMEO Caterina, *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma* in EAED. *L'Italia postcoloniale*, cit., p. 3

nazione, ossia a livello transnazionale, e di eventi globali che continuano a verificarsi nel presente.

Dopo aver dichiarato di aderire, nel dibattito terminologico interno alla questione postcoloniale internazionale, al legame¹⁰² ricostruito da Nicola Labanca¹⁰³ tra colonialismo ed Emigrazione Storica italiana che aveva condotto Mark Choate¹⁰⁴ ad estendere il termine *colonia* anche agli insediamenti degli emigrati italiani, e a quello studiato da Robert Viscussi¹⁰⁵ e Pasquale Verdicchio¹⁰⁶ inerente la natura coloniale interna del rapporto tra Nord e Sud Italia successiva all'unificazione nazionale, Lombardi Diop e Romeo agevolano tale riflessione ospitando oltre ai contributi preziosi di Sandra Ponzanesi¹⁰⁷ e a quello inedito di Robert Young¹⁰⁸, quello centrale ai fini della presente ricerca di Teresa Fiore¹⁰⁹: in cui la studiosa, proponendo l'uso della locuzione *post "colonia"* per riferirsi agli insediamenti dei migranti italiani in Brasile, ricostruisce la storia migratoria italiana in Brasile e pone in esplicita continuità quell'esperienza tanto con la questione dell'Unificazione Nazionale di cui è conseguenza diretta, quanto con quella

¹⁰² Ibidem, pp. 4-5

¹⁰³ LABANCA Nicola, *Nelle colonie, in Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi* a cura di Piero BEVILACQUA, Andreina DE CLEMENTI ed Emilio FANZINA, Roma, Donzelli, 2002; pp. 193-204

¹⁰⁴ CHOATE Mark, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Harvard University press, Cambridge, 2008;

_____, Tunisia, Contested: Italian Nationalism French Imperial Rule and Migration in Mediterranean Basin in «California Italian Studies», 1, 1 (2010) s.i.p.:

<http://escholarship.org/uc/item/8k97g1nc>

¹⁰⁵ VISCUSSI Robert, *The History of Italian American Literary Studies*, in *Teaching Italian American Literature, Film, and Popular Culture*, a cura di Edvige GIUNTA e Kathleen ZAMBONI, McCormick, MLA, New York, 2010, pp. 43-58

¹⁰⁶ VERDICCHIO Pasquale, *The Preclusion of Postcolonial Discourse in Southern Italy*, in *Revising Italy: National Identity and Global Culture*, a cura di Beverly Allen e Mary Russo, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 191-212

¹⁰⁷ PONZANESI Sandra, *La "svolta" postcoloniale degli Studi italiani. Prospettive europee*, in *L'Italia postcoloniale*, pp. 46-61

¹⁰⁸ YOUNG J.C. Robert, *Il postcoloniale italiano* in *L'Italia postcoloniale*, cit., pp. 41-45

¹⁰⁹ FIORE Teresa, *La post"colonia" degli emigranti nell'Italia dell'emigrazione*, in *L'Italia postcoloniale*, cit., pp. 61-74

coloniale africana di cui è gemella, quanto soprattutto con gli esiti anche linguistici della odierna migrazione brasiliana verso l'Italia.

Altrettanto importate, nell'economia generale del campo di studi e più specificamente del presente studio, è il contributo di Roberto Derobertis¹¹⁰ in cui la prospettiva francamente meridionalista, già coltivata¹¹¹, incontra il colonialismo interno nel fatto letterario concreto. Nel medesimo anno¹¹², con particolare attenzione alla prospettiva saidiana¹¹³, che come è noto dipartiva la propria concezione dell'orientalismo dalla riflessione gramsciana¹¹⁴ sull'Italia meridionale salentina, medesima dei circoli laterziani che si incontreranno nel Capitolo 2 di questa ricerca, Derobertis cura assieme a Bruno Brunetti un volume di sintesi, che attraverso la riflessione di diversi studiosi effettivamente stringe il fuoco del discorso dell'identità italiana come fatto sincretico e non ancora pacifico nella contezza nazionale in cui è acclarata la compresenza di fattori equamente fondanti come quello delle migrazioni e di un postcolonialismo indiretto, e in cui è molto forte la dimensione interna del fenomeno ricostruito del Basile nella sua rappresentazione letteraria¹¹⁵ come luogo dell'immaginario esoticamente determinato dalla cultura coloniale *maggiore*, non solamente interna al panorama letterario nazionale, ma in particolare modo mitteleuropea e nordeuropea. Si tratta di posizioni che affiancano le riflessioni di Laura Lori¹¹⁶, che aveva esplicitamente

¹¹⁰ DEROBERTIS Roberto, *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva coloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, in *L'Italia postcoloniale*, cit., pp. 148- 162

¹¹¹ DEROBERTIS Roberto, *Fuoricentro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010

BRUNETTI Bruno, DEROBERTIS Roberto, *L'invenzione del Sud. Migrazioni, Condizioni postcoloniali e linguaggi letterari*, Bari, Graphis, 2009

¹¹² BRUNETTI Bruno, DEROBERTIS Roberto (a cura di), *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, Bari, Progedit, 2014

¹¹³ BASILE Giuseppe Domenico, *Said "nonostante Said". Il dibattito sull' "Orientalism in one country" e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano*, in *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, cit., pp. 94-110

¹¹⁴ DEROBERTIS Roberto, *Introduzione. Le "sfumature oltraggiose" di un lavoro critico irrequieto: idee, intercessori ed eredità di Edward Said*, in *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, cit., pp. 3-46

¹¹⁵ Basile, cit.

¹¹⁶ LORI Laura, *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013

legato la questione postcoloniale alla presenza di identità divaricate e dialettiche interne alla stessa concezione di italianità su cui si era basato il processo unificatorio¹¹⁷, inteso quindi nelle sue declinazioni squisitamente gerarchizzanti¹¹⁸; per la cui ricostruzione ricorre al lavoro di Bollati¹¹⁹ e, cosa che in precedenza aveva accennato solo Ponzanesi, nei suoi esiti educativo-scolastici tesi alla diffusione dell'italiano standard¹²⁰ ripercorso attraverso i lavori di Aurelio Lepre¹²¹ e Marino Raicich¹²² e soprattutto di Maria Cristina Morandini¹²³.

Di nuovo sulla questione postcoloniale, ma con un taglio squisitamente linguistico, si posiziona una delle opere critiche più recenti del campo di studi: *Il mondo, il grido, la parola* di Maria Grazia Negro¹²⁴. Qui l'*habitus* linguistico rappresenta il focus attorno al quale si stringe l'intera economia di trattazione, e, oltre a specifici cenni al versante plurilinguistico della produzione poetica propriamente postcoloniale, con sensibilità affine a quella fino a quel momento del solo Comberiati¹²⁵, Negro¹²⁶, confrontando le posizioni teoriche dell'in parte originante dibattito sulla francofonia di Grutman¹²⁷, si focalizza attorno alla dialettica tra *alloglossia*, *diglossia*, *bilinguismo*, *eterolinguismo* e *multilinguismo* evidenziando una relazione tra l'eterogeneità di esiti, circostanze e condizioni di acquisizione della lingua italiana e le diverse relazionali tra lingua madre e lingua coloniale nel

¹¹⁷ Lori, *ivi*, pp. 30-36

¹¹⁸ Lori, *ivi*, pp. 32-33

¹¹⁹ BOLLATI Giulio, *L'italiano il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, G. Einaudi, 1983

¹²⁰ Lori, *Inchiostro d'Africa*, *cit.*, p. 35

¹²¹ LEPRE Aurelio, *Italia addio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, p. 44

¹²² RAICICH Marino, *Scuola, cultura e politica da De Santis a Gentile*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982

¹²³ MORANDINI Maria Cristina, *Scuola e Nazione. Maestri e istruzione popolare nella costruzione dello stato unitario*, Milano, Vita e Pensiero, 2003

¹²⁴ NEGRO Maria Grazia, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015

¹²⁵ Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, *cit.*

¹²⁶ Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, *cit.*, p. 100

¹²⁷ GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Montreal, Fides, 1997, 37

profilo linguistico derivante dall'esito del passaggio creativo toccato dalle strategie dell'italofonia.

Anche Negro torna a confermare nel proprio approccio teorico la relazione tra postcolonialismo e meridionalismo¹²⁸ letta secondo la lente gramsciana¹²⁹: tuttavia ella inserisce nell'economia complessiva della produzione italoфона translingue un ulteriore punto nodale che consiste nel rilevamento del valore d'uso del dialetto nel passaggio tra competenza linguistica originaria e competenza linguistica italoфона¹³⁰.

Se infatti la scelta linguistica dell'inserzione dell'espressione in dialetto è certamente atta alla sottolineatura emotiva del vissuto comunicato, esso rappresenta anche una dimostrazione di competenze fini, cioè ulteriori la mera acquisizione della lingua funzionale all'uso letterario, che aveva caratterizzato quell'acquisizione di una lingua lepida perché letteraria già evidenziata da Comberiati. È possibile intendere quindi che Negro voglia sottolineare questa doppia competenza interna alla lingua di approdo come un aspetto di complessità non solo intenzionale, ma rovesciata secondo una logica bachtinianamente ironica rispetto alla gerarchie linguistiche implicite nel processo di creazione letteraria nella seconda lingua, che è gerarchicamente lingua che perpetra la memoria della perdita originaria dovuta alla circostanza coloniale, ma anche odiernamente lingua della non perfetta omologazione, in cui la difformità estetica incarnata dalle scelte estetiche e poetiche postcoloniali possa essere figura visibile di ciò che il rimosso collettivo del proprio passato vorrebbe piuttosto vedere uniforme e omogeneo.

Ancora sulla questione linguistica, si era espressa Mengozzi¹³¹, evidenziando non solo la problematicità della terminologia utilizzata da Parati¹³², ma soprattutto gli esiti normativi derivati dall'eterogeneità linguistica propria della produzione

¹²⁸ Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., pp. 91, 101-102, 312

¹²⁹ Negro, *ivi*, p. 200n.

¹³⁰ Negro, *ivi*, pp. 102, 198-199

¹³¹ MENGOZZI Chiara, *Narrazioni contese*, Roma, Carocci, 2014

¹³² Per una veloce ricognizione del dibattito innescato dalla proposta di Parati di utilizzare la dizione *italofonia* con senso affine a quello di *francofonia* in ambito francese, si veda sopra. In Mengozzi si veda invece: Mengozzi, *Narrazioni contese*, cit., p. 46

italofona translingue¹³³, tornando a riflettere ancora circa l'opportunità di adottare la prospettiva gerarchizzante del concetto di *letterature minori*¹³⁴ insistendo sul solco già tracciato da Pascale Casanova¹³⁵ e Gauvin¹³⁶: ed evidenziando le dinamiche *meno ireniche*¹³⁷ che la creolizzazione linguistico letteraria incarna nella lettura gnisciana delle teorie antillane di Glissant da cui si è originato il dibattito italiano. Mengozzi sembra tuttavia allinearsi ad una prospettiva gnisciana nell'incameramento del concetto di *responsabilità critica*¹³⁸ *chiamata in causa*¹³⁹ da una tipologia di produzione letteraria fortemente legata ad istanze civili, di quella che Jennifer Burns¹⁴⁰ aveva definita nel 2001 come l'ambiguità della *rappresentazione*: intesa come piano di sintesi della divaricazione terminologicamente derivante dalla declinazione dei due piani di *rappresentanza* e *rappresentatività* -sulla quale sarebbe tornata a riflettere nel 2013¹⁴¹ - e al contempo condizione necessaria all'ingaggio intellettuale di scrittori e studiosi, che viene letta anche come condizione di equivalenza all'atteggiamento neorealista tanto come dichiarazione estetica di aderenza alla realtà successiva alla postmodernità, quanto nell'implicito valore civile che questa produzione comporta, sia nel suo versante creativo che teorico. Questa impostazione, che attraversa l'intera economia del volume di Mengozzi¹⁴² risente evidentemente non solamente della riflessione di Parati, ma anche della scelta, effettuata da Giuliana

¹³³ Mengozzi, cit., pp. 47-49

¹³⁴ Mengozzi, *ivi*, pp. 55-62

¹³⁵ Pascale Casanova, *La République des lettres*, cit., pp. 241-281

¹³⁶ GAUVIN Lavin, *Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur*, in J.P. Bertrand, L. Gauvin, *Littérature mineures en langue majeure*, cit., pp. 19-40

¹³⁷ Mengozzi, *Narrazioni contese*, cit., p. 67

¹³⁸ MENGOZZI, § *Letteratura dell'impegno, impegno della critica?*, in EAD. *Narrazioni contese*, cit., pp. 95-107

¹³⁹ Gnisci, *La letteratura della migrazione italiana*, cit.

¹⁴⁰ BURNS Jennifer, *Fragments of Impegno. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001

¹⁴¹ BURNS Jennifer, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Bern, Peter Lang, 2013

¹⁴² MENGOZZI Chiara, § *Narrazione di sé tra soggettivazione e normatività*, in EAD. *Narrazioni contese*, cit., pp. 129-132

Benvenuti¹⁴³ nel suo volume del 2012 di annoverare tra le forme di narrazione dal valore documentale perché mosse da istanze testimoniali, civili ed etiche attraverso la ricostruzione latamente narrativa di un punto di vista autoriale volutamente documentale, anche le scritture migranti, seppure non sempre autobiografiche.

Nel quadro complesso dello stato dell'arte della produzione letteraria italoфона, l'analisi dettagliata delle singole opere letterarie non è mai mancata. Tuttavia, essa è stata più consistente riguardo alla produzione narrativa degli scrittori italoфoni, probabilmente perché numericamente più rilevante e perché capace di intercettare una più felice accoglienza editoriale.

Ha poi recentemente trovato spazio in un volume monografico un lavoro sulla specifica produzione drammaturgica degli immigrati italoфoni, a firma di Maria Cristina Mauceri e Marta Nicolai¹⁴⁴. Seppure trattando del genere teatrale, il lavoro torna ad approfondire temi cruciali per il presente lavoro come la relazione tra lingua e dialetto¹⁴⁵ nel processo creativo ed introduce l'equivalenza tra *corpo fisico e corpo semiotico*¹⁴⁶ all'interno di un processo di *integrazione dinamica*¹⁴⁷; inoltre approfondisce posizioni di confine tra il genere poetico e quello teatrale indagando aspetti della poesia orale regionale¹⁴⁸ italiana che funge da base per l'innesto creativo e tratta del caso, oggettivamente trasversale ai generi, della produzione poetica della *Compagnia delle Poete*¹⁴⁹ la cui esecuzione si appropria della drammaturgia.

¹⁴³ BENVENUTI Giuliana, *Nuovo romanzo storico italinao*, Roma, Carocci, 2012

¹⁴⁴ MAUCERI Maria Cristina NICOLAI Marta, *Nuovo Scenario Italiano*, Roma, Ensemble editore, 2015

¹⁴⁵ NICOLAI Marta, §*La trilogia africana: Ruth, Romagna più Africa uguale; Siam asini o pedanti? Lunga vita all'albero*, in *Nuovo Scenario Italiano*, cit., pp. 24-47, p. 32

¹⁴⁶ Nicolai, *ibidem*, p. 39

¹⁴⁷ NICOLAI Marta, §*3.1 Memorie personali e collettive*, in *Nuovo Scenario Italiano*, cit., p.166

¹⁴⁸ Nicolai, §*La trilogia africana*, cit., p. 36. Vi si parla dei cosiddetti *maggi* toscano-romagnoli

¹⁴⁹ MAUCERI Maria Cristina, §*1.8 La poesia come spettacolo. La Compagnia delle Poete*, in *Nuovo Scenario Italiano*, cit., pp. 115-122

Il genere poetico, invece, che ha goduto di grande interesse di studio anche fuori d'Italia, soprattutto presso alcune cattedre francesi¹⁵⁰ e nord americane¹⁵¹ di Studi Letterari Italiani, non aveva fino a tempi recentissimi avuto uno specifico studio di riordino, ma aveva visto in un primo momento la compilazione attiva di antologie divulgative che raggiungevano anche i bacini di studio evidenziati, soprattutto a cura di Mia Lecomte¹⁵²: *Ai confini del verso*, nel 2006; *Sempre ai confini del verso*, nel 2011; e, in collaborazione con Luigi Bonaffini, *A New Map. The Poetry of migrant writers in Italy*¹⁵³ nel 2011.

A questi lavori specificamente divulgativi sono da aggiungersi però, caso eccezionale che bene dice del valore delle produzioni poetiche italofone, tre monografie su Gëzim Hajdari, considerato il maggiore poeta italofono contemporaneo e tra i maggiori viventi. Si tratta dei libri di Andrea Gazzoni¹⁵⁴, Alessandra Mattei¹⁵⁵ e Sara Di Gianvito¹⁵⁶: studiosi impegnati in dottorati inerenti la materia poetica dei migranti italofoeni.

Ancora a Mia Lecomte, anche fattivamente attiva nella divulgazione internazionale della poesia italoфона attraverso la realizzazione degli spettacoli della *Compagnia delle Poete* -compagnia teatrale che mette in scena la produzione orale e collettiva di un gruppo di poetesse translingui cui nel 2013 Francesco Armato aveva dedicato un volume¹⁵⁷ (cfr. infra §3.4.2)- di cui è fondatrice, si deve infine un recentissimo lavoro di riordino del campo: *Di un poetico altrove. Poesia*

¹⁵⁰ Si può citare a titolo di puro esempio che ha contezza di non poter essere esaustivo, il noto interesse e la grande sensibilità per la questione della produzione poetica italoфона sviluppata nelle università della Francia Mediterranea da parte di Flavio Pisanelli e Laura Toppan

¹⁵¹ Si vogliono ricordare, nel medesimo spirito esemplificativo e non esaustivo che impronta l'annotazione precedente, i lavori di Simona Wright, Andrea Gazzoni e Luigi Bonaffini

¹⁵² LECOMTE Mia (a cura di), *Ai confini del verso*, Le Lettere Firenze, 2006;

LECOMTE Mia (a cura di), *Sempre ai confini del verso*, Chemins de tr@vers, Paris, 2011

¹⁵³ Mia LECOMTE, Luigi BONAFFINI, *A New Map. The Poetry of migrant writers in Italy*, Legas, Mineola (NY)-Ottawa (ON), Volume XV, series editor: Gaetano Cipolla, 2011

¹⁵⁴ GAZZONI Andrea (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010.

¹⁵⁵ MATTEI Alessandra, *La Besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera poetica di Gëzim Hajdari*, Ensemble edizioni, Roma, 2014

¹⁵⁶ DI GIANVITO Sara, *In balia delle dimore oscure*, Lecce, Besa, 2015

¹⁵⁷ ARMATO Francesco, *Premiata Compagnia della Poete*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013

*transnazionale italoфона (1960-2016)*¹⁵⁸, frutto della ricerca dottorale condotta dalla studiosa presso l'Università di Parigi *La Sorbonne* conclusosi negli scorsi mesi ed elaborato e pubblicato in perfetta coincidenza temporale con la presente ricerca.

Appare necessario osservare quanto il lavoro di Lecomte muova in direzioni alternative a quelle battute nel presente lavoro: se ella, ad esempio, predilige una direttrice cronologica tarata ad intervalli ventennali e solo in un secondo momento modulata geograficamente, questa parte piuttosto da un censimento direzionato da un criterio apertamente geografico-territoriale e si declina attraverso quattro autori in intervalli grosso modo decennali del fenomeno dal suo insorgere ad oggi, per cercare quei nessi di contatto che il rapporto, per quanto dialettico, tra produzioni traslingui italofone e canone letterario nazionale, sia esso più o meno stanziale, presuppone: criteri che appaiono a chi scrive cardini imprescindibili nella costruzione delle posizioni concettualmente necessarie all'atto del dialogo in atto. Cardini che Lecomte considera auspicabili ma non presenti: e che la inducono a posizionare la dimensione letteraria del translinguismo poetico italofono contemporaneo in una dimensione diversa della convivenza letteraria più francamente nazionale della quale invece si occupa il lavoro di chi scrive.

Ciò spiega, probabilmente, anche la diversa datazione d'inizio della cronologia propria della poesia (e *tout court*, sia vedrà, della letteratura) traslingue italoфона.

Nel caso del volume di Lecomte essa inizia genericamente nel decennio del 1960: cioè nel periodo di attività poetica in Italia di Mendes, volendo indicare l'insorgere di un fenomeno che si considera solo parzialmente assimilato al panorama letterario italiano. È fermo convincimento di chi scrive, invece, che la cellula genetica, identificabile con la pubblicazione della raccolta -seppure ancora composta in portoghese- *Siciliana* di Mendes del 1959 (per la quale si rimanda a §2.2.2.1 e §3.2.1) debba essere inserita in un contesto strettamente legato a fatti propri dell'Italianistica più tradizionale, cioè nella seconda metà degli anni Cinquanta, e che da essa materia tragga tanto giovamento quanto ad essa sappia portare luce.

¹⁵⁸ LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesatti Editore, Aprile 2018

§ 1.2 METODOLOGIA UTILIZZATA NELLA MAPPATURA DEI POETI ITALOFONI RESIDENTI IN ITALIA

Lo studio della letteratura della migrazione si è avviato organicamente in Italia dai primi anni Novanta del XX secolo in conseguenza dell'emergere del fenomeno di una produzione letteraria italoфона legata ai flussi migratori che hanno interessato gruppi consistenti di individui ed intellettuali dai rispettivi paesi d'origine - quasi sempre paesi dalla storia coloniale o comunque colpiti da condizioni di privazione economica e deprivazione dei diritti civili- alla volta dei paesi più ricchi, tra cui oggi si annovera anche l'Italia.

In un primo tempo si sono susseguiti studi di carattere generale che hanno consentito di inquadrare il fenomeno letterario secondo i caratteri specifici che esso ha assunto in Italia, ma anche di connettere il quadro italiano al fenomeno nella sua fisionomia mondiale.

Più recentemente, alcuni studi maggiormente specifici hanno riguardato le produzioni narrative e quelle teatrali, percentualmente più rilevanti.

Fino al recentissimo lavoro di Lecomte, tuttavia, nessun volume aveva riguardato l'analisi o lo studio del quadro della produzione poetica italoфона nel suo complesso, anche se risultavano pubblicate alcune antologie che registrano questa specifica produzione.

Si segnala tuttavia che ha goduto di letteratura scientifica monografica il più importante dei poeta italoфона attivi in Italia: l'albanese Gëzim Hajdari (§2.6.5), unico scrittore della migrazione a vantare lavori monografici assieme al brasiliano Julio Monteiro Martins (§3.5), che è stato però fin ora studiato quasi esclusivamente¹⁵⁹ nella veste di narratore.

Poiché, dunque, non esiste ancora una trattazione organica generale intorno alla poesia italoфона, il presente progetto di ricerca ha inteso innanzitutto fornire una mappatura

¹⁵⁹ Per il valore attribuito dalla critica alla produzione poetica di Monteiro Martins, si rimanda ai §3.5, §3.5.1, §3.5.2, §4.1.

Si veda in proposito l'intervista rilasciata da Julio Monteiro Martins a Pietro Pancami e riportata in «Progetto Babele», 9, marzo-aprile 2003, pp 61 e segg.

della produzione poetica italoфона odierna, individuando in primo luogo i poeti contemporanei (cioè presenti dalla seconda metà del XX secolo) presenti in Italia; e tra questi puntualizzando un primo gruppo di poeti adatto ad essere oggetto di approfondimento specifico sul rapporto che intercorre tra produzione poetica italoфона e poesia italiana ufficiale.

In relazione all'omologo quadro internazionale rileva osservare preventivamente che, differenziandosi da produzioni affini che in altri paesi dai trascorsi coloniali più antichi e radicati hanno la fisionomia quasi esclusiva della postcolonialità e solo parzialmente della migrazione per motivi personali, questa medesima categoria autoriale della postcolonialità italiana, seppure molto presente e caratterizzata da tratti sensibilmente distintivi e specifici, non può essere considerata preponderante rispetto al numero globale dei poeti di origine straniera che producono in Italiano: i quali sono giunti nel paese in larga misura spinti da necessità economica o per motivi di urgenza umanitaria, ma non principalmente secondo un criterio di omogeneità linguistica e culturale dovuta ai progressi *stricto sensu* coloniali italiani.

È rilevabile piuttosto in tal senso un legame significativo tra l'immigrazione che giunge oggi in Italia, e che quindi produce letteratura e poesia in lingua italiana, e la storia culturale e di emigrazione -che può essere considerata *lato sensu* forma di "colonizzazione" aspecifica¹⁶⁰- operata dal paese, come si è cercato di ricostruire in §2.1, §2.2.1, §2.2.2 e §4.3.

Per dirimere le diverse voci che contribuiscono a delineare il quadro complesso alla base del fenomeno globale della letteratura della migrazione in Italia, è parso utile analizzare il fenomeno tanto nelle sue manifestazioni specifiche che anche attraverso un inquadramento che tentasse una ricostruzione ed un inquadramento storico letterario: circostanza per la quale si è confermata di assoluta necessità la prevista mappatura dei poeti contemporanei di origine straniera produttivi in Italiano presenti in Italia nella Seconda metà del XX secolo, ordinati secondo criteri di omogeneità che consentissero di affrontarne una collocazione sistematica.

¹⁶⁰ Teresa Fiore, cit.

Per accedere ai profili sintetici degli scrittori contemporanei di origine non italiana ma di espressione italiana si è proceduto interrogando innanzitutto la Banca Dati BA.S.I.L.I. (acronimo che indica la BANca dati degli Scrittori Immigrati di Lingua Italiana) fondata nel 1997 da Armando Gnisci e consultabile fino al 2014 sul portale dell'Università di Roma La Sapienza, ma dal 2016 reperibile sul portale della rivista della letteratura della migrazione «El-Ghibli»¹⁶¹.

L'interrogazione secondo filtri specifici della Banca dati BA.S.I.L.I. , limitata alle pubblicazioni intercorse fino al 2015, ha consentito di espungere dall'anagrafe degli Scrittori Immigrati di Lingua Italiana la produzione di genere poetico e di ricavare altre importanti informazioni come la lingua coloniale e quella di espressione, la tipologia della produzione, il rapporto quantitativo tra produzione di tipo narrativo, saggistico e poetico, la tipologia di pubblicazione che la produzione letteraria ha avuto in sorte, la fortuna critica riservata a ciascun autore ed a ciascuna opera.

Strumento unico nella sua specificità, BA.S.I.L.I ha fornito l'impalcatura generale della mappatura de poeti italofoeni contemporanei.

Tuttavia, per affinare ulteriormente i risultati ottenuti, questi sono stati integrati raffrontandoli con quelli ottenuti da interrogazioni consimili dei cataloghi della Biblioteca Dergano-Bovisa di Milano¹⁶², la prima in Italia a raccogliere libri di letteratura della Migrazione seppure con una specializzazione verso la produzione in prosa specie degli scrittori di origine cinese, che quello del F.A.G¹⁶³ (*Fondo Armando Gnisci*), più centrato sul dettato prettamente poetico, depositato presso la biblioteca civica di Lanuvio *Francesco Dionisi* ed inserito nel S.B.C.R. (Sistema Bibliotecario dei Castelli Romani).

Tutti i risultati ottenuti attraverso questi procedimenti sono stati infine confrontati con quelli ottenuti attraverso l'interrogazione del sito di di ricerca e archivio ideato e gestito dall'Associazione PIEMONDO.Onlus, «LettERRANZA»¹⁶⁴.

¹⁶¹ La banca data BA.S.I.L.I. è consultabile al link: <http://basili-limm.el-ghibli.it>

¹⁶² Il catalogo della Biblioteca Dergano Bovisa di Milano è consultabile al link: <https://milano.biblioteche.it/library/dergano/>

¹⁶³ Il catalogo del Fondo Armando Gnisci è consultabile al link: <http://sbcr.comperio.it/biblioteche-sbcr/LANUVIO/fondo-armando-gnisci/>

¹⁶⁴ <http://www.letteranza.org/pagina-iniziale/>

I risultati emersi dal confronto delle quattro anagrafi sviluppate attorno alla letteratura della migrazione in Italia sono poi stati raggruppati secondo criteri di omogeneità geografica, quantitativi e di comprovato acclimamento nel contesto generale della letteratura italiana contemporanea nel modo che sarà illustrato nei paragrafi seguenti.

§ 1.2.1 Censimento dei poeti italofoeni ed individuazione del gruppo dei poeti di origine brasiliana

Allineandosi alle consolidate modalità di selezione adottate da Daniele Comberiati¹⁶⁵ e Rosanna Morace¹⁶⁶ per il censimento degli scrittori italofoeni in prosa, presupposto qualificante per l'individuazione dei poeti italofoeni è stata la pubblicazione da parte di costoro di almeno una silloge elaborata in Italiano e pubblicata in Italia, escludendo quindi le pubblicazioni in rivista.

Il vaglio dei profili poetici nelle banche dati indicate secondo i criteri stabiliti ha consegnato un quadro complessivo composto da trentanove poeti.

Essi risultano operativi nella produzione poetica italofoena dal 1977, anno di pubblicazione della prima silloge italofoena censita, *Ipotesi*¹⁶⁷ del brasiliano Murilo Mendes, ad oggi. Se tuttavia si anticipa lo spettro di osservazione all'anno di prima pubblicazione italiana dello stesso Mendes dopo il trasferimento definitivo in Italia (avvenuto tra il 1951 e il 1952), si comprende come il fenomeno della relazione tra produzione italofoena e letteratura italiana ufficiale debba essere anticipato di due decenni

¹⁶⁵«Il criterio delle tre pubblicazioni (due per i più giovani) dà la possibilità di operare una distinzione tra gli scrittori di un solo libro, di solito autobiografico e incentrato sul viaggio verso l'Italia (caso molto frequente in tale tipologia di testi), e gli scrittori *tout court*, che a partire dall'esperienza migratoria hanno intrapreso un personale percorso letterario. Lo stesso criterio consente inoltre di analizzare l'evoluzione tematica e linguistica degli scrittori, il passaggio dal coautore alla perfetta padronanza dell'italiano, l'abbandono progressivo dei temi della migrazione per giungere a tematiche più universali»: COMBERIATI Daniele, *Premessa*, in *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 11

¹⁶⁶«Credo necessario interrogarsi sul valore artistico di questi testi oltre che su quello sociologico e politico [...]. Se si restringe il campo alla prosa e si prende come parametro la pubblicazione di almeno due tra romanzi e raccolte di racconti (...): in MORACE Rosanna, *Problemi tassonomici e metodologici* in EAD., *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 31-32

¹⁶⁷ MENDES Murilo, *Ipotesi*, Milano, Guarda, 1977

e possa essere fatto risalire al 1957, qualificando la poesia come il genere della letteratura italoфона contemporanea di più antica tradizione operante in Italia.

Di tutti i trentanove poeti individuati si fornirà cenno attraverso un breve profilo sintetico esposto nei paragrafi seguenti secondo i criteri di esposizione individuati.

Tra tutti i poeti italoфoni emersi dalla mappatura, poi, sono stati individuati i dieci poeti più rilevanti.

Tra questi è stato infine isolato il gruppo dei poeti italoфoni di origine brasiliana oggetto della presente ricerca poiché percentualmente preponderante, dalle relazioni più stabili e di più antica tradizione.

§ 1.2.2. Definizione dei criteri per la selezione dei profili poetici maggiormente rappresentativi per definire i rapporti intercorrenti tra produzione poetica italoфона e produzione letteraria italiana.

È parso dunque agevole organizzare la mappatura dei trentanove poeti individuati innanzitutto attraverso un criterio di produttività almeno secondo tre direttici capaci di consentire una sistematizzazione organica sia della loro presenza in Italia che della loro capacità di interagire col contesto letterario italiano.

I macrocriteri proposti per affinare in questa direzione la mappatura sono stati: la quantità di sillogi prodotte in Italiano o in due lingue di cui una fosse l'Italiano e la conseguente acquisita buona pratica di pubblicazioni; l'aver dimestichezza col sistema letterario e culturale italiano, secondo le voci di corsi di studio affrontati in Italia, incarichi istituzionale e divulgativi ricoperti in Italia inerenti il mondo letterario; la vincita in Italia di premi poetici possibilmente non esclusivamente riservati a stranieri.

Infine si è pensato di ricondurre i profili dei poeti emersi dal censimento a quadri di omogeneità geografica di provenienza per evidenziare eventuali legami di natura storica, storico letteraria e sociale con la cultura italiana.

§ 1.2.2.1 Censimento attraverso il criterio quantitativo bibliografico e attraverso il criterio di vicinanza al contesto letterario e culturale italiano.

I trentanove poeti italofoeni individuati sono stati dapprima suddivisi secondo un criterio che tenesse conto delle quantità di sillogi prodotte in Italiano o bilingui di cui comunque una lingua (di elaborazione, riscrittura o autotraduzione) risultasse l'Italiano.

Sono stati organizzati per gruppi qualificati secondo la quantità crescente della produzione in cui sono stati inseriti in ordine alfabetico.

Ciascun profilo sintetico trova riportati anche lineamenti essenziali di notizie biografiche, ove sia stato possibile reperirne, che diano conto delle eventuali relazioni con il mondo culturale e letterario istituzionale e degli eventuali premi vinti.

Si riporta di seguito il quadro dei poeti individuati esposto secondo i criteri indicati secondo un ordine quantitativo crescente:

Poeti che hanno pubblicato una sola silloge:

Livia Bazu: nata a Bucarest nel 1978. Trasferitasi nel 1990 in Italia, a Montecatini, si è laureata in Letterature comparate all'Università di Roma *La Sapienza* e ha conseguito un Dottorato di Ricerca in Linguistica presso l'Università per Stranieri di Siena, con la tesi *Significare altrove: contaminazione e creatività nelle realtà interculturali italiane*. Ha pubblicato racconti e poesie su varie riviste e antologie, fra cui si ricordano *Babel Hotel* (Infinito edizioni 2012), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* (Chemins de tr@verse 2011), *Tu sei il mio volto* (Ensemble 2013). Ha pubblicato la raccolta poetica *Sull'orlo delle cose* (Cosmo Iannone 2015). È membro della *Compagnia delle poete*.

Zimer Hamza: Nato in Marocco, dopo aver studiato letteratura in Francia, è giunto in Italia dal 2009 grazie ad una borsa di studio per scrittori, nell'ambito della rete di protezione per scrittori ICORN. Ha ottenuto importanti riconoscimenti, tra cui il Premio della Giuria del Concorso Letterario Nazionale Nuova Scrittura Attiva 2014 per le sue poesie e il Premio Letterario Internazionale Europa 2014 per il suo romanzo *Inno alla libertà di espressione* (Aletti Editore). Hamza Zirem è caporedattore della rivista «La Grande Lucania». È stato nominato dall'Università della Pace della Svizzera italiana *Accademico onorario e Ambasciatore di Pace* per il suo lodevole e instancabile impegno nella promozione dei diritti umani, per la sua preziosa testimonianza nel campo culturale, civile e sociale intesa all'esaltazione dei valori dell'amore e della fratellanza universale.

Ha pubblicato la raccolta poetica *Visioni variopinte*, Roma, Arduino Sacco editore, 2009.

Anila Hanxhari: Nata a Durazzo, in Albania, risiede in Italia. È presente nell'antologia *Nuovissima poesia italiana*¹⁶⁸ Mondadori, 2005. Sue poesie sono apparse su «Lo Specchio» de «La Stampa».

Ha pubblicato la silloge: *Brindisi degli angeli*, (prefazione di Maurizio Cucchi), Milano, La Vita Felice, 2012.

Irma Kurti: Albanese, vive a Bergamo.

Con formazione giornalistica internazionale, è conosciuta in Albania essenzialmente perché autrice di testi di canzoni.

Irma Kurti è inclusa in alcune antologie. Si ricordano tra tutte le antologie della Libreria Internazionale di Poesia, in Maryland, USA: *Forever spoken e The best poems and poets of 2007*.

Le sue poesie e i suoi racconti fanno parte delle raccolte antologiche: *Il Federiciano* pubblicazione della Casa Editrice Aletti 2010, *Antologia del Concorso Diffusione Autori* 2011, di GDS Edizioni, *Lingua Madre - Racconti di donne straniere in Italia 2012/2013*.

¹⁶⁸ CUCCHI Maurizio, RICCARDI Antonio (a cura di), *Nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori Lo Specchio, 2005

Monteiro Martins Julio (cfr. §3.5, §3.5.1, §3.5.2): (Niterói 1955 – Pisa 2014), scrittore e docente brasiliano, ha svolto la sua attività di ricerca in vari atenei e istituzioni in America (Vermont e Rio de Janeiro) e in Europa (Lisbona e Pisa) e ha trascorso una parte significativa della sua vita a Lucca, in Toscana.

È stato tra i fondatori del partito verde brasiliano e del movimento ambientalista *Os Verdes*, oltre a ricoprire il ruolo di avvocato dei diritti umani a Rio de Janeiro per la tutela dei *meninos da rua*, testimoni al processo sulla strage dei bambini abbandonati (1993). Ha insegnato lingua portoghese e traduzione letteraria all'Università di Pisa e ha diretto il laboratorio di narrativa, parte del master della scuola *Sagarana* di Pistoia. «Sagarana» è anche il nome della rivista culturale che ha fondato e di cui è stato direttore.

Ha pubblicato la silloge *La grazia di casa mia*, Milano, Rediviva, 2013; a questa silloge deve essere idealmente aggiunto il poemetto in prosa (con testi fotografici di Enzo Cei), *Il percorso dell'idea*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998

Mendes Murilo (cfr. §3.2, §3.2.1, §3.2.2; §3.2.3): (1901-1975) Brasiliano. È giunto definitivamente in Italia nel 1956, invitato dall'ateneo romano *La Sapienza* a ricoprire la prima cattedra italiana di *Letteratura Brasiliana*. È stato inoltre Professore presso l'Università di Pisa. Suoi libri sono stati pubblicati in tutta Europa. Nel 1972, riceve il premio internazionale di poesia Etna-Taormina. Dopo essere tornato in Brasile per l'ultima volta, muore a Lisbona il 13 Agosto 1975. Nel 1977 è uscita postuma, a cura di Luciana Stegagno Picchio, la sua silloge italiana *Ipotesi* per Guanda Editore. Essa, composta quasi definitivamente nel 1968, è da considerarsi la prima opera italo-fona della letteratura italiana contemporanea.

Rosine Irene Nobis: Nata nel Guadalupe, vive a Recanati.

È stata indossatrice d'alta moda, ed ha vinto il premio di poesia di Pesaro *La donna si racconta*. Ha pubblicato una silloge poetica

Guergana Radeva: Stabilitasi in Maremma, Guergana Radeva ha ricevuto nel 2012 il Premio giornalistico letterario "Marenostrum"-Viareggio (sez. dedicata alla cultura migrante) per il suo racconto *Gli stivali*.

In precedenza ha vinto, per l'opera in prosa, i Premi letterari Racconto erotico, *Writers Magazine* 2007; *Scrivere altrove*, Nuto Revelli Onlus 2009; Anselmo Spiga, *Libera La Farfalla Onlus* 2011 e *Lingua Madre* 2011.

Ha pubblicato la silloge *Stille di umori*, per l'editore ilmiolibro.it, 2011

Alvaro Santo: Nato in Angola, ha studiato filosofia e teologia nelle Università di Luanda ed in quella Lateranense a Roma. Ha vinto nel 2000 il Premio Internazionale di Poesia *Ada Negri*. È funzionario dell'Ambasciata della Repubblica d'Angola in Italia.

Ha pubblicato la silloge: *Oceano d'amore*, Milano, edizioni dell'Arco, 2005.

Ribka Sibhatu: Nata in Eritrea nel 1986, dopo essersi sposata, si è trasferita prima in Francia e poi a Roma. Si è laureata in Lingue e Letteratura all'Università *La Sapienza* di Roma, dov'è attualmente ricercatrice e studiosa di poetica orale dell'Eritrea.

Ha pubblicato la raccolta: *Aulò! Aulò! Aulò! : Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore* (a cura di Simone Brioni ; introduzione di Graziella Parati ; traduzione dall'Italiano di Andre Naffis-Sahely), Roma : Kimerafilm, 2012

Younis Tawfik: Iracheno, è nato a Mossul nel 1957.

Pur essendo un narratore, esordisce in patria come promettente poeta. Oggi è un giornalista e scrittore naturalizzato italiano.

In Iraq ha ottenuto nel 1978 il Premio di Poesia Nazionale.

Vive in esilio in Italia dal 1979.

Nel 1986 ha conseguito la laurea in Lettere all'università di Torino.

Tawfik è docente nell'Università di Genova, dove insegna Lingua e Letteratura araba.

Vive a Torino e dirige il Centro culturale italo-arabo *Dar al-Hikma* .

Collaborava con i giornali «la Stampa», «la Repubblica» e «Il Mattino».

È noto all'opinione pubblica per alcune partecipazioni a programmi di approfondimento giornalistico.

Con il suo romanzo d'esordio *La Straniera* ha vinto il Premio *Grinzane Cavour*, il Premio *Giovanni Comisso*, il *Premio Internazionale Ostia*, il Premio *Rhegium Julii*, il Premio *Fenice-Europa* e il Premio *Via Po*.

Dal suo romanzo è stato realizzato un film diretto da Marco Turco con lo stesso titolo.

Ha pubblicato la silloge *Nelle mani la luna*, Torino, Ananke poesia, 2001

Ana Vicente: Questa poetessa spagnola è di lingua madre catalana.

Ha pubblicato la silloge *45 besos en el agua / 45 baci nell'acqua*, Rosignano Marittimo, Albalibri, 2011.

Justin Wandja: di questo poeta somalo si hanno notizie frammentarie. È morto di leucemia nel 2011.

Poeti che hanno pubblicato due sillogi:

T.F. Brhan: Eritreo, di lingua madre amarica e lingua coloniale italiana.

Ha pubblicato la silloge *L'ombra del poeta*, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1997 e l'antologia *Macchie della Pietra*, Pontassieve, Morgana editore, 2002

Mihai Mircea Butcovan: Romeno, risiede in Italia dal 1991, ha studiato psicologia, sociologia e teologia. Svolge attività di collaborazione con varie riviste e giornali, tra cui *Internazionale* e *Manifesto*.

Mohamed Ghonim: Egiziano. È in Italia dal 1990. Sin dagli anni giovanili vissuti in Egitto si è formato sullo studio integrale di Dante, Boccaccio, Petrarca e gli autori del Rinascimento Italiano. Recensito nel 2013 sulla *Rivista di Letteratura italiana di Pisa* (Serra Editore), ha ricevuto numerosi riconoscimenti anche per l'opera poetica tra cui nel 2004 il Premio *CLUVIUM*, ed il *Poseidonia-Paestum*.

Ha pubblicato le raccolte: *Il canto dell'amore*, Lecco, Associazione Lei Cultures, 1997; e l'antologia poetica *Colombe raggomitolate*, Sant'arcangelo di Romagna, Fara, 2003.

Heleno Oliveira: Brasiliano (Santa Clara, 1944-Lisbona 1995). È stato assistente presso la cattedra di Letteratura portoghese delle Università di Belém e Porto Alegre. Consacratosi al movimento dei Focolari ha vissuto per dodici anni a Firenze dove si è stabilito nel 1983. In Italia sono uscite postume la silloge *Se fosse vera la notte* (Roma, Zone, 2003) e la raccolta *Oropa, França e Bahia* (Firenze, Edizioni della Meridiana, 2004).

Barbara Pumhösel: Austriaca, risiede stabilmente in Toscana. Ha scritto numerose opere per bambini: *La principessa Sabbiadoro*, Giunti, 2007; e, insieme a Anna Sarfatti, la serie de *La Calamitica III E*, Edt, 2007-2009.

Ha vinto vari premi letterari tra cui, nel 2007, il premio *Popoli in cammino* con la silloge inedita *Bioluminescenze*, nel 2008 il Fiorino d'argento (Premio Firenze Europa) per la poesia edita e nel 2009 il concorso lanciato dal CIES per la letteratura infantile con il testo per album illustrato *Il bambino e la liana*.

Ha pubblicato due raccolte di poesia: *Prugni* (Cosmo Iannone 2008)); e la silloge *In transitu* (Osimo, Arcipelago Itaca, 2016), vincitrice della I edizione Premio *Arcipelago Itaca* per raccolta inedita di versi. In tedesco ha pubblicato la silloge *gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte*, Edition Thurnhof 2009, vincitrice del premio letterario austriaco *Anerkennungspreis für Literatur des Landes Niederösterreich 2011*.

Sempre nel 2009 è apparso un suo scritto dal titolo *La frontiera li attraversa: appunti sulla poesia transculturale austriaca* nel volume *I colori sotto la mia lingua: scritture transculturali in tedesco*, a cura di Eva-Maria Thüne e Simona Leonardi (Aracne, Roma). Nella primavera del 2010 è stata Poetry Fellow della Fondazione Bogliasco (Centro Studi Ligure, Genova). Fa parte della *Compagnia delle Poete*, fondata da Mia Lecomte.

Maria Candelaria Romero: figlia di scrittori argentini in esilio, si è formata alle esperienze letterarie in Svezia. Risiede a Bergamo dal 1992 dove svolge attività di scrittura e teatrali.

Dal 1992 lavora come esperta esterna in progetti a sfondo drammaturgia ed interculturale nelle scuole di ogni ordine e grado sia in Italia che all'estero.

Dal 2005 lavora come attrice per il Teatro Stabile di Abruzzo.

È co-fondatrice della rivista web di letteratura della migrazione “*El Ghibli*”.

È arrivata finalista in premi nazionali ed internazionali di poesia, narrativa e teatro, partecipando con le sue opere a convegni nazionali ed internazionali su migrazione ed integrazione.

Nel 2008 ha ricevuto il premio *Bianca Maria Pirazzoli* come miglior attrice.

Ha pubblicato le sillogi: *Poesie di fine mondo*, Falloppio, Lietocolle, 2010; e *Salto mortale*, Falloppio, Lietocolle, 2014

Barbara Serdakowsky: Nata in Polonia, risiede in Italia dal 1996. Ha conseguito numerosi riconoscimenti in concorsi letterari, con i seguenti primi premi: nel 1979, *Premio regionale per la poesia*, a Montreal; nel 1999 il premio *Faro d'Argento* a Riposto; nel 2000: il premio *Sulle ceneri del Novecento* ad Arezzo, il premio *Montemerlo*, il premio *Eks&Tra* a Mantova; e il premio *Club Ausonia* a Reggio Calabria; nel 2001 il premio *Nuove lettere* a Napoli e il premio *La donna si racconta* a Pesaro. Co-fondatrice con l'artista Cesare Oliva del *Centro d'arte Magma*.

Ha pubblicato le sillogi: *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, L'autore libri, 2010; e *Così nuda*, Roma, Ensemble, 2012.

Smitran Stevka: Proveniente dalla Bosnia Erzegovina, si laurea nel 1973 presso la Facoltà di Filologia di Belgrado e consegue in Italia il titolo di *Magister* post laurea nel 1983 e il Dottorato di ricerca nel 2006.

Dal 1976 ha insegnato Lingua e Letteratura Russa, Filologia Slava, Lingua e letteratura serbo-croata e Culture degli Slavi del Sud presso l'Università *G. D'Annunzio* di Chieti.

Dall'A.A. 1984/85 è docente titolare prima di Lingua Serbo-Croata, poi di Lingua Russa, presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Teramo.

Ha partecipato a convegni e tenuto seminari in prestigiose università.

Ha fatto parte del collegio dei docenti del Master di I livello in *Lettura, conservazione e catalogazione del documento antico nell'area adriatica*.

Fa parte del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca di *Identità culturali ed esperienze giuridiche in area adriatica: dalla koinè tardo antica all'età del diritto comune*.

Ha ricevuto nel 1996 il premio *Calliope* per la traduzione.

Nel 2007 ha ricevuto il riconoscimento *Great Women of 21st Century* dall'American Biographical Institute, Raleigh, North Carolina.

Ha collaborato con la testata regionale della RAI Cultura.

Svolge una intensa attività pubblicistica su riviste e quotidiani.

Ha pubblicato: *Italica e oltre*, Pescara, Tracce edizione, 2004 e *Dall'impero*, Falloppio, Lietocolle 2007.

Poeti che hanno pubblicato tre sillogi:

Anna Belozorovitch: è nata a Mosca e vissuta tra il Portogallo e l'Italia, dove risiede stabilmente dal 2004. Laureata in Mediazione linguistica con specializzazioni in Criminologia e Cooperazione internazionale, ha studiato danza e teatro, e ha partecipato ad alcune produzioni teatrali e televisive portoghesi. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Studi Interculturali presso l'Università di Roma *La Sapienza*.

In Italia ha pubblicato le raccolte poetiche: *Anima Bambina*, Nardò, Besa 2005; *Gioventù*, Patti, Centro Studi Tindari, 2010; *Qualcosa mi attende* Falloppio, LietoColle, 2013. È presente in diverse antologie.

Natalia Bondarenko: Ucraina, è attiva in diversi campi artistici, ha conseguito la propria formazione in paesi diversi dall'Italia.

Ha ricevuto il premio riservato agli scrittori stranieri in Italia *Scrivere altrove* ” nel 2013 (Cuneo).

Ha pubblicato le sillogi: *Profanerie Private*, Udine, Guarnerio editore, 2009; *Terra altrui*, Pordenone, Samuele, 2012; *Confidenze confidenziali*, Milano, Rayuela Edizioni, 2013

Uzoma Chidi: Nigeriano, di lingua madre ibo e lingua coloniale inglese. Dopo aver frequentato le scuole superiori a Reggio Calabria si è laureato presso l'Università di Roma *La Sapienza* in Architettura. È pubblicista e consulente nelle comunicazioni.

Ha pubblicato: *I limoni di Oforula*, Roma, Quaderni di lavoro edizioni 1996, *Mille fiabe in mille vie*, Firenze, Loggia dei Lanzi, 1998; *Stagioni di Oforula*, Roma, Fermenti, 2000.

Rosana Crispin Da Costa: Brasiliana residente in Italia, ha conseguito qui il diploma di coordinatrice di strutture radiotelevisive.

Ha vinto la seconda edizione del Premio *Lingua Madre*.

È vicepresidente dell'associazione interculturale *Eks&tra* con cui organizza corsi pubblici, incontri e laboratori nelle scuole per sensibilizzare gli studenti intorno al tema della multiculturalità.

Ha pubblicato le raccolte: *Il mio corpo traduce molte lingue*, sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 1998; *Desejo*, Bologna, Eks&tra, 2006; *Tra mura di vento*, Centro Studi Tindari Patti, 2010. Non è stata inclusa nel gruppo dei poeti italofofoni di origini brasiliane analizzati nel capitolo 3 perché più centralmente impegnata nella scrittura di opere in prosa.

Elisa Kidanè: Religiosa appartenente all'ordine delle Suore Comboniane. Giornalista, dal 1996 al 2004, Suor Elisa ha prestato il suo servizio nella redazione della rivista «Raggio», poi diventata «Combonifem», mensile delle suore missionarie comboniane, con sede a Verona. Dal 2000 al 2003 è stata responsabile del notiziario della rivista online *Femmis*. Dal 2004 al 2006 a Roma è stata Consigliera generale del suo Ordine. Nel 2009 ha partecipato al II Sinodo per l'Africa celebrato a Roma. A gennaio del 2012 è tornata a Verona come Direttrice di «Combonifem».

Ha pubblicato: *Ho visto la speranza danzare*, Verona, Novastampa, 1995; *Fotocopie a colori*, Verona, Novastampa, 1999; *Parole clandestine*, s.i.l., Casa editrice Suore Comboniane, 2008

Mohammed Lamsuni: Nato a Casablanca, in Marocco, nel 1950, è emigrato nel 1970 in Francia dove ha lavorato come operaio e studiato lettere e psicologia a Tours. Laureato, è rientra in patria come insegnante, ma è stato costretto all'esilio.

Arrivato in Italia nel 1990, è stato presidente dell'associazione italo-araba *La Fenice* e ha diretto la collana *Arabica* di Ponsinmor Editrice di Torino. Insieme al poeta torinese Dario Brucato ha anche fondato una casa editrice, *l'Avicenna Editrice*.

Ha pubblicato le sillogi: *Lontano da Casablanca*, Roma Datanews edizioni, 2003; il poemetto *Inno a Falluja*, Torino, Ponsimor, 2004; *Le città del mondo non dormono più*, con testo arabo a fronte, Torino, Ponsimor, 2005.

Helena Paraskeva: Greca, dopo aver studiato ad Atene, nel Regno Unito ed in Italia, si è stabilita a Roma da circa trent'anni dove ha stabilmente insegnato in una istituto d'istruzione secondaria. Cura progetti interculturali per ONG, scuole ed Università.

Ha collaborato alla stesura del V e il VI Rapporto dell'Osservatorio sulle Migrazioni, ed. IDOS, 2009 e 2010.

Ha pubblicato le sillogi: *Meltemi*, Falloppio, Lietocolle, 2009; *Lucciole imperatrici*, Falloppio, Lietocolle, 2013; *L'odore del gelsomino egeo*, Milano, La vita felice, 2014. Fa parte della *Compagnia delle Poete*.

Boris Viorel: È nato in Romania. Dal 1996 vive a Cellatica, in provincia di Brescia, dove ha lavorato come traduttore e mediatore.

Ha vinto molti premi, tra cui: Culture a confronto Brescia 2000 e 2003; Premio Eks&Tra 2005; Penna Nera 2006; Sono partito dall'altra parte del mondo per incontrarti 2009; finalista Premio Tindari Patti 2009; Menzione particolare Premio Nosside 2009.

Ha pubblicato le sillogi: *Da solo nella fossa comune*, Bologna, Gedit, 2005; *Rap...sodie migrantiv*, Patti, Centro Studi Tindari, 2009; *150 grammi di poesia d'amore - 150 de grame de poezie de dragoste*, Milano, Rediviva, 2013

Poeti che hanno pubblicato quattro sillogi:

Abdu Hamid Barole: Dopo aver studiato letteratura in Eritrea, nel 1974 si è stabilito a Modena dove ha lavorato come operatore psichiatrico ed esperto interculturale.

Ha realizzato progetti sul fenomeno migratorio, pubblicando articoli sull'argomento.

Ha pubblicato le sillogi: *Akhria: io sradicato poeta per fame*, Reggio Emilia, Libreria del teatro, 1996; *Sogni e incubi di un clandestino*, Reggio Emilia, EIT, 2001; *Il volo di Mohammed. Poesie scelte*, s.i.l., Libertà edizione, 2010, *RinnoVersi in segni...erranti*, s.i.l., s.i.a., 2013.

Si aggiunga ai testi di poesia elencati il libro di poesia e brevi racconti: *Seppellite la mia pelle in Africa: poesie e brevi racconti*, Modena, Artestampa, 2006.

Cheikh Tidiane Gaye: Senegalese naturalizzato italiano, è stato il primo africano a tradurre in italiano Senghor.

È stato candidato nel 2011 a Milano a sostegno della Lista Civica *Milano Civica X Pisapia Sindaco*.

Ha pubblicato le sillogi: *Il canto del djali. Voce del saggio, parole di un cantore*, Bologna, dizioni dell'Arco, 2007; *Ode nascente - Ode naissante*, Bologna, Edizioni Dell'Arco, 2009; *Curve alfabetiche*, Melegnano, Il club degli autori, 2011; *Nel sonno esistenziale*, Provincia di Bologna, 2012.

Ngana Ndjok Yogo: Camerunense di lingua madre basaa e lingua coloniale francese. Risiede a Roma dal 1973, dove è consulente per la multietnicità del Comune e vicepresidente della *Consulta per l'immigrazione* del VI Municipio.

Ha pubblicato le sillogi: *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*, Roma, UCSEI, 1989; *Nhindo nero. Poesie in lingua Basaa con traduzione in Italiano*, Roma, Edizioni Anterem, 1994; *Il segreto della capanna/Djimb li Lapga-hiemi*, Roma, Lilith edizioni, 1998; *Màéba. Dialoghi con mia figlia*, Kel 'Lam Onlus, 2005.

Poeti che hanno pubblicato sei o più sillogi:

Vera Lúcia de Oliveira (cfr. §3.4, §3.4.1; §3.4.2; §3.4.3): Già laureata in Letteratura in Brasile, si è nuovamente laureata in Lingue e Letterature straniere in Italia (Univ. di Perugia, 1991), ed addottorata presso l'Università di Palermo-Napoli nel 1997.

Ha insegnato lingua e letteratura portoghese presso l'Università di Lecce dal 1997 al 2008; dal 2008 ad oggi è docente di Lingua e Cultura brasiliana presso l'Università di Perugia.

Ha vinto premi in Italia e in Brasile. Tra tutti si ricorderà il *Premio Sandro Penna*, 1991; ed il premio "Spiaggia di Velluto", Senigallia, 2000¹⁶⁹; pubblicando numerosi saggi e curando antologie poetiche.

Ha pubblicato le sillogi: *Geografie d'ombra*, Spinea, Fonèmi edizioni, 1989; *Tempo de doer=Tempo di soffrire*, Roma, Antonio Pellicani Editori, 1998; *La guarigione*, Senigallia, Edizioni La Fenice, 2000; *Uccelli convulsi*, Lecce, Piero Manni, 2001; *Verrà l'anno*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2005; *Il denso delle cose*, Nardò, Besa, 2007; *La carne quando è sola*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2011; *Ditelo a mia madre*, Rimini, Fara, 2017. Fa parte della *Compagnia delle Poete*.

Arnold De Vos: Olandese, Laureatosi nel 1968 in letteratura neerlandese e italiana, nel 1967 traduce la silloge *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* di Elio Vittorini. Alla fine degli anni Sessanta si trasferisce a Roma dove entra in contatto con Morante, Maraini ed Ungaretti.

Ha vinto per la poesia il *Premio Strega* nel 1979 ed il *Premio Taormina* nel 1980.

Ha pubblicato le sillogi: *Poesie del deficit*, Padova, Edigam, 1980; *Il portico*, Firenze, Gazebo, 1985; *Responso*, Ragusa, Cultura duemila, 1990; *Paradiso e destino o La perla insonne delle pudende*, Caltanissetta, Sciscia editore, 2000; *Merore o un amore senza impiego*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005; *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Safeer*, Venezia, Edizioni del Leone, 2007; *Sublimazioni*, Napoli, ICI edizioni, 2008; *Il nudo è il mio abito*

¹⁶⁹ URL: [//xoomer.alice.it/cmaccher/PoeLaGuarigione.htm](http://xoomer.alice.it/cmaccher/PoeLaGuarigione.htm)

talare, Milano, Edizioni del leone, 2008; *Amore con l'unicorno*, Piombino, Edizioni il foglio, 2009; *Il giardino persiano*, Fanna, Samuele editore, 2009; *Ode o La bassa corte dell'amore*, Nova ligure, Puntoacapo editrice, 2009;

Dzieduszycka Edith: Nata in Francia, si è stabilita in Italia nel 1968. A Milano ha conseguito il diploma all'Accademia di Arti Applicate. Vive a Roma dal 1979.

Ha ricevuto apprezzamenti dalla critica ufficiale tanto per l'opera in versi che per l'attività artistico-visuale nella quale si è contemporaneamente prodotta.

Ha vinto numerosi premi, specie per l'attività di artista visuale. Tra quelli per le opere letterarie, si ricorderà in Francia il Secondo Premio dei *Poeti dell'Est*, organizzato dalla Società dei Poeti e Artisti di Francia per una raccolta intitolata "Ombres" nel 1966; e il *Premio Agrigento* nel 1995

Ha pubblicato: *Diario di un addio*, Firenze, Passigli, 2007; *L'oltre andare*, Lecce, Manni, 2008; *Nella notte un treno*, Locarno, Il salice, 2009; *Lingue e linguacce*, Rima, Ginevra Bentivoglio Editore, 2103; *A pennello*, Milano, La vita felice, 2013; *Cinque+cin*, Roma, Genesi, 2013; *Cellule*, Firenze, Passigli, 2014; *Incontri e scontri*, Roma, Fermenti, 2015; *Trivella*, Genesi, 2015; *Come se niente fosse*, Roma, Fermenti, 2015; *La parola alle parole*, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2016; *Haikuore*, Roma, Genesi, 2017; *Bestiario Bizzarro*, Roma, Fermenti, 2017

Gëzim Hajdari (cfr. §2.6.5): Nato a Lushnjë, in Albania, il 25 febbraio 1957, è considerato tra i maggiori poeti viventi. Risiede in Italia come esule dal 1992, dove a Frosinone ha ricevuto la cittadinanza onoraria per alti meriti letterari.

Dopo la laurea in Letteratura Albanese conseguita in Albania si è nuovamente laureato in Letteratura Italiana presso l'Università di Roma *La Sapienza*.

Ha tradotto numerosi poeti, ed è direttore della collana Erranze della casa Editrice Ensemble di Roma.

È presidente del Centro Internazionale *Eugenio Montale*. È presidente onorario della rivista internazionale on line *Patria Letteratura* (Roma), nonché membro del comitato

internazionale della Revue électronique "Notos" dell'Université Paul-Valéry, Montpellier 3.

Tra i premi vinti, ricordiamo: *Eks&Tra* (Rimini 1996), *Eugenio Montale* (Roma 1997), *Fratellanza nel mondo* (Potenza 1999), *Trieste EtniePoesie* (Trieste 2000), *Scritture di Frontiera - Umberto Saba* (Trieste 2000), *Dario Bellezza* (Roma 2000), *Grotteria* (Reggio Calabria 2000), *Ciocciaria* (Fiuggi 2003), *Popoli in cammino* (Milano 2005), *Multietnicità* (Roma 2006), *Piccola Editoria di Qualità* (Chiari 2007), *Vittorio Bodini* (Minervino Lecce 2011).

È stato più volte candidato al Premio Nobel.

Ha pubblicato le sillogi: *Ombra di cane/ Hije qeni*, s.i.l., Dismisuratesti, 1993; *Sassi controvento/ Gurë kundërerës*, Milano, Laboratorio delle Arti,1995; *Pietre al confine*, Associazione Culturale "E-senza" Metrica", Comune di Ancona, 1998; *Antologia della pioggia/ Antologjia e shiut*, Fara, Rimini 2000; *Erbamara/ Barihidhët*, Fara, Rimini 2001[2013, Isernia, Cosmo Iannone]; *Stigmate/ Vragë*, Nardò, Besa, 2002 [2006, 2016]; *Spine Nere/ Gjëmbe të zinj*, Nardò, Besa, 2004 [2005]; *Maldiluna/ Dhimbjehëne*, Nardò, Besa, 2005 [2007]; *Poema dell'esilio/ Poema e mërgimit*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara,2005 [2007]; *Puligòrga/ Peligorga*, Nardò, Besa, 2007; *Poesie scelte 1990 – 2007*, Nardò, Edizioni Controluce, 2008 [2014]; *Corpo presente/ Trup i pranishëm*, Nardò, Besa, 2011; *Nûr. Eresia e besa/ Nûr. Herezia dhe besa*, Edizioni Ensemble, 2012; *Delta del tuo fiume / Grykë e lumit tënd*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015; *Poesie scelte 1990 - 2015*, Nardò, Edizioni Controluce, 2015

Marcia Theophilo (cfr. §3.3; §3.3.1; §3.3.2; §3.3.3; §3.3.4): Brasiliana, dopo aver studiato a Rio De Janeiro e San Paolo ha completato gli studi in Antropologia nel 1976 a Roma, dove risiede dal 1972.

Giunta a roma, grazie all'amicizia con Murilo Mendes, ha conosciuto e frequentato Rafael Alberti impegnandosi con questi in azioni internazionali in favore della libertà intellettuale dei poeti vittime del regime.

Candidata al Nobel da ultimo negli anni 2012 e 2014, ha vinto, tra gli altri, il premio *Città di Roma* nel 1992, il Premio *Fregene* nel 1996; il Premio *Sant'Egidio 2000* e il *Premio Histonium 2003*, il *Premio Ambiente Faraglioni di Puglia* nel 2009.

Da questo stesso anno è Membro Onorario dell'Accademia Mondiale della Poesia.

Ha pubblicato le sillogi: *Siamo pensiero*, Cooperativa Guado, Milano, 1972; *Basta! Que falem as vozes/Basta! Che parlino le voci*, Roma, 1974; *Catuetê Curupira*: La Linea, Roma, 1983; *O Rio o passaro as nuvens/Il fiume l'uccello le nuvole* (con illustrazioni di Aldo Turchiano), Rossi & Spera, Roma, 1987; *Io canto l'Amazzonia/Eu canto Amazonas* (con prefazione di Armando Gnisci) Edizioni dell'Elefante, Roma 1992; *I bambini giaguaro/Os meninos jaguar* (con prefazione: Mario Luzi e Grazia Francescato e patrocinio del WWF Italia) Edizioni De Luca, Roma 1995; *Kupahúba Albero dello Spirito Santo* (con prefazione di Mario Luzi), Tallone Editore, Torino, 2000; *Foresta mio dizionario* (con prefazione di Mario Luzi), Edizioni Tracce, Pescara, 2003; *Amazzonia respiro del mondo* (con prefazione di Mario Luzi), Passigli Editore, Firenze, 2005; *Amazzonia madre d'acqua*, Passigli Editore, Firenze, 2007; *Nel nido dell'Amazzonia*, (prefazione dei Walter Pedullà), Novara, Interlinea, 2015.

§ 1.2.2.2 Censimento attraverso il criterio geografico

La mappatura effettuata secondo un criterio numerico di pubblicazioni poetiche italofone e secondo i criteri di contiguità al panorama letterario italiano ufficiale ha prodotto come risultato una suddivisione che mostra come il criterio quantitativo coincida, almeno in parte, con quello di acclimamento.

In effetti, come era logico supporre, una buona pratica produttiva e di pubblicazione spesso comporta una permanenza più antica in Italia dei poeti individuati e quindi una relazione già avviata e protratta.

Tuttavia questi soli criteri non sono risultati ancora sufficienti ad individuare un primo gruppo omogeneo da studiare.

Per questo si è pensato di riorganizzare i dati precedenti secondo un ulteriore criterio di affinamento della ricerca, attraverso il quale incrociare i dati quantitativi con quelli geografici di provenienza.

I dati della mappatura sono stati quindi riorganizzati ancora partendo dalla dimensione quantitativa della produzione ma integrando questo profilo con quello generico di macro zone di provenienza, ed esposti quindi secondo un ordine crescente di pubblicazioni effettuate.

Per comodità, sono state espunte ed esposte già in evidenza anche le voci specifiche del Brasile e dell'ex A.O.I. (Africa Orientale Italiana¹⁷⁰), perché interessate in modo rilevante e legate storicamente al fenomeno della migrazione e del colonialismo africano italiano.

Poeti con **una sola silloge** pubblicata e scritta in italiano:

Secondo quanto emerso dal raffronto tra i dati evincibili, risultano **quattordici poeti** con una sola silloge pubblicata in italiano o in duplice lingua di cui una sia l'italiano. Si tratta di poeti dalla provenienza assai eterogenea, solitamente di recente migrazione, ma tra essi è presente anche il primo poeta italofono contemporaneo: Murilo Mendes (Brasile).

- dall'**Europa orientale** provengono Livia Bazu, Guergana Radeva (Romania), Anila Hanxhari, Irma Kurti (Albania), Guergana (Bulgaria)
- dall'**Europa occidentale**: Ana Viciente (Spagna);
- di provenienza **mediorientale** risulta Tawfik (iracheno);
- dall'**Africa sahariana** Zimer Hamza (Algeria);
- dall'**Africa subsahariana** Justin Wandja (Camerun) e Alvaro Santo (Angola);
- dal **Corno d'Africa** (ex A.O.I.) Ribka Sibhatu (Eritrea);
- sempre dal **Centro e Sud America** proviene Nobis Rosine Irene, (Guadalupe) e José Carbonero (pseudonimo di Giuseppe Carbonara dal Venezuela)
- dal **Brasile**: Murilo Mendes e Julio Monteiro Martins.

Poeti con **due sillogi** pubblicate e scritte in italiano:

Nove poeti, dalle provenienze eterogenee, ma caratterizzati da una più lunga permanenza in Italia.

¹⁷⁰ Africa Orientale Italiana è la denominazione ufficiale dei possedimenti italiani nel Corno d'Africa proclamata da Benito Mussolini il 9 Maggio 1936 dopo la conquista italiana d'Etiopia.

Essa era composta appunto dall'Impero d'Etiopia, dall'Eritrea e dalla Somalia Italiana. L'Italia perse definitivamente questi possedimenti coloniali tra il 1941 ed il 1943.

- dall'**Europa orientale** Mihai Mircea Butcovan (Romania), Serdakowsky Barbara, (Polonia), Smitran Stevka (Bosnia Erzegovina);
- dall'**Europa Occidentale**: Barbara Pumhösel (Austria);
- dall'**Africa sahariana** Mohamed Ghonim, (Egitto);
- dall'**Africa subsahariana** Alvaro Santo (Angola);
- dal **Corno d'Africa (ex A.O.I.)**, T.F. Brhan, eritreo, di lingua madre amarico e lingua coloniale Italiana;
- dal **Centro e Sud America** proviene Maria Romero Candelaria (Argentina);
- dal **Brasile**: Heleno Oliveira

Poeti con **tre sillogi** pubblicate e scritte in italiano:

Risultano **nove poeti** che vantino al proprio attivo almeno tre sillogi italofone.

Di provenienza eterogenea, essi provengono da:

- dall'**Europa Orientale**: Viorel Boldis (Romania), Natalia Bondarenko (Ucraina), e Anna Belozorovitch (Russia);
- dall'**Europa Occidentale** Helene Paraskeva (Grecia);
- dall'**Africa sahariana** Mohammed Lamsumi (Marocco);
- dall'**Africa Subsahariana** Gaye Cheick Tidiane, (Senegal), Uzoma Chidi, (Nigeria);
- dal **Corno d'Africa (ex A.O.I.)**: Elisa Kidanè (Eritrea)
- dal **Brasile**: Da Costa Rosana Crispin

Poeti con **quattro sillogi** pubblicate e scritte in italiano:

Si tratta di **tre poeti** provenienti dall'Africa. Ngana Ndjok Yogo vive in Italia ormai da decenni.

- dal **Corno d'Africa** (ex A.O.I.), Abdu Hamid Barole (Eritrea);
- dall'**Africa subsahariana**: Ngana Ndjok Yogo (Camerun), Cheikh Tidiane Gaye (Senegal).

Poeti con **sei o più sillogi** pubblicate e scritte in italiano:

I poeti che risultano avere una così cospicua produzione poetica edita **sono cinque**. Si tratta dei poeti che risiedono in Italia da più tempo, e che quindi hanno vissuto qui lo sviluppo sostanziale ed organico della propria opera poetica. Sono tutti molto integrati con il panorama letterario ufficiale italiano.

Sono in larghissima misura poeti esuli, cioè dissidenti politici, o che comunque hanno scelto l'Italia come luogo di vita antonomastico di libertà: ciò ha improntato fortemente le scelte etiche ed estetiche della loro produzione. Legati, almeno per quanto riguarda le poetesse brasiliane, al filone degli interessi poetici di Mendes, hanno avuto per loro tramite accesso privilegiato alla produzione poetica dell'esilio, in particolare modo ispanofona, degli anni Cinquanta in Italia: particolarmente quella attiva a Roma. La lezione di Neruda ed Alberti, oltre a quella altrettanto preziosa, ma più velata, di Gelman, ha favorito in loro un sentimento del vivere in Italia come in un porto franco dell'Esilio, inserendosi nella doppia tradizione locale: quella della poesia italiana, e quella della produzione italiana dei poeti esiliati e dissidenti tanto dal Centro e Sud America, quanto dalla penisola iberica e dalla Grecia.

In questa ottica deve forse essere letta anche la circostanza etico-poetica della resistenza poetica che Hajdari, benché provenga dall'Albania e non dalle Americhe, ha deciso di condurre ed impiantare in Italia: sovrapponendo alla circostanza biografica della migrazione quella personale, politica e civile dell'esilio.

La provenienza di questo ultimo gruppo può essere schematizzata attraverso tre macroaree geografiche:

- dall'**Europa orientale** : Gëzim Hajdari (Albania);
- dall'**Europa occidentale** Arnold De Vos (Olanda); Edith Dzieduszycka (Francia)
- dal **Brasile** provengono tanto de Oliveira Vera Lúcia, che Marcia Theóphílo

I dati generali del censimento effettuato rilevano la presenza di una cospicua quantità di scrittori provenienti dai trascorsi domini coloniali italiani, cioè dal Corno d’Africa (tre poeti Kidanè, Barole, Sibhatu), ma anche la totale assenza di poetesse o poeti provenienti dalla Libia, come per altro aveva già osservato Rosanna Morace commentando l’assenza di narratori libici¹⁷¹; e, secondo la già riportata interpretazione di alcuni studiosi, dall’Albania (due poeti: Hajdari e Hanxhia) e dallo stesso Dodecanneso: questi poeti potrebbero quindi essere inquadrati anche come frutto nel coevo fenomeno mondiale della letteratura postcoloniale propriamente detta.

È presente poi un alto numero di scrittori provenienti dai paesi del Sud America in cui forte è stata la persecuzione contro gli intellettuali dissidenti (quattro brasiliani: De Oliveira §3.4 e segg., Theóphílo §3.3 e segg., Monteiro Martins §3.5 e segg., Murilo Mendes §3.2 e segg.; ed un’ argentina: Calderaria Romero). Poeti vittime dell’esilio, che per mezzo del capostipite Murilo Mendes hanno potuto in parte trovare in Italia contatti con l’esule Alberti e inserirsi in un solco ideale di continuazione di quella tradizione, e che hanno scelto l’Italia, e Roma in particolare modo, come luogo da cui agire una vera e propria resistenza poetica (celebre il caso della collaborazione intercorsa in tal senso tra Alberti e Theophilo) e civile.

¹⁷¹ vd. supra: R. Morace, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 39-40

A questo stesso gruppo va ascritto anche l'iracheno Tawfik, che -benché in Italia sia essenzialmente apprezzato quale narratore- nasce in Patria come valente poeta e tale si mantiene anche ora, parallelamente alla produzione in prosa che gli vale maggiore visibilità; e va forse ascritta la poetessa, per altri versi migrante transeuropea, ma anche postcoloniale Helene Paraskeva, riparata in Italia, dopo aver vissuto e studiato nel Regno Unito, in cerca di una distanza dalla dittatura dei Colonnelli. Anche lei, poetessa dell'esilio, approdata in una tradizione che altri intellettuali e poeti, oltre che resistenti greci, avevano inaugurato in Italia.

Medesima ascrizione spetta poi al poeta Hajdari (§2.6.5), che alla circostanza migratoria propriamente detta e forse alla categorizzazione della postcolonialità, dovrebbe vedere anteposta la categorizzazione dell'esilio da cui agire un'azione di dissidenza e resistenza attraverso un sistematico uso della testimonianza come modalità di salvaguardia del dovere della memoria.

Vi è poi una produzione ascrivibile a *migranti propriamente detti*: alcuni, migranti economici, provenienti da luoghi economicamente disagiati e svantaggiati, provengono essenzialmente dall'Europa dell'Est (Smitran, Serdakowsky) ed hanno trovato nell'Italia il primo o più vicino approdo nel Primo Mondo; ed altri, numerosissimi, che vengono da luoghi di guerra e povertà soprattutto africani, ma che sono andati perdendosi in dati pulviscolari soprattutto in relazione ai criteri di quantità della produzione pubblicata e contiguità alla letteratura italiana *maggiore* scelti per la mappatura; e coloro che hanno piuttosto scelto l'Italia per motivi personali e contingenti, presumibilmente anche perché vicini ad una consentaneità estetica, come l'olandese De Vos, la russa Belozorovitch o la francese Dzedusyzcka.

Le categorie appena delineate sono ovviamente molto fluide, come dimostrano ad esempio i casi di Hajdari e Théophilo, e ci restituiscono una realtà della produzione italoфона italiana molto più complessa di quella genericamente rubricata sotto l'abituale e generica dizione di letteratura della migrazione.

A ciò deve aggiungersi che una tale eterogeneità è anche frutto di diversi momenti storici di arrivo in Italia da parte dei singoli: possiamo dire genericamente, con una qualche approssimazione non esaustiva, che dopo l'esperienza incipitaria di Murilo Mendes nel 1959, siano avvenuti a partire dagli anni Sessanta gli arrivi dei poeti giunti per motivazioni personali o estetiche e dei poeti esuli; e nei tardi anni Ottanta e negli

anni Novanta quelli dei migranti economici e postcoloniali (già avviatisi negli anni Settanta, ma con minore dimensione).

Ancora, la fluidità del movente di approdo in Italia e nella lingua italiana, oltre alle diverse contingenze storiche delle specifiche parti del mondo da cui sia partito il poeta esule o migrante, hanno determinato uno scarto tra il momento di arrivo e la tipologia principale di appartenenza del singolo poeta, in casi emblematici e precipui, come ancora risulta emergere quello di Gezim Hajdari.

Alla luce di queste osservazioni si è pensato dunque di raggruppare nuovamente i poeti invertendo i criteri, e cioè privilegiando quello di provenienza geografica rispetto a quello produttivo-quantitativo.

Sono state isolate quindi tre provenienze specifiche: estraendo da quella genericamente subsahariana quella di area coloniale italiana, esclusivamente eritrea; da quella genericamente latino americana quella brasiliana, e da quella dell'Europa Orientale e balcanica quella albanese. Ciò in forza dell'evidente legame storico intercorso tra queste zone del mondo e la storia d'Italia.

Per comodità espositiva si descriverà esclusivamente questo secondo prospetto riassuntivo, corredato di una doppia rappresentazione grafica (Tavola 1 e Tavola 1bis).

Emerge il quadro che segue:

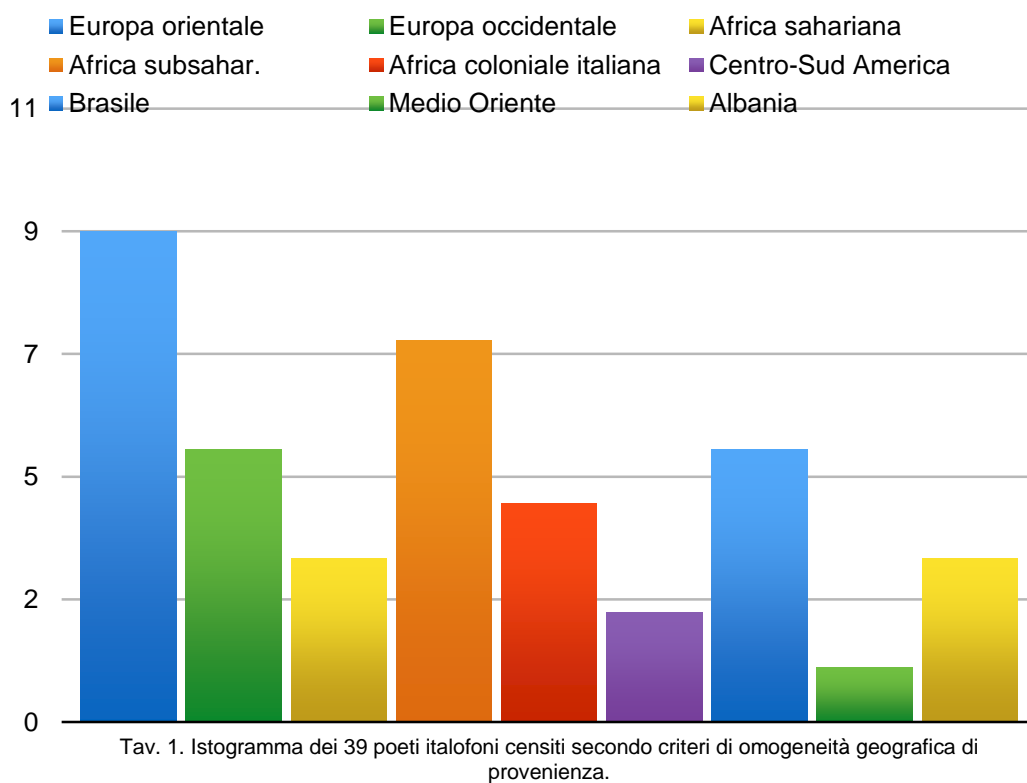
- Poeti italofoeni provenienti dall'Europa Orientale: a questo gruppo afferiscono 9 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano il 23% dei poeti censiti. Essi sono: tre autrici con una silloge [Livia Bazu, Guergana Radeva (Romania), Guergana (Bulgaria)]; tre autori con due sillogi [Mihai Mircea Butcovan (Romania), Serdakowsky Barbara, (Polonia), Smitran Stevka (Bosnia Erzegovina)]; tre autori con tre sillogi [Viorel Boldis (Romania), Natalia Bondarenko (Ucraina), e Anna Belozorovitch (Russia)];
- Poeti italofoeni provenienti dall'Europa Occidentale. A questo gruppo afferiscono 5 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano il 13% dei poeti censiti. Essi sono: un'autrice con una silloge [Ana Viciente (Spagna)]; un'autrice con due sillogi [Barbara Pumhösel (Austria)]; un'autrice con tre sillogi [Helene Paraskeva (Grecia)];

due autori con più di sei sillogi [Arnold De Vos (Olanda); Edith Dzieduszycka (Francia)];

- Poeti italofofoni provenienti dall’Africa Sahariana: A questo gruppo afferiscono 3 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano l’8% dei poeti censiti. Essi sono: un autore con una silloge [Zimer Hamza (Algeria)]; un autore con due sillogi [Mohamed Ghonim, (Egitto)]; un autore con tre sillogi [Mohammed Lamsumi (Marocco)]
- Poeti italofofoni provenienti dall’Africa Subsahariana. A questo gruppo afferiscono 7 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano il 18% dei poeti censiti. Essi sono: due autori con una silloge [Justin Wandja (Camerun) e Alvaro Santo (Angola)]; un autore con due sillogi [Alvaro Santo (Angola)]; due autori con tre sillogi [Gaye Cheick Tidiane, (Senegal) , Uzoma Chidi, (Nigeria)]; due autori con quattro sillogi [Ngana Ndjok Yogo (Camerun), Cheikh Tidiane Gaye (Senegal)]
- Poeti italofofoni provenienti dall’ex A.O.I- Tutti eritrei. A questo gruppo afferiscono 4 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano il 10% dei poeti censiti. Essi sono: un’autrice con una silloge [Ribka Sibhatu (Eritrea)]; un autore con due sillogi [T.F. Brhan, eritreo]; un’autrice con tre sillogi [Elisa Kidanè (Eritrea)]; un autore con quattro sillogi [Abdu Hamid Barole (Eritrea)];
- Poeti italofofoni provenienti dal Medio Oriente A questo gruppo afferisce un solo poeta mappato. Percentualmente rappresenta il 3%: dei poeti censiti. Essi sono: un autore con una silloge [Younis Tawfik (iracheno)]
- Poeti italofofoni provenienti dal centro e Sud America (da questo gruppo è stato estratto sin d’ora il gruppo dei poeti di origine brasiliana). A questo gruppo afferiscono 2 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano l’8% dei poeti censiti: un’autrice di una raccolta [Nobis Rosine Irene, (Guadalupa)]; ed un’autrice di due raccolte [Maria Romero Candelaria (Argentina)]
- Poeti italofofoni provenienti dal Brasile. A questo gruppo afferiscono 6 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano il 15% dei poeti censiti. Essi sono: due autori di una raccolta [Murilo Mendes e Julio Monteiro Martins], un autore di due raccolte [Heleno Oliveira], un’autrice di tre raccolte, due autori di più di sei raccolte [Vera Lucia de Oliveira e Marcia Theóphilo]

- Poeti provenienti dall'Albania: A questo gruppo afferiscono 3 dei poeti mappati. Percentualmente rappresentano l'8% dei poeti censiti. Essi sono: due autrici con una sola silloge [Anila Hanxhari, Irma Kurti] ed un autore con più di sei sillogi [Gëzim Hajdari]

RAPPRESENTAZIONE PERCENTUALE DELLA PROVENIENZA GEOGRAFICA DEI 39 POETI ITALOFONI CENSITI

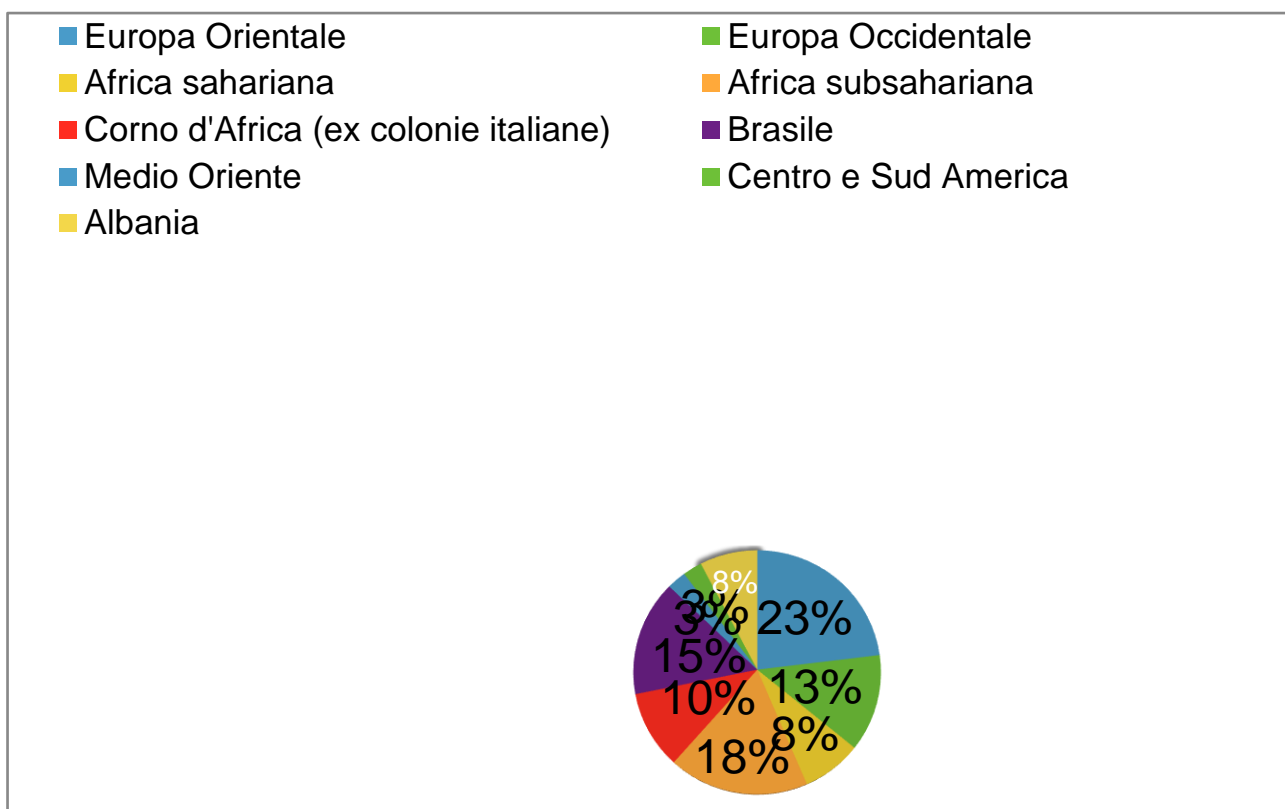


Il quadro rappresentato consente due osservazioni immediate.

Innanzitutto la presenza percentualmente identica di autrici ed autori tanto nei gruppi quantitativamente meno produttivi che in quelli dalle abitudini di composizione e pubblicazione più consolidate -dove le autrici sono addirittura il 60% del campione,

proporzione che si conferma nel gruppo di provenienza latino americana e dell'Europa orientale e che cala sensibilmente nelle proporzioni tra poetesse e poeti provenienti dall'Africa, dove l'equilibrio permane unicamente nel gruppo di provenienza eritrea.

In secondo luogo, il quadro ricostruito consente di isolare, di fronte ad un'apparente frammentazione dell'origine geografica delle poetesse e dei poeti italofoeni censiti, tre fuochi specifici rilevanti nella propria puntuale provenienza nazionale: quello albanese,



Tav. 1 bis. Diagramma circolare con percentuale dei poeti italofoeni censiti secondo criteri di omogeneità geografica di provenienza

che rappresenta l'8% del campione; quello eritreo, che rappresenta il 10% del campione; quello brasiliano che rappresenta il 15% del campione.

Questi soli tre paesi di provenienza, tutti legati più o meno direttamente alla storia coloniale¹⁷² italiana, rappresentano il 33% del quadro complessivo dei poeti italofoeni contemporanei produttivi in Italia.

§ 1.2.2.3 Censimento attraverso il criterio di comprovabile assimilazione al contesto letterario e culturale italiano.

La produzione poetica italofoena, apparentemente tanto eterogenea per provenienza geografica degli autori, può dunque invece essere ricondotta a macro-realtà geografiche determinate, che spesso si sovrappongono nelle specifiche declinazioni tipologiche di post-colonialità ed esilio.

Come detto, dopo il censimento dei poeti italofoeni produttivi, al criterio puramente numerico, presunta ma ragionevole garanzia di una organicità dell'intento poetico e della capacità e volontà relazionale col mondo editoriale e ricettivo italiano, si è dunque affiancato un criterio di riorganizzazione per aree geografiche d'origine che affinasse i risultati raggiunti nella direzione di una relazionalità con la letteratura e con la cultura italiana cosiddetta ufficiale.

Grazie a questo procedimento sono stati isolati tre gruppi particolarmente rilevanti in base a evidenze di rappresentatività percentuale del campione o di produttività.

Tutti e tre i gruppi: quello eritreo, quello albanese e quello brasiliano, afferiscono a paesi o aree fortemente legati alla storia italiana, particolarmente a quella del XIX e XX secolo.

Per procedere dunque all'isolamento di uno specifico gruppo da analizzare, si è pensato di tornare, all'interno della riorganizzazione del panorama poetico italofoeno circoscritta attraverso le tre specifiche provenienze nazionali indicate, a considerare nuovamente sia i criteri quantitativi di produzione, sia anche soprattutto a sondare le condizioni che

¹⁷² L'Eritrea e l'Albania possono essere considerate colonie in senso proprio. Sul Brasile come "*colonia*" (la dizione del termine tra apici ricalca la specifica espressione dell'autrice) si è espressa invece Teresa Fiore, (cit.: Lombardi-Diop, Romeo: 2012)

acclarino un avvenuto acclimamento e radicamento delle comunità poetiche nel contesto letterario ufficiale italiano.

Si è perciò tentato di ricostruire l'eventuale percorso di formazione accademica che questi autori avessero svolto in Italia, di censire i non inusuali casi in cui questi siano impegnati accademicamente nel Paese soprattutto nell'insegnamento della Letteratura, di evidenziare gli eventuali impegni o collaborazioni istituzionali, le eventuali attività di promozione ed impegno editoriale ed i premi di cui fossero stati eventualmente insigniti: in quest'ultimo caso continuando a prediligere l'annotazione di premi non specificamente pensati per poeti o scrittori migranti o stranieri.

Si può genericamente accennare che, come immaginabile, la mole di informazioni reperibili è maggiore per i poeti residenti in Italia da più tempo. Molto frequentemente, infatti, in conseguenza di questa più lunga consuetudine, costoro sono coloro che risultano maggiormente integrati ed operativi nel panorama letterario italiano. Risulta invece lacunoso e difficile il reperimento di notizie biografiche di altri.

Gli autori maggiormente produttivi risultano dunque essere anche coloro che risiedono da un maggior numero di anni in Italia e che perciò hanno avuto la possibilità di meglio radicarsi nel tessuto intellettuale del Paese, o almeno di farlo in modo che consenta che questo radicamento sia meglio documentato.

Molti, comunque, risultano autorevolmente impegnati in campo poetico tanto quanto in campo etico e civile.

Ciò consente di presumere che la natura della poesia italoфона più attiva sia legata ad una coscienza migratoria ancorata ad una forte autoconsapevolezza del fenomeno sociale nella sua dimensione specifica, ma anche nell'orizzonte mondiale delle produzioni del fenomeno migratorio; questa osservazione risulta particolarmente aderente a gruppi fortemente formati e fortemente orientati ad un uso civile della letteratura: essi afferiscono in larghissima parte ai poeti che ancorano la propria produzione ad una condizione post-coloniale diretta o a poeti che patiscono la condizione dell'esilio. Ciò ne ha determinato e determina una fortissima fisionomia etico-politica propria dell'ufficio poetico che è sentito da costoro come strumento attivo di lotta, rivendicazione ed affermazione di diritti e d'identità .

La presenza pressoché centrale di autori provenienti da paesi un tempo a vario titolo definibili come colonie italiane, rende vivo il problema di quella eredità, seppure ancora

rimossa o parziale tanto nella coscienza etica, civile, politica, culturale e letteraria italiana che forse anche in parte in quella degli autori stessi provenienti da tali paesi.

Le poetesse e i poeti provenienti dall'ex A.O.I dichiarano una profonda consapevolezza di appartenenza ad una letteratura della postcolonialità. Tuttavia tale circostanza non lega la loro produzione italoфона a quella letteraria italiana con un radicamento temporale simile a quella delle altre produzioni post coloniali contemporanee mondiali. È ipotizzabile che ciò sia da riportarsi, a parere di chi scrive, almeno a due aspetti: la relativa brevità temporale dell'esperienza coloniale italiana, tra la fine della quale e l'insorgenza delle produzioni poetiche italofone del fenomeno si è frapposta una soluzione temporale pluridecennale legata a equilibri di politica internazionale complessi come il susseguirsi dei protettorati che a vario titolo l'Italia ha esercitato¹⁷³ su mandato internazionale delle Nazioni Unite per il decennio a cavallo tra il 1 gennaio 1950 e il 1 gennaio 1960 per preparare Somalia ed Eritrea all'indipendenza, e intricate questioni geopolitiche legate all'area e che hanno visto la sovrapposizione e l'intervento di altri paesi europei con ben altra capacità di penetrazione culturale per una diversa organizzazione del proprio colonialismo storico (si pensi all'interesse ed alla presenza britannica per la medesima zona africana sia nel periodo coloniale che nelle inferenze politiche sul territorio nel periodo postcoloniale e postbellico); e la questione - legata al carattere miope, razzista e brutale del colonialismo italiano- di una legislazione scolastica che pretendeva la mortificazione delle popolazioni colonizzate, limitandone per legge la possibilità di accesso a classi superiori la quarta del ciclo elementare. Per comprendere gli esiti di questa politica, sarà sufficiente considerare che la lingua somala, che è lingua franca dell'intera area, ha avuto una codificazione alfabetica ufficiale solo a partire dal 1972. Ciò ha determinato ovviamente -caso eccezionale nel panorama delle letterature coloniali- oltre ad una profonda arretratezza sociale, la totale assenza di una classe intellettuale proveniente da quella zona nella possibilità di interloquire con la cultura ufficiale italiana in Italia sia nell'epoca piena dell'avventura coloniale, che in quelle successive. Questa distanza è andata raccorciandosi solamente negli ultimi

¹⁷³ Gioverà qui ricordare a titolo di solo esempio la più formalizzata di queste azioni internazionali, l'Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia (A.F.I.S.), che aveva svolto un'azione di Amministrazione Fiduciaria nel paese su mandato internazionale delle Nazioni Unite per il decennio a cavallo tra il 1 gennaio 1950 e il 1 gennaio 1960 per prepararlo all'indipendenza.

decenni, rendendo produttiva la poesia italoфона di questo gruppo negli identici tempi dell'insorgere del fenomeno della letteratura della migrazione *tout court*¹⁷⁴. Rileva altresì sottolineare in questa sede l'impossibilità di individuare e documentare, tra quei poeti coloniali di provenienza africana, la benché minima presenza di poetesse o poeti di origine libica.

Il legame postcoloniale non è riconosciuto con altrettanta chiarezza dai poeti di origine albanese, che non rilevano la circostanza della breve dominazione italiana d'Albania (marzo 1939-novembre 1940) come centrale nel rapporto tra i due paesi. Essi leggono piuttosto il legame tra le due realtà culturali e letterarie come conseguenza dell'influenza che l'Italia ha esercitato nella formazione di un immaginario della libertà e della cultura dell'Occidente e che l'Italia incarnava (insieme alla però geograficamente più distante Francia) in contrapposizione ai costumi autoritari propri della storia d'Albania della modernità: ciò soprattutto in forza della vicinanza geografica dei due paesi, caratterizzati da contatti plurisecolari.

Del tutto eccentrico nella sua complessità appare poi il rapporto tra Brasile ed Italia, in cui come si vedrà nelle singole analisi del Capitolo 3, il legame è sentito non solo come reale, ma come molto produttivo nella riflessione dei poeti analizzati intorno a questioni letterarie specifiche proprie sia dell'esperienza letteraria brasiliana che propriamente italoфона e italiana.

Solo una parte davvero esigua e marginale dei poeti italoфoni presenti nel nostro territorio appartiene all'Europa Occidentale o al Primo Mondo: per costoro la scelta dell'approdo in Italia e di innestare la propria produzione nella lingua e letteratura italiana ha probabilmente rappresentato in buona misura una scelta di adesione ad un mondo e ad un immaginario estetico, oltre ad essere probabile orizzonte di approdo per motivazioni di tipo personale.

È da rilevare infine la totale assenza di poeti italoфoni originari del Lontano Oriente, nonostante il recente formidabile accrescimento numerico delle comunità cinesi e di immigrati cinesi in Italia.

¹⁷⁴ Elisa Kidané è la prima poetessa eritrea produttiva in Italia. La sua prima silloge edita risale al 1993. Per ulteriori dettagli si rimanda al breve profilo tracciato sopra.

§ 1.2.3 Selezione del gruppo dei poeti italofofoni di origine brasiliana.

Si può constatare dunque la presenza di diverse tipologie di poeti italofofoni operanti in Italia. Esse si legano alle diverse temperie internazionali susseguitesi a partire dai tardi anni Cinquanta, e che a più ondate hanno legato all'Italia, in particolare modo alla città di Roma, gruppi di intellettuali costretti ad allontanarsi dai propri Paesi di origine.

Per fare ordine tra i dati ottenuti dalla mappatura secondo il criterio quantitativo della produzione interpretato attraverso la chiave geografica di provenienza, si è pensato di utilizzare in modo ricorsivo i criteri, tornando ad analizzare i dati ottenuti secondo un affinamento quantitativo della produzione e prendendo in considerazione le spie di avvenuto acclimamento nel contesto letterario italiano dei poeti italofofoni individuati.

I risultati sono stati nuovamente riallineati secondo una prospettiva geografica di provenienza.

Tenendo conto di queste voci, sono stati individuati dieci poeti italofofoni principali, i cui soli nominativi saranno esposti non in ordine alfabetico, ma secondo un criterio di omogeneità geografica di provenienza esemplificato anche percentualmente nelle tavole 2 e 2 bis e, all'interno di ciascun gruppo, secondo un criterio cronologico di arrivo.

Essi sono:

- Poeti che provengono dall'Europa Occidentale: Arnold De Vos, Helene Paraskeva, Barbara Pumhösel. Essi rappresentano il 30% del campione dei poeti italofofoni più attivi e meglio inseriti nella letteratara italiana ufficiale. Fatta eccezione per Arnold De Vos, che risiede in Italia dai primi anni Settanta, che è autore di numerosissime sillogi italofofone e che ha iniziato a pubblicare in italiano nel 1979, si tratta di un gruppo di poeti di immigrazione recente, buona pratica di pubblicazione e discreto acclimamento;
- Poeti che provengono dall'Europa Orientale: Gëzim Hajdari, Barbara Serdakowski. Essi rappresentano il 20% del campione dei poeti italofofoni più attivi e meglio inseriti nella letteratara italiana ufficiale. Hajdari è considerato tra i maggiori poeti viventi, tuttavia il gruppo risulta di recente immigrazione e di radicamento parziale;

- Poeti che provengono dall'ex A.O.I.: Elisa Kidané. Rappresenta il 10% del campione dei poeti italofofoni più attivi e meglio inseriti nella letteratura italiana ufficiale. La poetessa, discretamente produttiva, risulta poeticamente attiva solo dal 1996.
- Poeti che provengono dal Brasile: Murilo Mendes, Marcia Theóphílo, Vera Lucía de Oliveira, Julio Monteriro Martins. Essi rappresentano il 40% del campione dei poeti italofofoni più attivi e meglio inseriti nella letteratura italiana ufficiale, cioè il gruppo numericamente più significativo. Sono tutti poeti dell'esilio e rappresentano in assoluto il gruppo cronologicamente più antico di poeti italofofoni operanti in Italia. Risultano tutti appartenere organicamente ad istituzioni letterarie, accademiche e poetiche e vantano tutti una acclarata professione letterario-poetica precedente al loro insediamento italiano.

Tenuto conto della assoluta preponderanza dei poeti brasiliani nel quadro complessivo della produzione poetica italofofona, sono stati individuati i quattro poeti che compongono il gruppo determinato in questa ultima fase di selezione gli autori sui cui rapporti con la letteratura italiana maggiore è stato opportuno indagare -specie sugli aspetti linguistici e sulla specifica figura tramite di Ungaretti indagati nell'intero Capitolo 2 e nei §3.1 §3.1.1, §3.1.2, §3.1.3- per iniziare a tracciare un profilo del fenomeno poetico italofofono globale.

Si è valutato per completezza, ed in ottemperanza ad una logica interna di aderenza alla ricostruzione del legame linguistico che in misura centrale emerge dalla riflessione soprattutto di de Olivera, Monteiro Martins e Theóphílo, di riorganizzare in questa sede la rappresentazione percentuale dei dieci poeti italofofoni principali secondo una logica postcoloniale diffusa, cioè facendo coincidere anche i luoghi in cui l'avventura coloniale e di dominio italiano è stata più breve¹⁷⁵, con quelli postcoloniali classici e con il Brasile, che secondo la più volte citata interpretazione di Teresa Fiore¹⁷⁶ rappresenta il luogo di una *post-“colonialità”* ulteriore in cui l'esperienza popolare coloniale e quella di emigrazione si sono sovrapposte; e che spiegherebbe come mai gli abituali esiti

¹⁷⁵cfr. Comberinati, *supra*

¹⁷⁶ Fiore, cit.

linguistici del colonialismo, mancati nel caso italiano per i motivi sopra visti, si siano invece prodotti a partire da una esperienza apparentemente tutt'affatto diversa come quella dell'emigrazione brasiliana in Italia. Per procedere in questa dimensione si sono sommati i quattro poeti brasiliani Murilo Mendes, Marcia Theóphilo, Vera Lucía de Oliveira e Julio Monteiro Martins considerati come *post-“coloniali”* secondo l'accezione che Fiore ha proposto del termine, all'albanese Hajdari, alla greca Paraskeva e all'eritrea Elisa Kidané considerato di tradizione post coloniale diretta.

Il quadro complessivo, come mostrato dalla Tavola 3 e 3 bis, svela una centralità del dato post coloniale così ricostruito che la riorganizzazione percentuale del censimento dei poeti italofoeni secondo criteri geografici in un primo momento non aveva restituito.

Resta centrale, anche in questa ricostruzione, la presenza della comunità di poeti italofoeni di origine brasiliana che, nella specifica fisionomia di erede del legame *post-“coloniale”* individuato da Fiore è, seppure considerabile atipicamente post coloniale rispetto all'avventura coloniale italiana, l'unico ad incarnare alcuni specifici aspetti letterari propri della postcolonialità: identificabili nell'attrattività della lingua del paese cosiddetto colonizzatore e del suo sistema letterario, contestualmente però contestato attraverso un uso attivo nella trasformazione dello strumento letterario rispetto alla gerarchia della lingua e del canone imposto.

Più specificamente, il quadro della poesia e più generalmente della letteratura italofoena postcoloniale italiana, sulla cui esatta definizione ancora si dibatte¹⁷⁷, si è avviato in tempi assai più recenti di quelli che hanno caratterizzato l'omologa produzione nella tradizione anglofoena o francofoena per via dell'ampia frattura temporale tra naufragio dell'esperienza dittatoriale fascista che aveva incarnato da ultimo il fenomeno coloniale, e successiva deflagrazione dei sistemi politici presenti nei territori un tempo dominati.

Può essere significativo notare dunque come, seppure i poeti italofoeni ricondotti al concetto largo della postcolonialità italiana appartengano alle più disparate nazionalità e lingue, queste provenienze, se analizzate con attenzione, tratteggino una connessione storica più o meno avvertita dagli stessi come forma di derivazione *post-«coloniale»*¹⁷⁸ che ne possa aver indirizzato preventivamente il bacino migratorio.

¹⁷⁷ Tra tutti, si vedano le già citate: Ponzanesi, 2004; Morace, 2012; Lori, 2013

¹⁷⁸ Sulle specificità del colonialismo “culturale italiano”, si legga, per tutti, Negro, 2015, cit., pp. 45-52

L'espressione post-«colonia» è stata utilizzata da Teresa Fiore per indicare i discendenti italiani in Brasile. Ella, ripercorrendo le occorrenze del termine *colonia* per indicare le comunità di emigrati storici italiani, e ripercorrendo la sovrapposibilità temporale della interruzione dell'avventura coloniale italiana in Eritrea interrotta dalla battaglia di Adwa del 1896, propone di considerare la specifica esperienza migratoria italiana in Brasile alla stregua della ricaduta popolare che ebbe l'avventura coloniale italiana propriamente detta in Africa. Si tratta ovviamente di una forma di *colonialismo* del tutto peculiare, caratterizzata innanzitutto dalla natura migratoria degli spostamenti degli Italiani conversi in gruppi etnocentrici di riferimento, le *colonie* appunto, che fungessero da base di accoglienza alle nuove ondate migratorie a base regionale degli italiani più poveri quali essi stessi erano, oggetto a loro volta delle pressioni di un colonialismo interno. Le ricadute culturali di questo *colonialismo* eccentrico nella patria di destinazione, il Brasile, restano ad oggi da studiarsi nel dettaglio, ma si caratterizzano per la matrice fortemente popolare e dialettale della produzione cui diedero vita¹⁷⁹, pur trovando una prima radice nell'immaginario di un'italianità colta veicolato ad esempio dagli esiti brasiliani seicenteschi dell'*Arcadia* rilevati da Stegagno Picchio e dalla cultura letteraria nazionale che seppero intercettare ed attirare, se si consideri come le città sud americane e brasiliane in particolare modo riuscirono ad attrarre scrittori come Pirandello, Bontempelli o Ungaretti: creando un modello *circolare* e *rispondente* di influenze popolari reciproche che hanno determinato la nascita di un sentimento dell'italianità, anche linguistico, attivo anche fuori dei gruppi etnocentrici dei migranti e dei loro discendenti.

Questa complessità, rende l'esperienza italiana particolare rispetto al contesto internazionale abituale della letteratura *post-“coloniale”*¹⁸⁰ e migratoria, facendone un vero laboratorio letterario: ove si può presumere che il mistilinguismo proprio dello sperimentalismo poetico ridefinisca un immaginario veicolato da una lingua

¹⁷⁹HOHFERDT Antônio, *La letteratura di lingua italiana in Brasile*; in MARCHAND Jean-Jacque (a cura di) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Agnelli, 1991., pp. 205-212.

FRANZINA Emilio, *Brasile: tra storia e romanzo*, in MARCHAND Jean-Jacque (a cura di) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Agnelli, 1991, pp. 213-228

¹⁸⁰ Fiore, *cit.*

vivacemente innestata dalla definizione di una inevitabile deriva linguistica della ricerca estetica sottesa ai diversi progetti poetici¹⁸¹.

Diverse tradizioni, diversi tempi e diverse motivazioni, alla base di un comportamento di contaminazione, in cui evolve l'attitudine delle letterature *minori*¹⁸², che non snatura ma attinge, convergendovi contestualmente, dalla poesia italiana ufficiale.

La particolarità della situazione letteraria italiana, ricostruita ai paragrafi (§2, §2.1, §2.2) appare essere infine quella di sovrapporre il fenomeno della poesia della migrazione inaugurato con la presenza del poeta brasiliano Murilo Mendes in Italia fin dal 1951 innanzitutto con quella dell'esilio.

Questa osservazione permette di definire la poesia della migrazione, in particolare modo quella di origine brasiliana, come genere parallelo ed in parte cogenetico a quello della poesia dell'esilio sviluppatasi in modo coevo, negli stessi ambienti e attraverso la mediazione fattiva degli stessi intellettuali, nella seconda metà del Novecento in Italia.

Infatti, attraverso la ricostruzione delle circostanze storico letterarie in cui il poeta Mendes -che come è stato già ricordato risulta essere il primo poeta e scrittore migrante italofono contemporaneo, e nel contempo poeta esule- è stato accolto in Italia, emerge come il paese risulti essere stato, ed in parte essere ancora, un bacino ricettivo permanente della poesia dell'esilio; e come il Paese e la tradizione letteraria italiana si siano ritrovati ad assumere un ruolo di crocevia internazionale delle principali tradizioni poetiche, politiche e civili degli scrittori a vario titolo allontanatesi dai propri Paesi per via degli sconvolgimenti politici ed economici mondiali: profilandosi quindi come centro propulsore di un concetto di civiltà ben più ampiamente centrale del ruolo che la geografica centralità mediterranea già assegna all'Italia.

Posizione di mediazione tra tradizioni e scuole reciprocamente osmotiche con la storia letteraria italiana che in quei medesimi anni andava rinnovandosi a partire da un ripensamento radicale del linguaggio e del discorso poetico che amava soprattutto alcune riviste che ripartivano dalla questione linguistica e meridionale (§2.1, §2.2, §2.3),

¹⁸¹ Negro, *ivi*, pp.99 e segg.; 203 e segg.

¹⁸² DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, [trad. it. : *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, 2010]

Sul concetto si veda, più recentemente Lori, 2013

definendo una propria fisionomia fieramente antifascista anche grazie all'apporto che l'orizzonte civile del dettato poetico dei poeti antifranchisti ed esuli offriva: tradizioni plurali connotate da un forte impegno per la democrazia che inserendosi nel corpo vivo della letteratura italiana hanno voluto e saputo interagire fecondamente: a cominciare da quella di poeti di lingua spagnola, inaugurata dall'esule esponente della *Generazione del '27*¹⁸³ Rafael Alberti, fino alla celeberrima ricezione di Pablo Neruda¹⁸⁴ e di Juan Gelman¹⁸⁵; per proseguire con quella dei poeti esuli greci¹⁸⁶ Patrikios e Alexandros Panagulis¹⁸⁷.

La scelta di tenere insieme queste variegate esperienze poetiche dell'esilio, linguisticamente disomogenee sia tra loro che con i poeti italofoeni esaminati nel Capitolo 3 ed in parte nel Capitolo 2 (§2.6.5), eppure a queste contigue per elementi nodali come stilemi ricorsivi e archetipi classici, è dovuta all'intenzione di ricostruire la funzione di snodo svolta dalla tradizione letteraria italiana nell'ospitare i poeti esuli durante tutta la seconda metà del XX secolo e di mostrare come tradizioni tanto diverse, quali quelle della poesia ispanofona, neogreca ed albanese dell'esilio siano cogenetiche del fenomeno della letteratura italofoena di più antica data: quella dell'esilio di poeti brasiliani ed espressione italiana.

Inoltre, l'affrontare lo studio contestuale dei diversi casi di poeti dell'esilio individuati e operanti in Italia ha consentito di puntualizzare le specificità di ciascuno e di mostrare come questi si siano mossi in un contesto frutto di una rete di rapporti reciproci interna alla letteratura italiana in cui si sono inseriti, ma che hanno contestualmente contribuito a creare. Scenario che ha avuto quindi funzioni di supporto vicendevole -generato dalle reciproche relazioni e dai legami con la letteratura italiana- per quegli esuli che hanno scelto volontariamente di legarsi all'Italia, definendo il Paese come luogo d'elezione ben oltre l'urgere della mera contingenza che li aveva spinti ad approdarvi in un primo momento.

¹⁸³ Juan Jimenez (1900-1904); Rafael Alberti (1939-1977)

¹⁸⁴ Sulla ricostruzione dei soggiorni italiani di Pablo Neruda si rimanda al Cap. 2

¹⁸⁵ Juan Gelman è esulato a Roma nel 1975-76 e successivamente in modo intermittente fino al 1982

¹⁸⁶ Per la ricezione dei poeti esuli greci da parte dei poeti italiani si rimanda alla più puntuale trattazione del Cap.2. Tra tutti si ricorderanno comunque le posizioni di Andrea Rivier, e di Pier Paolo Pasolini

¹⁸⁷ Titos Patrikios ha trascorso l'esilio tra Parigi e Roma dagli anni Sessanta agli anni Ottanta; Alexandros Panagulis si è rifugiato a Firenze tra il 1973 e il 1974.

Rilevano da queste prime osservazioni due aspetti preliminari essenziali, che investono tanto i poeti esuli brasiliani, tutti italofofoni, che quelli esuli di altra provenienza i quali hanno mantenuto una produzione esclusivamente nella propria lingua madre anche nel periodo di permanenza in Italia.

In primo luogo è opportuno evidenziare come vi siano stati due principali momenti in cui l'Italia ha ospitato poeti non italiani.

Un primo momento è stato quello conseguente alle dittature militari del mondo iberico (Rafael Alberti), latino americano (Pablo Neruda; Juan Gelman), ed ellenico (Alexandros Panagulis). Questa temperie storica è stata coeva di spostamenti volontari da parte di poeti ed intellettuali che invece, da Paesi molto liberi (tra tutti, Arnold De Vos e Edith Dzieduszycka), hanno scelto l'Italia come meta d'elezione per motivi personali presumibilmente puramente estetico-culturali, e che hanno prodotto poesia italofofona.

A partire da questa prima tradizione che, pur non privilegiando sempre una produzione puramente italofofona, ha lasciato traccia importante di sé nella poesia del nostro Paese, va collegata una ascendenza invece sulla seconda generazione di fuoriusciti per motivi politici poi stabilitasi definitivamente in Italia e che hanno scelto sempre, diversamente dai primi, di scrivere e produrre in Italiano.

A questa produzione si sovrappone quella della cosiddetta poesia della migrazione propriamente detta: convenzionalmente fatta coincidere in Italia coi primissimi anni Novanta e che però come si vedrà deve essere anticipata per ciò che concerne la poesia italofofona alla produzione dei poeti brasiliani esuli, databile al più tardi alla fine degli anni Sessanta¹⁸⁸ (§3.2, §3.3, §3.4, §3.5); e che alla questione dell'esilio, più radicata nel fenomeno precedente, sovrappone quella dello spostamento volontario, spesso legato al bisogno personale che si sovrappone a quello politico.

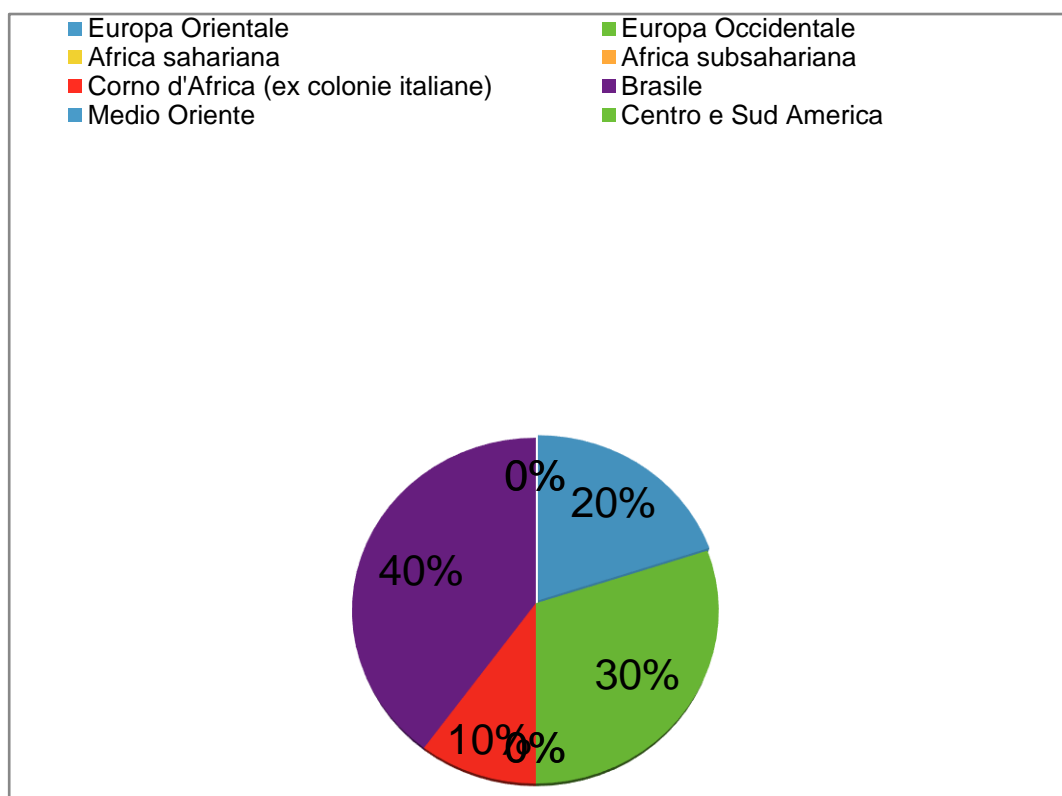
I profili più rilevanti della presente ricerca vogliono incarnare entrambi i contesti, anche perché il radicarsi pluridecennale dei poeti italofofoni della prima ora nel contesto poetico italiano ha finito col sovrapporre le diverse peculiarità dei loro linguaggi e messaggi alla tradizione ufficiale locale, creando una specifica sensibilità diffusa e civile

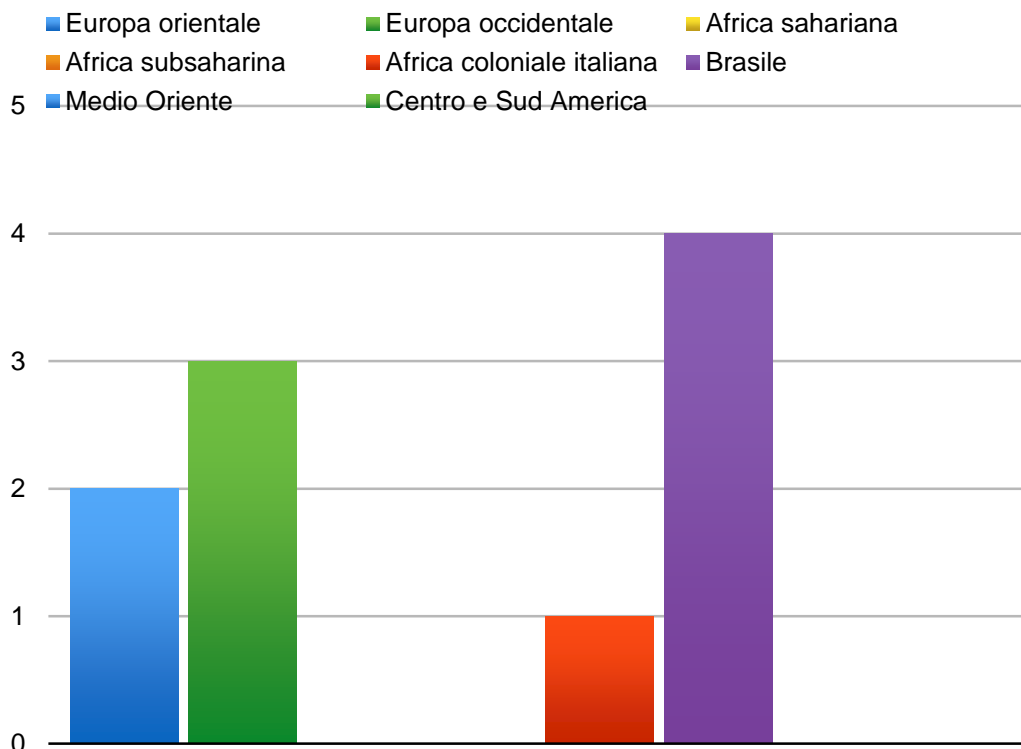
¹⁸⁸ Carta 8 del carteggio Mendes Ungaretti (conservata presso l'Archivio Bonsanti di Firenze; segnatura GU I.872.8)

nella quale hanno trovato spazio sia una intellettualità italiana a ciò particolarmente sensibile, sia pure le successive ondate di poeti italofoeni.

PROSPETTO PERCENTUALE DELLA PROVENIENZA GEOGRAFICA DEI 10 POETI ITALOFONI PRINCIPALI

TAV.2. Istogramma circolare percentuale dei 10 poeti italofoeni maggiori

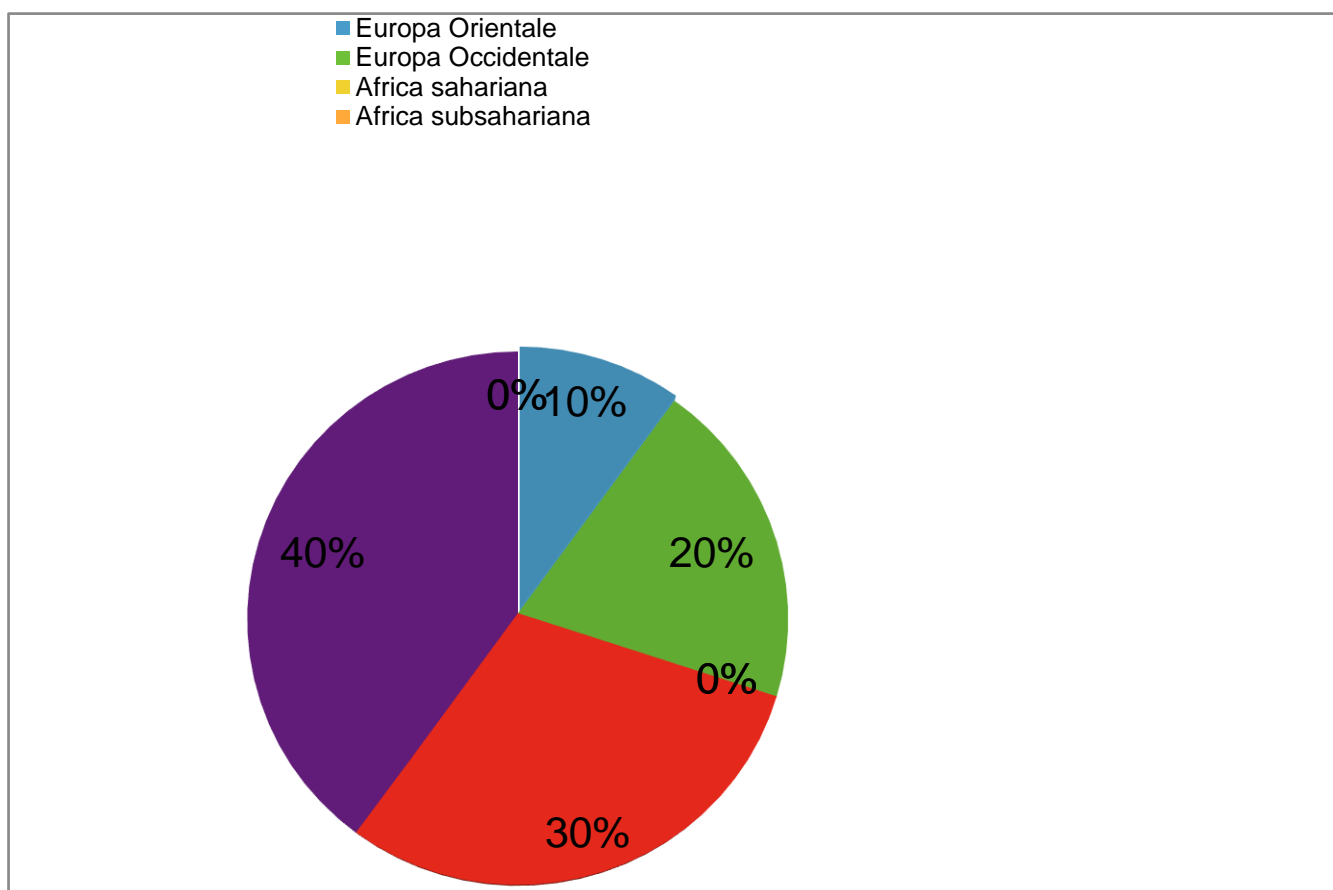




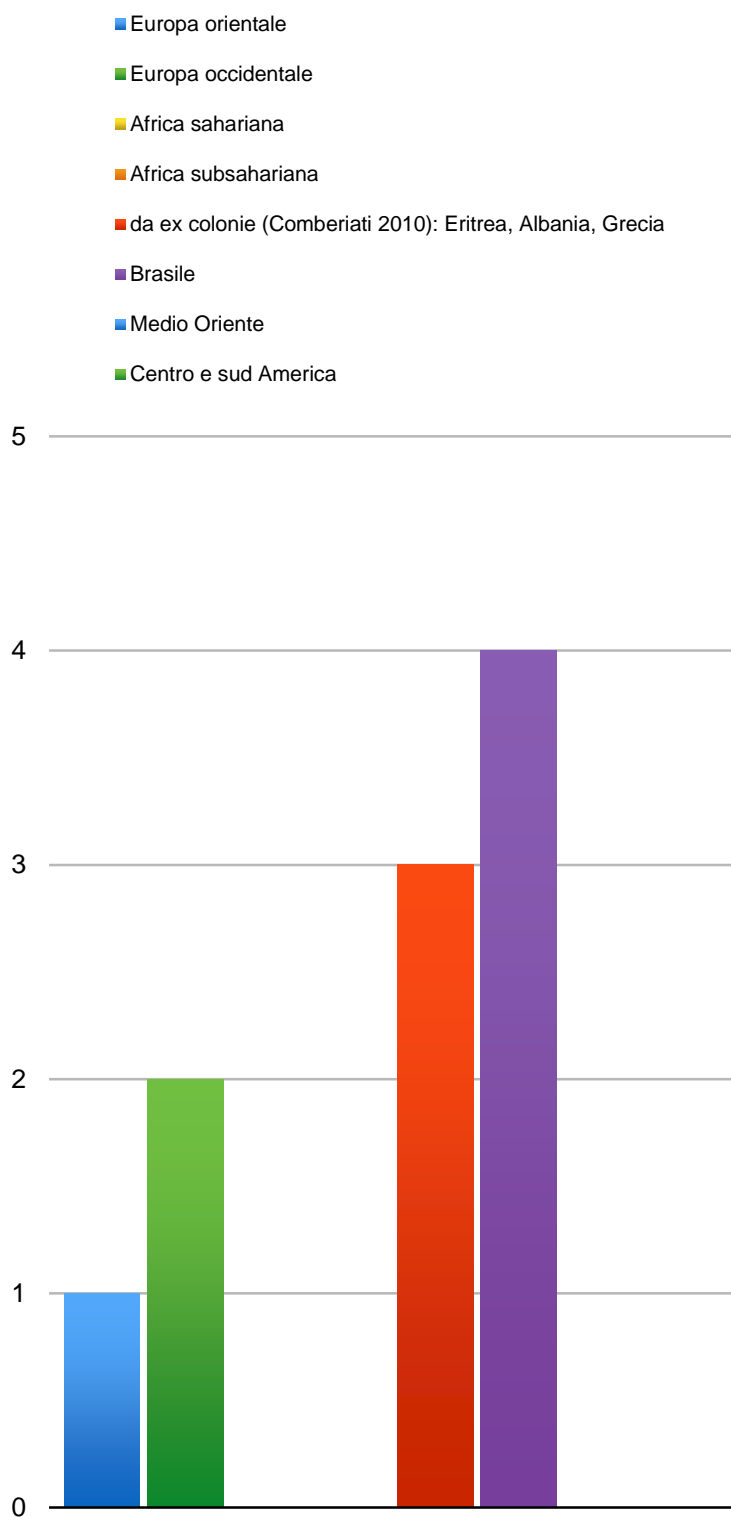
TAV. 2 bis. 10 poeti italofofoni maggiori

PROSPETTO PERCENTUALE DELLA PROVENIENZA GEOGRAFICA DEI 10 POETI ITALOFONI PRINCIPALI RIALLINEATI SECONDO IL CRITERIO DI POST COLONIALITÀ DIFFUSA

tav. 3: diagramma circolare percentuale dei 10 poeti italofofoni principali raggruppati per criterio di provenienza geografica, post-colonialità e post-“colonialità”



In conseguenza delle considerazioni fin ora svolte, si è pensato di procedere nell'analisi



TAV. 3 bis. 10 poeti italofoeni principali raggruppati per criterio di provenienza geografica , post- colonialità e post "colonialità"

dei poeti italofofoni di origine brasiliana seguendo un ordine cronologico di arrivo e di durata della loro permanenza in Italia che coincide pressoché perfettamente anche con quello quantitativo e di assimilazione al contesto letterario e culturale italiano e che consente una loro collocazione in un ricostruito contesto storico letterario. Si è iniziato quindi con lo studiare la produzione italiana di Murilo Mendes, primo poeta italofono contemporaneo nonché primo poeta dell'esilio a risiedere stabilmente in Italia.

Più precisamente, si è sondata la produzione poetica di Murilo Mendes dalla raccolta di argomento ed epoca italiana *Siciliana*¹⁸⁹, del 1959 (poesia di argomento italiano ma scritta in Brasiliano), sino alla silloge scritta direttamente in Italiano *Ipotesi* (uscita postuma per Guanda, 1977).

Contestualizzato il profilo poetico della produzione italiana di Mendes anche prima di quella propriamente italoфона, si sono potuti appurare i legami con Giuseppe Ungaretti, suo prefatore sin dalla silloge *Siciliana* nel 1959 e poi suo traduttore nuovamente nella plaquette di Scheiwiller *Finestra del Caos* nel 1961 dopo esserlo stato nel quinquennio brasiliano; e contestualmente notare come direttore editoriale dell'edizione della prima raccolta fosse Leonardo Sciascia, che anzi con questa pubblicazione inaugurava con intenti definitivi la propria linea editoriale per l'editore Salvatore Sciascia. Inoltre, attraverso l'analisi del carteggio intercorso tra Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia (*Sud come Europa*, Nardò, 2011), che faceva riferimento all'impegno profuso dai due scrittori nelle proprie riviste («*L'esperienza poetica*» diretta da Bodini e «*Galleria*» da Leonardo Sciascia), e attraverso lo spoglio di entrambi i periodici, si sono isolate veri e propri snodi di interesse verso la poesia dell'esilio considerata *lato sensu* come corrispettivo di una *questione meridionale* della letteratura. Questo dato, evincibile anche dalle interviste *Sud come metafora*¹⁹⁰ e *Regalpetra come Europa*¹⁹¹ di Sciascia, evidenzia il particolare interesse dell'autore siciliano tanto per la produzione mendesiana quanto anche per la coeva produzione ispanofona dei poeti esuli spagnoli: soprattutto per quelli che erano riparati o stavano riparando in Italia e, principalmente, per Rafael Alberti cui Bodini si interessava con particolare dedizione (interesse successivamente sfociato nella

¹⁸⁹ MENDES M., *Siciliana*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1959

¹⁹⁰ Milano, 1969

¹⁹¹ FIORE Vittorio, *Regalpetra come Europa*, in «Il Mulino», n°7/ 1956

monumentale opera *I poeti surrealisti spagnoli*, del 1963¹⁹²). Poeti, quelli spagnoli, e fenomeno, quello della loro produzione poetica dell'esilio, cui la collaborazione tra i due Italiani rese possibile dedicare nel 1955 il primo numero monografico di «*Galleria*» intitolato *La poesia spagnola*¹⁹³.

Definito il contesto ricettivo e di reciproca influenza in cui Mendes ed Alberti si trovarono ad operare, si è tentato di tracciare un profilo della produzione italiana, anche se non documentabile come italoфона, dello stesso Alberti¹⁹⁴, leggendone i forti legami con il mondo della poesia dialettale romana, particolarmente con il Belli, e della latinità.

Analizzata la produzione dei primi due poeti esuli, è sembrato utile tratteggiare un quadro di contesto degli altri poeti esuli che hanno trovato riparo in Italia, quasi sempre a Roma, e che hanno lavorato nel nostro Paese pur non scrivendo in Italiano. Di costoro si è tentato di evidenziare i contatti col mondo letterario e culturale italiano, per favorire la comprensione della fisionomia del fenomeno, anche quando non direttamente connessa alla produzione italoфона dei poeti di origine brasiliana propriamente al centro della ricerca.

Si è preso avvio dalla breve ma significativa permanenza in Italia di Pablo Neruda¹⁹⁵, legato ai primi due da profonda amicizia. A questa importante presenza dell'esilio, si è affiancata quella coeva di Panagulis: l'impatto della cui presenza nel mondo poetico italiano è stato delineato analizzando la produzione pasoliniana in versi e prosa a lui dedicata in diversi momenti, e quella di un altro poeta italiano: Andrea Rivier, che proprio ai poeti esuli greci ha dedicato un'opera¹⁹⁶ centrale nella propria produzione e che partendo dalle tematiche dell'esilio di questi ha iniziato una particolare ricerca che prendeva avvio dalle più classiche radici ovidiane (contenute soprattutto nel *Libro II dei Tristia*) per approdare ad esiti sperimentali di traduzione.¹⁹⁷

¹⁹² BODINI Vittorio, *I Poeti Surrealisti Spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963

¹⁹³ BODINI Vittorio (a cura di), *La poesia spagnola* in «*Galleria*» diretta da Leonardo Sciscia, n.monografico, n°3 del 1955.

¹⁹⁴ Sono sillogi di epoca italiana le raccolte di Rafael Alberti: *Roma, pericolo per i Viandanti*, Firenze, 1972; e *Canzoni dall'alta valle dell'Aniene*, poi confluito in *Il disprezzo e la Meraviglia*, Editori Riuniti, Roma, 1972

¹⁹⁵ DELOGU Ignazio, *Pablo Neruda in Italia*, Ibiskos Olivieri, 2008

¹⁹⁶ RIVIER Andrea, *Per i poeti greci*, edizioni dell'occhiale, 1975

¹⁹⁷ RIVIER Andrea, *I quaderni dell'occhiale*, 1976

A questi poeti, capostipiti della poesia dell'Esilio, si è pensato di affiancare da ultimo la più recente vicenda italiana di Juan Gelman, vissuto a Roma tra il 1978 e il 1982 per riparare dalla dittatura argentina che ne aveva ucciso per rappresaglia il figlio e la nuora strappandogli la ancora non nata nipote. L'avventura d'esilio di questo poeta, scomparso nel 2014 e considerato tra i maggiori contemporanei di lingua spagnola (gli sono stati riconosciuti tra gli altri i premi: Premio *Cervantes* 2007; Premio *Regina Sofia* 2005, Premio *Juan Rulfo* di letteratura latinoamericana e caraibica 2000; Premio Nazionale di Poesia Spagnolo 1994-1997) ha avuto un suo periodo italiano nel quale si collocava finora lo studio delle varianti linguistiche della produzione degli ebrei iberici dispersi in esilio dopo la Riconquista: grazie tuttavia all'intermediazione di Laura Branchini, sua traduttrice italiana, si è potuto apprendere il grande interesse nutrito per la figura di Dante ed il suo profondersi per tradurne i cosiddetti *Canti sull'esilio*, oltre a documentare da ultimo la sua amicizia con Valerio Magrelli.

Delineato, almeno nelle sue coordinate essenziali, il quadro italiano della poesia dell'esilio non italoфона contestuale e successiva alla presenza in Italia di Murilo Mendes, si è passati infine ad analizzare la produzione italoфона dei quattro poeti brasiliani dell'esilio contemporanei.

Per tutti si è dimostrata la centralità di Ungaretti (§2.4): essa -soprattutto con riguardo ad alcuni specifici aspetti formalizzati nel lustro brasiliano intorno alla nozione di tempo, memoria, neoplatonismo e relazione tra parola poetica e dimensione mitopoietica- è risultata talmente marcatamente evidente, da consentire la formulazione dell'ipotesi che esso assuma a vera *funzione* (§3.1.3) per l'acclimamento dalla tradizione letteraria brasiliana a quella italiana.

La riflessione sul valore funzionale di Ungaretti ha consentito di avviarne una più ampia sui *valori funzionali* (§3.1; §3.1.1; §3.1.2) attivi nella produzione poetica italoфона, potenzialmente estensibili ad ulteriori categorizzazioni e tipologie produttive.

CAPITOLO 2: GLI INTELLETTUALI ITALIANI E LA POESIA D'ESILIO POLITICO IN ITALIA: ANTECEDENTI NON LUSOFONI.

§ 2.1 Poeti, scrittori, intellettuali e movimenti storico letterari italiani maggiormente correlati alla produzione italoфона contemporanea.

Nel fenomeno della produzione poetica italoфона contemporanea -che secondo i criteri illustrati nel Cap. 1 ha inizio con l'opera di Murilo Mendes, primo poeta italofono censito nella Banca Dati *Basili* ed operante in Italia dal 1959, anno di pubblicazione della raccolta *Siciliana*- quella di origine brasiliana spicca per dimensione e valore.

Essa si situa, nel suo momento originario, attorno alla seconda metà degli anni Cinquanta e coincide in questo suo momento originario con alcune linee essenziali del coevo sviluppo della letteratura italiana.

In particolare modo, si dimostra lampante la continuità con alcuni tratti della contemporanea fase di riflessione di stampo meridionalista che proprio in quegli anni veniva delineandosi ad opera di alcuni intellettuali e scrittori nevralgici nell'economia del rinnovamento e del ripensamento letterario italiano come Pier Pasolini, Leonardo Sciascia, Vittorio Bodini, Tullio De Mauro.

Certamente, questo specifico profilo di meridionalismo intercettato come temporalmente e tematicamente coincidente con l'interesse per la poesia iberofona -e che più esattamente avrebbe contribuito a fornire i presupposti perché fossero intercettate contemporaneamente la produzione poetica degli esuli, specie spagnoli, e quella che sarebbe divenuta la produzione poetica italoфона *tout court*, almeno in questa prima fase assolutamente coincidenti- non voleva essere esclusivamente un meridionalismo neorealista, né tuttavia chiudersi nelle aristocratiche suggestioni postermetiche che pure avevano contraddistinto la produzione poetica di molti poeti meridionali nei decenni immediatamente precedenti. Esso infatti, mantenendo un carattere fieramente civile, interrogava anche le avanguardie novecentesche surrealiste e legate all'onirismo, e si esprimeva nel senso di una interrogazione radicale della realtà meridionale, problematizzandola nella direzione di una mediterraneità diffusa, specie nella visione di

Sciascia, nella cui lettura oggi si riconoscono presenti molti dei temi e dei problemi della mondializzazione ed ibridazione letteraria propri del concetto di mediterraneità¹. Inoltre, questa accezione del meridionalismo tendeva a ricostruire, attraverso la variegata identificazione di assi multivettoriali, un'idea di Mediterraneo ampiamente inclusiva, il cui senso dell'identità discendeva da matrici plurime: iberiche, francesi, arabe e italiane meridionali soprattutto, allargando la complessità della definizione, essenzialmente coincidente con una funzione di contesto d'ibridazione, ai luoghi in cui gli esiti della colonizzazione secolare iberica e della diaspora migratoria Otto Novecentesca Italiana, avevano condotto alcuni degli attori di tale costruzione.

A questi problemi, più squisitamente culturali, andava sovrapponendosi l'indagine linguistica, legata alla problematizzazione altrettanto squisitamente culturale, cioè di ricostruzione nell'economia di una personale poetica, della questione linguistica di cui uno degli aspetti fu la dialettologia e ancor più l'interesse dialettologo di Pasolini; e quella antropologico indagativa di Ernesto De Martino², il quale studiando le specificità

¹ Con il termine *mediterraneità* si intende qui utilizzare una categoria del linguaggio e dell'analisi di studio della storia della cultura e della letteratura venuta sviluppandosi a partire dall'attenzione alla letteratura cosiddetta della migrazione e postcoloniale. Tuttavia tale concetto sembra venire delineandosi anche come direttrice degli interessi di indagine e teorizzazione di scrittori italiani: tra tutti spicca senza dubbio Leonardo Sciascia che utilizza la categoria della mediterraneità come direttrice su cui ricostruire un senso plurale di una identità cui riconduceva, oltreché il Meridione d'Italia, anche la penisola iberica, comprese le propaggini lusitane, l'Africa del Maghreb ed il mondo arabo in senso ampio, la Francia continentale. A questi paesi, egli connette in un medesimo sentimento di identità mediterranea, per estensione, anche l'America latina di espressione iberofona in quanto emanazione coloniale della penisola iberica; e lega a tale dimensione quella dei migranti di origine Italiana, specie meridionale.

Oltre che di mediterraneità letterale, descritta ad esempio nel libro di MATVEJEVIC Predrag : *Breviario mediterraneo*, Milano, Hefti, 1988, deve oggi essere letta in quest'ottica, come forma di mediterraneità odiernamente operante e produttiva, anche quella caraibica: tratteggiata esemplarmente nel libro di MOLL Nora, *Ulisse tra due mari : riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo dei Caraibi*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006

² DE MARTINO Antonio, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958

_____, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959;

_____, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, 1961

_____, *Furore, simbolo, valore*, Il Saggiatore, Milano, 1962;

_____, *Magia e civiltà. Un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, Garzanti, Milano, 1962

_____, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura e con prefazione di Rocco Brienza, Basilicata, Roma-Matera, 1975

apparentemente arcaiche³ dell'estremo meridione italiano, introduceva un criterio di approccio e di osservazione dotato di validità scientifica rispetto a fenomeni fino a quel momento considerati quasi frutto di presupposti genetici e razziali, secondo le teorie darwinistico razziste di Lombroso imperanti nei decenni precedenti, dell'arretratezza di un mondo meridionale⁴ la cui diversità era certo frutto di deprivazione conseguente ad una politica di sfruttamento e rapacità interna alle logiche del processo di unificazione risorgimentale in un'Italia economicamente e socialmente fratturata in innumerevoli specificità locali⁵, come bene aveva osservato Gramsci già circa trent'anni prima, nel saggio capitale del 1926 *Alcuni temi della questione meridionale*⁶, ma la cui ricchezza rischiava di andare perduta nell'omologazione forzata e rapidissima che l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, della relativamente più efficace ed estesa politica d'istruzione di stampo fascista e del boom economico comportavano.

§ 2.2 Il «Terzo Meridionalismo»⁷. Cenni

L'espressione *terzo meridionalismo* è utilizzata da Vittorio Bodini per identificare una terza fase di studio e di interesse intorno alla questione meridionale, questa volta anche a partire dall'indagine squisitamente letteraria e artistica oltre che dalla consueta indagine storico politica ed economica da cui avevano preso avvio le prime due fasi. Essa segue la prima, i cui massimi esponenti erano stati Fortunato, Villani e Salvemini, propria del periodo del Risorgimento e dell'Unificazione italiana; e la seconda, successiva al Primo conflitto mondiale e sviluppatasi sostanzialmente negli anni '20,

³ Recentemente è stata indagata la relazione tra magismo di derivazione demartiniana e meridionalismo letterario, con particolare riguardo ad alcuni esiti inerenti proprio Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia e la cerchia salentina, nel saggio di BONIFACINO Giuseppe, *Sud e Magia. Per un regesto tematico in Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce, 17-19 maggio 2012), a cura di Rita Nicoli, Roma, Adi editrice, 2014, pp. 201-208

⁴ C. PASQUINELLI, *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia, Firenze, 1977

⁵ Gramsci identifica, anche all'interno della medesima categoria dei *subalterni* che subirono l'Unificazione d'Italia, una divisione radicale tra gli operai industriali al Nord ed i contadini al Sud.

⁶ ANTONIO GRAMSCI, *Alcuni temi della questione meridionale*, in "Lo Stato Operaio", a. IV, n. 1, gennaio 1930, ma ottobre 1926

⁷ Vd. in proposito l'inedito non datato pubblicato nel volume di AYMONE R., *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del sud* (con appendice di testi inediti e rari), Salerno, Edisud, 1980, p. 124: «terza generazione (del M.) a cui non mi sentivo vincolato, perché la brevità della mia esperienza Ermetica mi lasciava libero di cercare alla fine dello sfacelo nazionale un'altra via, un altro linguaggio poetico.»

cioè propria del periodo di chiusura antiliberalista delle spinte unificatrici post risorgimentali che è alla base della svolta fascista della neonata nazione italiana, i cui rappresentanti più noti sono certamente Piero Gobetti e Antonio Gramsci.

L'analisi gramsciana permea di sé buona parte della riflessione e teorizzazione intellettuale postfascista sulla natura e il valore della questione meridionale. Essa si basa su alcuni assunti capitali, sottilmente percorsi a più riprese dall'analisi che Gramsci conduce nell'intera stesura dei *Quaderni* e sviluppati contemporaneamente, gli uni in corrispondenza, funzione e contrappunto degli altri.

Il concetto e la definizione di *subalternità* attraversa problematicamente tutta la riflessione gramsciana, ma come hanno efficacemente evidenziato dapprima Chambers⁸ e più recentemente Green ripercorrendo la coincidenza degli argomenti parallelamente e convergentemente sviluppati⁹ nei *Quaderno 6*, §158 e nel *Quaderno 9*, §81 -cioè essenzialmente tra l'ottobre del 1931 e il settembre del 1932- come prodromi dell'analisi politica della vicenda del Lazzaretti introdotta in *Quaderno 3* §12. Esso si sviluppa parallelamente a quello di meridionalismo pur non limitandosi a questa dimensione geografica del fenomeno e mostrandosi capace di evolvere nella direzione di una categoria di approccio all'analisi di tutti i fenomeni dinamici di dialettica politica mondiale¹⁰. Gramsci considera ciò proprio a partire dell'esperienza italiana, coloniale interna prima, e di quella migratoria o di secondo colonialismo poi, collegandoli alla riflessione vichiana circa tanto il fallimento del concetto stesso di Modernità -intesa come logica dell'utile/razionale e come pretesa di un ugualitarismo riduzionista tarato sull'identità occidentale nata in dialettica contrapposizione di sfruttamento con gli

⁸ CHAMBERS Iain, *Il sud, il subalterno e la sfida critica*, in Iain CHAMBERS (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meletemi, 2006, pp. 7-17

⁹ GREEN Marcus E., *David Lazzaretti e la concezione della «subalternità»* in *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, in Giancarlo SCHIRRU (a cura di), *Gramsci le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009. *Atti del congresso organizzato dalla Fondazione Istituto Gramsci: Gramsci nel mondo, Formia (LT), 1989*, pp. 64-69

¹⁰ «[...]Se ne ricava che la relazione paternalistica e distante tra intellettuali e contadini che Gramsci individua nella questione meridionale, non è esclusiva del Mezzogiorno italiano, ma tipica della relazione tra gli intellettuali e le masse in generale, specialmente riguardo a quei gruppi subalterni che tentano di raggiungere qualche livello di potere politico per modificare la loro posizione sociale [...] In *Quaderno 3* §14 Gramsci scrive: «Le classi subalterne subiscono l'iniziativa della classe dominante, anche quando si ribellano; sono in stato di difesa allarmata»[...] Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, cit., p. 65

amerindi (e quindi storicamente cogenetica del processo stesso della Modernità)- quanto della dimensione geografica (cioè statale nazionale) dello spazio della dialettica politica intesa come agone in cui contrattare l'accesso al diritto, cioè definire il proprio peso politico. Come ha evidenziato Lidia Corti¹¹, ed ancor più esplicitamente Giorgio Baratta¹², il parallelo, o meglio l'ascendenza di Vico in Gramsci è stata colta da Edward W. Said¹³ nei celebri testi *Orientalism* del 1978, *Nationalism, Colonialism and Literature* del 1990 e *Culture and Imperialism* del 1993: le relazioni tra i contenuti fondamentali sono stati poi riorganizzate in modo più immediatamente intelligibile nel volume *Essay on Exile*¹⁴, in cui Said ha posto Vico e Gramsci, assieme a Fanon, Foucault e Derrida, in posizione contigua come base del proprio ragionamento.

Inoltre, è stato da più parti notata la centralità del saggio¹⁵ gramsciano del 1926 sulla questione meridionale la cui caratteristica formale di rimanere enigmaticamente mai concluso, quindi *aperto*, non solo lo accomuna all'abitudine e circostanza delle riflessioni dei successivi *Quaderni del carcere*, ma essenzialmente si situa alla base di questi, ponendosi come momento ed antecedente genetico dei *Quaderni*: la riflessione contenuta nei quali diventa il logico approfondimento delle riflessioni politiche ed economiche e cioè culturali, linguistiche e letterarie, dei rapporti di forza¹⁶ che hanno determinato la natura elitaria del processo unificatorio proprio del Risorgimento italiano in un primo momento, e la sistematica arretratezza dei contadini meridionali come

¹¹ CORTI Lidia, *Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak*, in Iain Chambers (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, cit., pp. 17-26

¹² BARATTA Giorgio, *Umanesimo della convivenza*, IVI, p. 28

¹³ Ibidem, § *Corpi e scrittura*, in particolare modo pp. 20-21; § *Dal subalterno al colonizzato, dal colonizzato al migrante*, pp. 21-23

¹⁴ SAID Edward, *Reflexions on Exile and other essays*, London England, Grant Publications, 2001; trad. It. E. SAID, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008.

¹⁵ Il saggio non fu mai ultimato e mantenne una forma aperta e problematica di lavoro non revisionato; questa modalità aperta e problematica è propria di tutta la scrittura dei *Quaderni*, in cui i diversi argomenti sono ciclicamente ripresi e approfonditi. Se tale atteggiamento è stato ricondotto alla penuria di materiali consultabili nello stato detentivo durante il quale avvenne la composizione dei *Quaderni*, esso denota altresì una propensione *attualizzatrice* a problematizzare gli argomenti riconducendoli ad una appartenenza e contestualizzazione storico politica dinamica, figlia del socialismo scientifico marxiano cui Gramsci si rifaceva.

¹⁶ Marcus E. Green, *La questione meridionale e la costruzione del «meridionalismo» in Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, cit., pp. 55-64

conseguenza di strategie economiche legate ad un disegno di spoliazione¹⁷ e sfruttamento, proprio di una forma di colonialismo interno di stampo affaristico e razzistico che identificava il meridione d'Italia come luogo di esotica e razzistica differenza, come *Oriente*¹⁸.

Queste considerazioni di Gramsci sulla natura della *meridionalità* sono state utilizzate e lette non solo da certa parte dell'intelligenza italiana, ma soprattutto sono diventate uno dei pilastri essenziali della riflessione di Edward Said riguardo alla formulazione della sua riflessione sul postcolonialismo; e per suo tramite sono giunte a fecondare i *Subaltern Studies* specie nella visione di Spivak e Bhabha.

Tuttavia, la puntualizzazione francamente linguistica¹⁹ della dialettica che contrappone i gruppi di potere a quelli subalterni dei contadini meridionali²⁰, si basa sull'intuizione, interna al *Quaderno I*, di leggere in modo parallelo la storia e la natura subalterna dei gruppi contadini meridionali con quella migratoria degli stessi fuori d'Italia, specie nella colonizzazione indiretta che riguardò molti Paesi stranieri, ma particolarmente il Brasile, che nella sua lettura Gramsci vede come parallela e complementare della mai realmente sviluppata avventura coloniale africana. Ciò consente di comprendere come nell'ottica gramsciana il processo di unificazione nazionale, avvenuto diversamente che in Francia attraverso un processo del tutto estraneo alla coscienza e quindi volontà sia della borghesia, *che rimanendo classe non diviene Stato*, come anche dei gruppi subalterni popolari, specie meridionali, possa essere letto come una forma politico militare prodromica a manovre di colonialismo interno, dimostrato dall'atteggiamento paternalistico, rapace e razzista²¹ che le classi

¹⁷ Circa le rimesse economiche dei migranti meridionali per favorire la rendita passiva rispetto alla nascente imprenditoria del Sud a vantaggio dei grandi poteri finanziari ed economici del Nord si veda per tutti il *Capitolo II* in *Storia d'Italia. Annali, Vol. 24: Migrazioni*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 249-283.

¹⁸ GRAMSCI Antonio, *Risorgimento e questione orientale*, in *Quaderno X*, poi confluito in GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1949, pp. 110-112

¹⁹ Giancarlo SCHIRRU, *La diffusione del pensiero di Gramsci nella linguistica americana* in ID., *Gramsci, le culture e il mondo*, cit., pp. 181-190

Soprattutto: BRONDINO Michele, «*La questione delle lingue. Del linguaggio*», una chiave di lettura per il Mediterraneo, *IVI*, pp. 253-264

²⁰ cfr. *Quaderno 29*, cit.

²¹ Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, cit. pp.57-58.

dominanti, determinando anche uno scollamento all'interno del fronte dei subalterni tra contadini meridionali e ceto operaio settentrionale, perpetrarono²².

La grande pressione economico sociale che lo stato di miseria aggravata dalle logiche di spoliazione a danno delle popolazioni meridionali poste in atto avevano determinato, comportò il fenomeno parallelo e conseguente tanto di una forma di colonialismo interno caratterizzata da una logica di sfruttamento razzistico delle risorse e delle popolazioni meridionali, quanto di un parallelo colonialismo *esterno* storicamente pressoché del tutto coincidente con l'unificazione italiana²³. D'altronde, l'avventura coloniale italiana, convenzionalmente fatta iniziare con l'avventura Eritrea nel 1882, e arrestatasi una prima volta con la sconfitta di Adwa nel 1896, aveva comportato la ricerca di un canale gemello e parallelo, che consentisse di alleviare tale pressione.

Il canale utilizzato fu quello dell'emigrazione nel continente latinoamericano, iniziato proprio in quegli stessi anni (convenzionalmente esso decorre dal 1875) ma intensificatosi in seguito al primo momento di stallo coloniale. L'occorrenza del termine *colonia* per denominare gli insediamenti italiani che ne nacquerò resta spia significativa della parvenza di trasmissione intenzionale e qualificata di *ordine e civiltà* che le autorità italiane utilizzarono, specie nella prima fase migratoria cosiddetta della *migrazione storica*, per dare al fenomeno un aspetto di movimento civilizzatore e superiore - esattamente come la logica coloniale comportava- cercando di camuffare, non potendole negare del tutto, le impellenze della miseria che l'unificazione risorgimentale aveva aggravato: processo che andava nel contempo fissando ancora più radicalmente le masse contadine arretrate e deprofessionalizzate, specie meridionali ma anche piemontesi,

²² Questo aspetto intracoloniale proprio del rapporto tra settentrione e meridione d'Italia interno alla questione unificatoria italiana è riconosciuto come centrale in tutta la riflessione intorno alla letteratura della migrazione italiana, sin dai suoi albori: si legga in proposito GNISCI Armando, *Perdurabile migranza* [2001] in ID., *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 147-150. Il passo inizia con l'affermazione: «Il Sud italiano, ricorderà poi De Martino, era stato addirittura assimilato alle terre coloniali extraeuropee dei gesuiti post tridentini, il Sud era per loro "l'India italiana", terra d'ignoranti "uomini tutti del bosco". Il Sud italiano, come ha raccontato Tomasi di Lampedusa, è la millenaria *colonia*: la colonia mediterranea ed europea *originaria*; e così anche la vergogna della penisola-bel paese e dell'Europa.».

²³ A questo proposito, si leggano i tre saggi, tutti contenuti nel *Quaderno XVI* e tra loro pensati e scritti come contigui, *Nord e Sud, Emigrazione ed Emigrazione e movimenti intellettuali*, ora in GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, cit., pp. 110; 110-111; 114-115

liguri e venete, in una condizione di ancora più grave svantaggio rispetto a quelle urbane²⁴.

L'occorrenza del termine *colonia* intesa nell'accezione di luogo d'emigrazione collettiva, è particolarmente attestata in *Quaderno 1* e *Quaderno 19*²⁵, in cui la sovrapposizione dei concetti di *subalternità*, *meridionalismo* e *colonia* è perfetta.

Il tema della subalternità, che come visto origina dalla riflessione sul meridionalismo e si evolve nella direzione di una dimensione categoriale applicabile mondialmente, è speculare e complementare a quello dell'*intellettuale organico*: cioè di quella figura cerniera tra *classe*²⁶ gramsciana, detentrica di una propria fisionomia valoriale e delle istanze a questa conseguenti, e la *funzione* di divulgazione attiva, cioè creativamente ideologica e quindi politicamente fattiva di questa, propria dell'*intellettuale* che abbraccia le posizioni di quella medesima classe. La condizione di subalternità è caratterizzata, nell'analisi storica del meridionalismo italiano, le cui estensioni sono state poco sopra tratteggiate, da una condizione di svantaggio proprio nella assenza di una propria intellettualità organica, e si lega al discorso sul valore della cultura, specie letteraria e linguistica, i cui profili *linguistici* divengono a loro volta spia di queste dinamiche. Questa è la condizione essenziale che ha determinato, per Gramsci, la condizione di *rivoluzione passiva* propria del contesto meridionale (e più latamente subalterno), e che confina i subalterni nella permanenza nel proprio *status*.

²⁴ GRAMSCI Antonio, *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, in *Quaderno X*, poi confluito in GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, cit., pp. 95-104

²⁵ Boothmann vede con chiarezza la internazionalizzazione della Questione Meridionale contenuta nei *Quaderni*, avanzando un'ipotesi originale: estrapolare un modello di analisi a livello internazionale a partire dalle considerazioni sviluppate nel *Quaderno 19* (già proposte nel *Quaderno 1*) sull'articolazioni di «forze urbane» e «forze rurali» tra Nord e Sud.

«La questione della mondializzazione si muove secondo Boothmann tra due assunzioni apparentemente opposte, in realtà complementari: «che la storia degli Stati subalterni si spiega con la storia degli Stati egemoni» [...] Tutta l'argomentazione di Boothmann ruota attorno alla peculiare dialettica senza sintesi, o contrappunto permanente, tra *identità* e *diversità*, esemplificata da Gramsci, già nel *Quaderno 1*, con «la lungimirante metafora [...] del raggio e dei prismi[...]» in Giorgio BARATTA, *Prefazione*, in G. Schirru, *Gramsci le culture e il mondo*, cit., p. 19

²⁶ Si usa qui il termine *classe* in senso non già direttamente politico, ma prodromico a questo: attraverso il suo valore etimologico, cioè come sinonimo di *raggruppamento omogeneo*.

§ 2.2.1 Il problema linguistico: la dialettologia come antecedente del fenomeno produttivo ed assimilativo della produzione italo-fona.

Una condizione squisitamente *linguistica*²⁷, dunque, come evidenzia Baratta²⁸ recuperando la vivace espressione gramsciana di *filologia vivente*²⁹, intesa come metodo analitico caratterizzato dall'azione funzionale dell'approccio filologico al metodo storico.

D'altronde, la riflessione sulla dialettica politica per l'accesso al diritto di impianto vichiano non poteva esimerlo dallo spingere la propria riflessione all'interno del punto culturale della modernità che per il filosofo partenopeo si diparte e coincide con l'Umanesimo. Seppure Gramsci non coglie la base conflittuale tra Europei e Amerindi propria del momento genetico dell'autodefinizione dell'identità europea e convergente con la corrente culturale dell'Umanesimo, e lega il problema dell'Umanesimo alla definizione di universale umano, egli legge piuttosto la dialettica rovesciata attiva negli anni '30 per una nuova definizione dell'egemonia mondiale tra Europa e America, che però ha la lungimiranza di declinare nel mondo statunitense e nel suo *gigante parallelo*: il Brasile³⁰, figlio di una emigrazione anche e soprattutto italiana che ne delinea una più particolare fisionomia di subalternità diffusa e meticcica, creativa.

Ne deriva l'idea di un *umanesimo internazionalista*³¹ figlio di una medesima e trasversale egemonia economica, che finisce con il progressivo depauperamento dei valori democratici, il cui valore dialettico risulta sostanzialmente disinnescato

²⁷ Si leggeranno in questa ottica i già citati saggi di Schirru, *La diffusione del pensiero di Gramsci nella linguistica americana*, in G. Schirru, Gramsci, le culture e il mondo, cit., pp. 181-190; e BRONDINO Michele, «La questione delle lingue. Del linguaggio», una chiave di lettura per il Mediterraneo, IVI, pp. 253-264

Si veda anche la frase ripresa da Pasolini, e commentata da De Mauro, proprio a partire dalle osservazioni di Gramsci sul rapporto tra Lingua e potere: «Ogni volta che, in un modo o nell'altro, affiora la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi»: T. DE MAURO, *Prefazione*, in P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 86-88 e 229

²⁸ G. Baratta, *Umanesimo della convivenza*, cit. pp. 27-37

²⁹ «[...] Gramsci è parimenti audace quando parla di “filologia vivente” e fonda una relazione organica tra filosofia e filologia della prassi intesa come “la storia stessa nella sua infinita varietà e molteplicità”, sostenendo altresì: [...]La filologia è l'espressione metodica dell'importanza che i fatti siano accertati e precisati nella loro inconfondibile individualità [...] (Gramsci, 1975, p. 1492).» Baratta, *ibidem*, p. 27

³⁰ Giorgio Baratta, cit., p.31

³¹ *ibidem*

nell'incapacità di percepire e manifestare la peculiare dimensione delle posizioni disomogenee a quelle egemoniche, che ripropongono ancora la dialettica tra Occidente ed Oriente con la quale Gramsci identifica ai suoi albori la questione meridionale, proprio in forza dell'assenza di una classe intellettuale adeguata. In altre parole, come evidenzia Baratta definendo il recupero che Said farà di questo pensiero gramsciano, egli affianca alla dialettica economico strutturale marxiana una *dialettica egemonica*³² strettamente legata alla contingenza storica, perciò stesso vincolata ad una mai elusa *territorializzazione*³³ dell'indagine.

Se la questione della radicale diversità meridionale, qui accennata nei suoi sviluppi a partire dagli anni Cinquanta, ricalca le analisi gramsciane anche attraverso una funzionalizzazione dell'indagine sociologico-linguistica, essa procede parallelamente anche alle analisi propriamente linguistiche, ma dai costanti riferimenti sociologici, storici e *lato sensu* politici, condotte all'incirca in quegli stessi anni da Tullio De Mauro e confluiti nel 1963 in *Storia Linguistica dell'Italia unita*³⁴: in cui si osserva come il superamento della dialettologia sia proceduto di pari passo tanto all'alfabetizzazione e all'acquisizione di un Italiano percepito come standard da parte di progressivamente sempre più estese porzioni di analfabeti dialettologi italiani in Italia, in grandissima maggioranza meridionali analfabeti deprivati economicamente e socialmente³⁵, quanto da *classi* omogenee -per composizione culturale censuaria e classe di età- di emigrati, anch'essi in buona parte meridionali, di prima e soprattutto seconda generazione nei paesi di approdo, primi tra tutti l'Argentina ed il Brasile: al punto che Rosoli³⁶ arriva ad affermare che *l'analfabetismo degli italiani «sia un male “svelato” dall'emigrazione»*.

³² Ibidem, p.35.

³³ Ibidem, p. 35.

³⁴ DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963

³⁵ cfr. Soprattutto Massimo VEDOVELLI, *Caratteristiche sociali degli emigrati e loro condizioni linguistiche*, in ID. (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011, p. 48-54

³⁶G. ROSOLI, *Analfabetismo e iniziative educative per gli emigranti tra Otto e Novecento*, in L. PAZZAGLIA (a cura di), *Cattolici, educazione e trasformazioni socioculturali in Italia tra Otto e Novecento*, La Scuola, Brescia, 1999, p. 119-144: 119

Questo *parallelismo*, già alla base della ricerca di De Mauro, è stato più recentemente assunto come approccio fondamentale dal lavoro condotto da Massimo Vedovelli³⁷ e dalla sua *equipe*, sugli esiti linguistici dello stretto legame tra emigrazione e unificazione italiana.

Il rapporto che ne emerge risulta caratterizzato da un atteggiamento dialettico³⁸ tra un plurilinguismo *de facto*, a base dialettofona, e un monolinguismo letterario elitario la cui acquisizione come lingua comune non raggiunta emerge quale specchio di una politica dirigista che considerava le esigenze e i costumi culturali della classi colte a discapito dell'identità culturale popolare.

Questa politica linguistica fallimentare risultò infatti incisiva verso gli strati più bassi della popolazione esclusivamente nel periodo di maggiore accentramento statale rappresentato dal ventennio fascista³⁹: caratterizzato da una concezione dell'istruzione accentratrice e fortemente gerarchizzata nella definizione dei contenuti e delle strategie didattiche, in cui un alfabetismo di base fu maggiormente esteso anche verso gli strati popolari.

Alla fisionomia migratoria italiana⁴⁰ Vedovelli significativamente lega tanto l'essere divenuta oggi l'Italia Paese di immigrazione -come infatti hanno significativamente

³⁷ Il nucleo ipotetico del *parallelismo* è il tipo di approccio considerato come più valido da Vedovelli: su questo si basa l'analisi principalmente descrittiva condotta; ad esso si aggiungono in seconda battuta anche quello di *discontinuità* e *slittamento*.

cfr. Massimo VEDOVELLI, *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, cit., p. 28

³⁸ Ibidem, p. 61, 76

³⁹ Ibidem, p. 85.

In questa stessa sede la politica linguistica fascista viene assimilata, per omogeneità di esiti, all'esperienza della Seconda Guerra Mondiale ed alla diffusione della radio della televisione.

Appare opportuno aggiungere, come prodromi a queste esperienze, anche l'esperienza della Prima Guerra Mondiale, in cui, trovandosi per la prima volta vicini soldati provenienti da diverse parti d'Italia, si crearono per la prima volta le condizioni d'uso dell'Italiano come lingua comune sia nella comunicazione *orizzontale* che *verticale*, cioè tanto tra commilitoni che con gli ufficiali, anche per le classi popolari.

⁴⁰ «[...] Si può dire che la condizione migratoria abbia segnato l'identità intrinseca del giovane stato unitario dalla sua nascita, per continuare fino a oggi, per continuare per ogni evento per cui si è svolto il cammino faticoso, a volte drammatico, sempre molto intenso della nostra compagine statale. Se anche prima dello Stato unitario la penisola italiana era stata protagonista di spostamenti, partenze e arrivi [...] È solo con l'Unità però che lo Stato italiano assume strutturalmente tra i suoi tratti quello della condizione migratoria. [...] Che il tratto migratorio non sia accessorio, bensì strutturale per l'Italia è rafforzato, infine, da ciò che sta accadendo nei nostri anni: nel mondo globale, degli scambi e della mobilità globale degli scambi e delle persone, l'Italia diventa meta di arrivo di nuove popolazioni, attratte dal miraggio creato dai nuovi mass media che tutti raggiungono, anche nei luoghi più sperduti, spinti dai conflitti e dalla

sottolineato Maria Grazia Negro e Maria Cristina Mauceri nel loro sviluppo sugli immaginari, anche linguistici, dei migranti⁴¹- quanto anche la questione meridionale: e lo fa in modo così vincolante da utilizzare questo concetto come introduttivo e filo conduttore dell'intera trattazione. Esso si basa sull'assunto epistemologico che:

[...] le dinamiche linguistiche che hanno coinvolto da un lato gli emigranti italiani nel mondo, e dall'altro la società italiana d'origine si sono svolte secondo vie parallele e hanno mostrato, nonostante le distanze o le separazioni, esiti simili o assimilabili.[...]⁴²

Il processo di parallelismo si basa sui cosiddetti *processo di rientro* e sulla *dimensione simbolica e semiotica che coinvolge il linguaggio verbale*⁴³.

L'analisi di Vedovelli, che ripercorre e idealmente completa lo studio di De Mauro cristallizzandone i risultati, evidenzia come questo processo abbia coinvolto *le due sponde linguistiche* dell'acquisizione della lingua italiana in forza alla parallela acquisizione delle abilità di *letto-scrittura*⁴⁴ per i due bacini di Italiani dialettografi - attraverso la emigrazione di massa ed attraverso le conseguenze nazionali da questa determinate- e sia da considerarsi a tal punto produttiva da essere tutt'oggi operante.

Questo processo è alla base dell'*odierno affermarsi dell'Italiano all'interno del sistema globale di competizione tra idiomi*⁴⁵, non solo e non tanto per il fenomeno legato all'emigrazione di ritorno degli italofofoni, quanto soprattutto per l'affermarsi di una *migrazione selettiva*, non linguisticamente predeterminata ma legata ad un vero e proprio *immaginario linguistico*. Attraverso di esso molti discendenti di emigrati italiani⁴⁶ non

miseria.» In Massimo VEDOVELLI, *Introduzione* in M. Vedovelli (a cura di), *Storia Linguistica dell'emigrazione italiana*, cit., pp. 18-19

⁴¹ MAUCERI Maria Cristina NEGRO Maria Grazia, *Nuovo Immaginario Italiano*, Roma, Sinnos, 2009, pp 298 e segg.

⁴² Ibidem, p. 38

⁴³ Ibidem, p. 39

⁴⁴ Nella pratica didattica, col termine *letto-scrittura* si indica l'acquisizione delle strumentalità di base linguistiche, cioè l'apprendimento delle tecniche necessarie ad acquisire la capacità di decifrare ed attuare la simbolizzazione verbale del codice scritto.

⁴⁵ Vedovelli, cit., p. 40

⁴⁶ Sui processi di acquisizione di competenze italofone per i discendenti degli emigranti italiani, cominciati in epoca contemporanea a partire dalla crisi petrolifera degli anni Settanta, si basa il terzo assunto epistemologico utilizzato da Vedovelli per la sua indagine tassonomico ricostruttiva della diffusione linguistica dell'Italiano. Si tratta del concetto di *slittamento*, e prende avvio dalle analisi di Lorenzetti e di Bertini Margarini entrambe del 1994.

più linguisticamente competenti -che hanno recuperato la precedentemente negletta origine migrante dei propri avi, base di veri e propri *agglomerati comunitari etnici*⁴⁷, anche a partire dalla crisi economica e politica di Argentina e Brasile⁴⁸ - hanno costruito ed interpretato il proprio sentimento dell'italianità che risulta attraversato da un vero mito delle origini, identificato anche con un recupero *a posteriori* della lingua, spesso quasi del tutto misconosciuta agli avi emigrati pressoché esclusivamente dialettofoni. Essa infatti, quando fu acquisita, lo fu solo successivamente all'avventura migratoria e attraverso un'alfabetizzazione stratificatasi nel succedersi di diverse generazioni. Ciò avvenne in forza della necessità prodromica di acquisire un comune idioma, una ricostruita lingua di *koiné* dei migranti provenienti dalle più disparate parti d'Italia, attraverso il quale agevolare l'apprendimento nelle istituzioni scolastiche gestite da religiosi, specie francescani, di competenze linguistiche complesse e formali proprie del paese ospitante e funzionali alla professionalizzazione⁴⁹ qualificata cui in un secondo momento gli stessi migranti e soprattutto i discendenti di seconda e terza generazione ambivano di accedere.

La complessità delle stratificazioni linguistiche derivate da questo fenomeno è oggi riconosciuta essere la base dei cosiddetti *panorami linguistici urbani*⁵⁰.

L'influsso degli emigranti sulle popolazioni di provenienza fu inoltre tale, quindi, da consentire di leggere come *speculare* l'evoluzione delle fisionomie sociali e linguistiche dei due gruppi, inducendo a parlare anche per l'Italia di uno *Spazio Linguistico Globale* (che comprende quindi oltre agli Italiani rimasti in Italia tanto i cosiddetti emigrati

Ibidem, pp. 99 e segg.

LORENZETTI L., *I movimenti migratori*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, vol.3, pp. 627-668; e

BERTINI MARGARINI P., *L'italiano fuori d'Italia*, in IVI, pp. 883-922.

⁴⁷ Ibidem, p. 47

⁴⁸ Ibidem, p. 87

⁴⁹ Appare evidente come la trattazione della modalità di passaggio da una dialettofonia quasi esclusiva della popolazione italiana, migrante e non, ad una acquisita, seppur in modo non sempre perfetto, competenza italoфона intercetti la politica d'istruzione dello Stato Unitario.

Si veda in proposito: RICUPERATI Giuseppe, *Storia della Scuola italiana dall'Unità a oggi*, Brescia, La Scuola, 2015

⁵⁰ «[...] i contesti migratori producono l'introduzione di nuovi elementi lessicali: se pensiamo all'immigrazione straniera in Italia, il modello dei "panorami linguistici urbani" mostra quanti siano gli elementi "immigrati" che popolano ora le nostre strade, presenti in insegne, manifesti, avvisi, etc[...].» Ibidem, p. 47

dialettofoni e italofofoni nativi o di successive generazioni, gli emigranti rientrati in Italia, e più recentemente -dalla metà degli anni Settanta- gli immigrati italofofoni) in cui agisce una vera e propria *Linguistica Migratoria*⁵¹: contesto specifico di azione della *linguistica acquisizionale*⁵².

§ 2.2.2 L'eredità di Gramsci e le riviste meridionali di Bodini e Sciascia.

Proprio da una prospettiva legata al mondo dell'istruzione ed alle problematiche inerenti l'alfabetizzazione popolare, si può prendere avvio per tratteggiare il meridionalismo di Sciascia.

Se gli specifici problemi del mondo meridionale sono perfettamente incarnati dall'invenzione di Regalpetra, doppio di Recalmuto ma anche *topos* realistico seppur non reale che incarna ogni luogo del profondo meridione italiano nel romanzo saggio *Le parrocchie di Regalpetra*⁵³, c'è infatti da considerare che esso prese avvio dall'*incunabolo* del capitolo-saggio apparso su «Nuovi Argomenti» *Le Cronache scolastiche*⁵⁴: le cui argomentazioni, come ben evidenziato da Vittore Fiore⁵⁵ in una sua recensione al volume di Sciascia, sono il cuore dell'intero punto di vista meridionalista sciasciano, evidenziato -in apertura del saggio esplicitamente e volontariamente orientato in senso ideologico-culturale- alla contemporanea o di poco precedente⁵⁶

[...] «letteratura di tipo saggistico e problematico» di Carlo Levi, Tommaso Fiore, Emilio Lussu, Augusto Monti, Rocco Scotellaro, Danilo Dolci, Riccardo Musatti (...) raccolti attorno alla collana laterziana Libri del Tempo, così unitaria nel suo sforzo di

⁵¹ *Migrationslinguistik*, cfr. Krefeld, 2004

Più recentemente, nell'ambito dell'insegnamento dell'Italiano come L2, si legga: M. PALUMBO, *Tra lingua, cultura e identità. Appunti per una proposta didattica migrazionale per discendenti di emigrati italiani*, in *Italiano LinguaDue*, n. 1. 2017, pp. 98-113

⁵² Vedovelli, cit., p. 91

⁵³ SCIASCIA Leonardo, *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza 1956

⁵⁴ SCIASCIA Leonardo, *Le Cronache scolastiche*, in «Nuovi Argomenti», Roma, n°12, 1955

⁵⁵ FIORE Vittore, *Regalpetra come Europa*, in «Il Mulino», Bologna, n°7, luglio 1956, pp. 484-496; vd. pp. 492-493

⁵⁶ *Ibidem*, p. 485

indirizzare la cultura italiana verso un nuovo meridionalismo (...) o comunque verso una nuova intelligenza dei problemi di fondo della società nazionale. [...]

Passando oltre la valenza propriamente saggistica della narrazione sciasciana, il romanzo-inchiesta viene subito sotto⁵⁷ equiparato al trittico letterario di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, agli studi etnologici di De Martino e ai *Contadini del Sud* e a *L'uva puttanella* di Rocco Scotellaro. I grandi problemi dell'arretratezza, della deprivazione culturale di cui la classe popolare risulta vittima, sono infatti letti da Sciascia come risultati della distanza tra mondo astratto, proprio della cultura gerarchicamente selezionata e imposta da politiche del tutto disattente alle diversità di punti di vista di larga parte di coloro per cui erano state pensate, e durezza dell'orizzonte di vita delle popolazioni. Lo scollamento, che ben appare nelle pagine⁵⁸ in cui Sciascia racconta il proprio disallineamento interiore ad un obbligo all'istruzione *inaderente* al mondo cui si rivolge, rispetto al proprio ruolo istituzionale di educatore, parte proprio dalla considerazione di quale legame intercorra⁵⁹ tra prassi educativa scolastica, assente educazione sociale esterna all'istruzione istituzionale e denuncia di un'arretratezza non vinta ma occultata dal presunto benessere postbellico, incipiente in altre zone d'Italia e tendenzialmente legato ad una prospettiva negazionista, tesa a proporre un'idea progressivamente dinamica della società postbellica che tanta contrarietà incontrava tra altri scrittori e intellettuali occupati nelle riflessioni sul medesimo ordine di problemi del sud Italia: ad emblema dei quali Fiore⁶⁰ ricorda l'affermazione di Scotellaro: *anche se può essere un buon segno l'avanzata delle forze politiche democratiche con le loro organizzazioni, resistono tutti i vecchi problemi e la catena a cui si intrecciano*.

Il nucleo scolastico risulta tanto significativamente centrale nella riflessione meridionalista di Sciascia, che egli tornerà non solo a mutuarne i motivi, ma a rimaneggiare formalmente i materiali delle *Cronache scolastiche* a più di vent'anni di distanza nel libro intervista rilasciata a Michelle Padovani *La Sicilia come metafora*⁶¹.

⁵⁷ Ibidem, infra.

⁵⁸ Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., pp. 110 e segg.

⁵⁹ V. Fiore, cit., pp. 493-494

⁶⁰ Ibidem, p. 494

⁶¹ Leonardo SCIASCIA, intervista di Marcelle Padovani, *La Sicilia come metafora*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, ripresa a partire da p.14, ma anche pp. 25 e segg.

In quella sede, nella trasposizione formale del tema dello scollamento tra alfabetizzazione, istituzione scolastica e realtà meridionale mutuata dallo scritto del 1955, egli si ferma a riflettere sul rapporto che esiste tra situazione sociale siciliana - ma è chiaro che in Sciascia essa è figura dell'intero Sud Italia- e fenomeno migratorio⁶², inteso come patrimonio *familiare*⁶³ e prossimo della realtà meridionale, che determina uno scollamento reciproco, conseguenza di una sorta di pasoliniana *mutazione antropologica*⁶⁴, che determina l'atteggiamento di sottile diffidenza dei Recalmutesi verso coloro che avevano fatto ritorno dall'avventura dell'emigrazione, percepita da coloro che erano rimasti come abbruttente; e di questi verso loro, considerati arretrati, avidi e interessati all'acquisizione delle sole rimesse economiche che da quella avventura avevano avuto origine. Migranti dei quali si sottolinea il significativo scollamento linguistico interno alla originaria dialettofonia praticata da entrambi i gruppi ed ora per coloro che erano partiti padroneggiata esclusivamente nel suo fantasma fossile, sopravanzato dall'evoluzione che aveva attraversato il linguaggio vivo della comunità d'origine.

L'impegno per la costruzione di un sistema di intellesione dell'universo meridionale, ricostruito nell'indagine puntuale delle sue molte specificità permea chiaramente il lungo carteggio intercorso tra Leonardo Sciascia e Vito Laterza⁶⁵, editore della omonima casa editrice⁶⁶ e fautore, con le sue indicazioni non meramente editoriali, ma puntualmente compositive⁶⁷, proprio del volume sciasciano *Le parrocchie di Recalpetra* e della sua

⁶² Ibidem, pp. 24-25

⁶³ Sulle questioni interne alla percezione della famiglia in Sicilia, si veda come Sciascia affronta la mancata autonomia della figura materna siciliana (ibidem, pp. 40-41) contrapposta alla relativa emancipazione della condizione femminile a seguito dei processi migratori (Ibidem, p. 36-39) che ricalca le osservazioni sulla liberazione delle energie femminili nell'economia globale della odierna letteratura della migrazione: esse sono suggestivamente parallele ad alcune delle osservazioni condotte da S. PONZANESI, *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany, USA: State University of New York Press

⁶⁴ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, cit., p. 35

⁶⁵ SCIASCIA Leonardo, LATERZA Vito, con Introduzione di Tullio DE MAURO, *L'invenzione di Recalpetra. Carteggio 1955-1988*, Bari, Laterza, 2016

⁶⁶ LOMBARDO G., *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 25-56

⁶⁷ Ivi, pp. 5-47. Si vedano particolarmente le lettere intercorse tra Leonardo Sciascia e Vito Laterza tra il 5 aprile 1955 e il 29 febbraio 1956. Da esse risulta con evidenza il ruolo centrale di Vito Laterza nell'ideazione del volume, nel suggerire strategie per armonizzarlo ad un'organicità complessiva propria dell'intera opera di Sciascia (come egli ricorda nella prefazione al volume, p. XIX-XXII) e nel delinearne

fisionomia definitiva, tesa a costruire un efficace romanzo di impianto saggistico organico alla problematica meridionalistica che la casa editrice portava avanti, come ricordato da Vittore Fiore e come sottolineato da Tullio De Mauro nella sua introduzione al volume⁶⁸: il quale tratteggia, sullo sfondo del pluridecennale rapporto di stima intercorso tra i due epistolografi, esattamente il muoversi di un mondo vivacemente attento alle tematiche sociali e storiche proprie di questo *meridionalismo nuovo*, col quale Vito Laterza, affiancando e sostituendo lo zio Franco, riuscì a sopperire al vuoto lasciato dalla morte di Benedetto Croce, autore di riferimento della politica editoriale laterziana, ed a superare l'ondata anticrociana che successe alla scomparsa del filosofo.

La nuova collana dei *Libri del Tempo*, in cui confluivano i lavori dei nuovi meridionalisti, come ricordato da Vittore Fiore, dava voce a⁶⁹

[...] Un antifascismo fermo e netto non meno di quello di Giovanni Laterza e Benedetto Croce negli anni della dittatura, un meridionalismo non lamentoso, attivamente inserito nel ripensare e proporsi di rimodellare la vita del paese, una grande attenzione al “popolo di formiche”, all'Italia “minore” ritratta nelle straordinarie fotografie del “Mondo”, che non aveva voce ma era esistita ed esisteva[.]

Forse è difficile restituire ciò che la casa editrice significò per chi, giovane, si affacciava alla vita intellettuale, per gli Scotellaro, i Giovanni Russo, i Nello Ajello, i redattori di “Nord e Sud” che nasceva in quegli anni a Napoli. Non più solo la casa editrice per i professori di latino e greco, di storia e filosofia, ma la casa editrice che imparava a parlare e far parlare di malgoverno, di cinema, di urbanistica, di sindacati, di monopoli, di giustizia, di scuola come organo costituzionale, ma anche nel concreto della vita di scolari e maestre sconosciute. E si capisce che salendo da Recalmuto a Bari per incontrare Tommaso e Vittore Fiore, un non più giovanissimo maestro di scuola andasse in via Dante, 51, nella sede dell'editrice, “come un pellegrino” a “un luogo di pellegrinaggio”.

De Mauro, ripercorrendo il profondo interesse di Sciascia per la produzione letteraria dialettale, riconduce alla pubblicazione dell'antologia *Il fiore della poesia romanesca*

la fisionomia editoriale. Si veda ciò che lo stesso Sciascia dice in proposito nella lettera del 4 febbraio 1964 (Ivi, p. 107)

⁶⁸ Tullio De Mauro, *Introduzione*, cit., p. V- XVIII

⁶⁹ *Ibidem*, pp. VIII-IX

(Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)⁷⁰ i legami con Dell'Arco e Pasolini, che suggerisce per questa via avviati quei legami romani, ripercorsi da Franco Onorati⁷¹, grazie ai quali la proposta di Calvino di pubblicare le *Cronache Scolastiche* ottenne immediata udienza da Alberto Carocci.

Ma se l'interesse per le produzioni popolari, ed un vivo senso dell'indagine linguistica, storica, culturale e sociologica sono matrici importanti del meridionalismo sciasciano, ancora più centrale rilevanza assumono, ai fini del presente lavoro, gli ulteriori aspetti del suo personalissimo intendimento del meridionalismo: cioè il suo considerare la Sicilia in primo luogo, ma più genericamente l'intero Meridione, come una *condizione identitaria complessa*⁷² perfettamente coincidente e derivante da quella di *mediterraneità*. Dunque, la sua indagine verso gli apporti culturali arabi ed arabofoni, francesi e francofoni, iberici ed iberofoni che la particolare condizione del Mezzogiorno d'Italia aveva visto svilupparsi nel fitto intessersi di plurimillennarie trame relazionali, assurgono in quest'ottica ad una dimensione identitaria complessa, stratiforme e diffusa che l'intero territorio peninsulare nazionale si era trovato a recepire in forza della sua *dimensione territoriale* di luogo privilegiato di incontro e ibridazione, riconoscendo nel Sud d'Italia la condizione naturale di laboratorio di una identità complessa e problematica, molto più ricca del patrimonio culturale che la macchina statale unitaria, assieme al potere conventuale cui essa si appoggiava, aveva previsto si propagasse a tutto il territorio nazionale.

Ancor più significativa peculiarità di questa visione di Sciascia è l'estensione dell'attribuzione di identità interagente nella mediterraneità⁷³ anche al mondo esterno al mediterraneo geografico, ma toccato dalle popolazioni mediterranee attraverso le colonizzazioni e migrazioni. Per questo, ad esempio, coinvolgerà nel suo processo di ricerca dell'identità complessa meridionale, cioè mediterranea, non solamente la penisola

⁷⁰SCIASCIA Leonardo, con premessa di PASOLINI Pier Paolo, *Il fiore della poesia romanesca* (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco), Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1952

⁷¹ SCIASCIA Leonardo, DELL'ARCO Mario, *Carteggio 1949-1974 / Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco, il regnicolo e il quarto grande*; a cura di Franco Onorati ; prefazione di Marcello Teodonio ; postilla di Marcello Fagiolo dell'Arco ; cura redazionale di Carolina Marconi, Roma : Gangemi, 2015. Si veda anche: ONORATI F., *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia*, Milano, La vita felice, 2003

⁷² Vd. la lettera di Sciascia a Laterza del 29 dicembre 1957, in L. Sciascia, V. Laterza, *L'invenzione di Regalpetra*, cit., pp. 63-64

⁷³BODINI Vittorio, SCIASCIA Leonardo, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò, Besa, 2012, pp. 13-17

iberica *tout court*, ma anche i territori d'oltre Atlantico del continente Latinoamericano colonizzato da Spagnoli e Portoghesi e successivamente luogo di emigrazione europea ed italiana, primo tra tutti il Brasile.

Ciò emerge con evidenza nel carteggio⁷⁴ che intercorse tra Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia tra il 1954 e il 1960.

In esso viene già delineandosi l'azione della cerchia laterziana operante in quegli anni, richiamata da De Mauro nella sua introduzione al carteggio di Sciascia con Laterza, con la quale Sciascia era entrato in relazione grazie ai contatti col meridionalismo barese di Tommaso e Vittore Fiore⁷⁵, fino a giungere ad una sorta di *saldatura pugliese*⁷⁶ della dimensione insulare che era baricentro della sua ricerca poetica e produzione letteraria.

Le posizioni del gruppo barese erano centrali per i due epistolografi, tuttavia le missive intercorse tra i due restituiscono non esclusivamente il delinearsi di politiche editoriali proprie della rivista «L'esperienza poetica»⁷⁷, trimestrale operante tra il 1954 e il 1956 fondato e diretto da Bodini, e della più longeva «Galleria»⁷⁸, fondata nel 1949 e diretta dal fascicolo sincretico dei numeri 3-4-5 dell'agosto del 1950 fino al 1959 da Leonardo Sciascia; ma la ricerca, attraverso le scelte editoriali compiute, di una via poetica terza -tanto rispetto all'incipiente neorealismo che all'ermetismo⁷⁹- che accomuna la ricerca di entrambi.

Essa attraversa completamente l'avventura biennale della rivista barese e si lega nella visione di Bodini -come osservava Macri⁸⁰, commentandone la silloge *La luna dei Baroni* in quel medesimo 1954, anno inaugurale della rivista- sia ad un recupero del

⁷⁴ Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia, *Sud come Europa*, cit.

⁷⁵ MOLITERNI Fabio, *Introduzione*, ibidem, p.14

⁷⁶ GIACOVAZZO G., *Sciascia in Puglia*, Bari, Edisud, 2001.

⁷⁷ «L'esperienza poetica. Trimestrale di poesia e critica», Bari, Creati, 1954-1956

⁷⁸ «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1949-1989

⁷⁹ Ibidem, p. 11

⁸⁰ MACRÌ Oreste, *Quattro poeti (Fallacara, Bodini, Fiore, Luisi)*, in «L'albero», n. 19-22, settembre 1954; poi in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, p. 335:«[...]Bodini per primo, nella storia della poesia del Sud [...]si è trovato con strumenti e analogie culturali europee di fronte a uno stato oggettivo (naturale, storico e sociale) della sua terra, e lungi dal sofisticare i topici del pittoresco li ha centrati, illuminati di piena luce, inchiodati sull'asse di un "mistero" e di un "destino", come dati archeologici e squallidi incunaboli di una futura società e civiltà poetica.[...]»

meridionalismo⁸¹ in un'ottica per la prima volta attivamente dialogante con la coeva esperienza poetica europea -che *salentinizzata*⁸² il surrealismo francese attraverso il filtro dei poeti andalusi e castigliani con cui era entrato in contatto durante il soggiorno spagnolo (1946-1949)⁸³- sia ad una idea di recupero del meridione come via poetica altra, consapevole di poter apportare attraverso i codici espressivi della propria diversità e soprattutto attraverso i propri specifici referenti semantici, un contributo fondamentale perché radicalmente alternativo, proprio perché inedito, alla ricerca di un nuovo linguaggio poetico. Nel laboratorio poetico che le riviste andavano rappresentando, in particolare «L'Esperienza poetica», Moliterni⁸⁴ richiama l'attenzione sull'emergere del non ancora del tutto indagato contributo di Sciascia ad un ripensamento del dettato poetico postbellico, seppure egli abbia in quella sede modo di incontrare e affiancare le posizioni teoriche di Pasolini, Zanzotto, Caproni, Volponi, Roversi ed Erba, inaugurando sinergie fino a quel momento inedite.

Pur rilevando l'assenza di specifiche indagini a riguardo, appare utile considerare in questa sede come l'attitudine sciasciana ad una pratica della letteratura che superasse l'abituale suddivisione in generi, abbia agito proprio a partire dall'unico genere non praticato, se non nella remota raccolta poetica del 1952 *La Sicilia, il suo cuore*⁸⁵, caratterizzato da una compresenza di modi e temi che sarebbero stati tipici poi del surrealismo meridionalista di stampo spagnolo della coeva raccolta di Bodini, *La Luna dei Borboni*, quanto da un profondo antirealismo di stampo più propriamente isolano attraverso l'accoglimento di suggestioni e modi stilistici quasimodiani e tardo ermetici.

Il genere poetico, praticato a far data dalla silloge giovanile, ma soprattutto attraverso la riflessione teorica che esso andava sviluppando e comportando a partire dal decennio degli anni Cinquanta, ne influenzò la riflessione e la determinazione teorica, ma anche estetica.

⁸¹ Bodini parlerà in proposito di «terzo Meridionalismo». Aymone R., *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del sud*, cit.

⁸²A. MARASCO, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», Galatina, Congedo editore, 1980

⁸³A. Marasco, cit., p. XLIV

⁸⁴ MOLITERNI Fabio, *Sciascia, Bodini e «L'unità culturale» mediterranea*, in «Todomodò. Rivista internazionale di studi sciasciani. A journal of Sciascia studies», Firenze, Loe S. Olshki editore, n°1, I, 2001, p.189

⁸⁵ SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi editore, 1952; *plquette* numerata in 111 esemplari

Questa influenza deve declinarsi almeno in tre macro direttrici caratteristiche della specificità sciasciana: sia, da una parte, per ciò che concerne l'attribuzione di un valore attivamente foriero di rinnovamento del dettato letterario, specie se inquadrato come meridionalista/marginale all'intero panorama letterario nazionale/centrale: questa influenza si acclara ricostruendo l'accennata trama dei rapporti e contatti non esclusivamente meridionali coltivati proprio attraverso la rivista di Bodini, culminati nell'apporto alla riflessione teorica generale sullo stato dell'arte di una rifondazione del ruolo sociale ed etico e delle questioni estetiche circa una poesia che fosse esteticamente rinnovata perché intimamente civile culminata con il proprio articolo sulla poesia di Mario Tobino⁸⁶, apparso su «L'Esperienza poetica» nel 1954; sia, per ciò che concerne la definizione di una fisionomia mediterranea complessa cui ascrivere l'alveo stratificato di un'italianità che fosse risultante storica e declinazione attiva di ibridazione, nella puntualizzazione dell'internazionalizzazione del profilo siciliano-meridionale italiano attraverso la scelta di utilizzare «Galleria» come canale di importazione e diffusione della poesia internazionale; sia, infine, per la delineazione propriamente civile di una poetica della realtà alternativa ed impegnata, che si avviasse dall'osservazione del mondo complesso di coloro che erano stati relegati ai margini, non esclusivamente economici ma anche linguistici e culturali, dalla gerarchia del potere centralizzante culminata nell'esperienza fascista e dall'ufficialità istituzionale di cui era emanazione, attraverso il richiamato interesse per la poesia dialettale, che trova immediata esemplificazione nella collaborazione con Pasolini e Dell'Arco.

La dimensione di riflessione corale e rifondativa delle riviste rappresenta la posizione privilegiata nella interpretazione di Armida Marasco⁸⁷, la quale evidenziando come «L'Esperienza poetica» debba trovare la propria motivazione immediata nella reazione alle posizioni di difesa dell'ermetismo di Bigongiari e Macrì espresse nella coeva «Chimera»: cioè di una poetica che non coglieva nell'esperienza ermetica il legame, o l'assenza di soluzione di continuità, con il ventennio dittatoriale cui non aveva saputo opporsi apertamente attraverso l'elaborazione di un linguaggio poetico non schermato e

⁸⁶ SCIASCIA Leonardo, *Appunti sulla poesia di Tobino*, in «L'esperienza poetica», n. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp.73-77

⁸⁷Ibidem, §2 *Uno sguardo sulle riviste*, pp. XVIII e segg.

dai referenti oggettivi chiaramente intellegibili, e che quindi non era riuscito a proporsi come capace di determinare e orientare il delinarsi di una forma di opposizione civile culturalmente impegnata in modo esplicito. Ella sottolinea come il concetto di sperimentalismo poetico, proprio della riorganizzazione *linguistica*⁸⁸ di referenti oggettivi propri della equivalenza bodiniana di intendere la *meridionalità*⁸⁹ come forma specifica della più generica (e complementare) *provincialità*⁹⁰, debba ascriversi ad una dimensione antropo geografica collaterale alla visione gerarchicamente dominante: per questa sua natura marginale e alternativa intimamente vivifica. Le dimensioni specifiche della meridionalità e della provincialità sono figura di alternativa al sistema delle egemonie socio culturali dominanti incrinata dal crollo dell'ideologia omologante post unitarista culminata nel periodo fascista, che accomunano Bodini agli *esordi* di Sciascia, come ha evidenziato ancora Fabio Moliterni⁹¹, i quali lo vedono tratteggiare una

⁸⁸Ibidem, p. XXV. Marasco ricostruisce come segue il profilo linguistico della tematica poetologica su cui Bodini pone l'attenzione. Citazione interna da «L'esperienza poetica», n.1, gennaio-marzo 1954, p.1 : «[...] Per Bodini la crisi che travagliava la poesia negli anni Cinquanta aveva origine nel linguaggio, che aveva fatto divergere «la sua storia» da quella degli uomini: «la poesia avrebbe dovuto appunto esercitare “la propria luce” sui brutti eventi della dittatura fascista, invece il suo linguaggio apparteneva a una civiltà poetica che ne aveva accettato la tirannia». [...]»

⁸⁹Ibidem, § 6 *Il sud/provincia*, pp. LXI- LXIX

⁹⁰Ibidem, p. XLVIII: «[...] «Da questa presa di coscienza del dissidio esistente in Italia tra la nazione e le sue provincie, tra l'Italia ufficiale e l'Italia reale, nasce dunque “L'esperienza poetica” » che può considerarsi uno degli esempi di rinnovamento di quegli anni in cui i poeti non attendono più direttive ma seguono il loro istinto poetico e, continua Bodini «assistiamo oltre che a una dislocazione poetica, a una perfetta interazione Nord/Sud, ai cui risultati accordiamo il nostro credito».

La «provincia italiana» viene dunque collocata da Bodini in una dimensione che le consente di porsi come termine di confronto con la «provincia europea», almeno nelle prospettive, per un progetto auspicato di connotazione che da sempre sembra essere mancato alla letteratura italiana: «il fatto che la nostra letteratura non sia popolare, e se lo fosse è chiaro che il contenuto popolare non avrebbe mancato di riempirla di speciali significati, non pare tuttavia una ragione sufficiente a giustificare l'assenza nelle nostre lettere di questo misterioso coefficiente d'individuazione». [...]»

Vd. anche: BODINI Vittorio, *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica» n. 5-6, gennaio-marzo 1955, p.3

BODINI Vittorio, *Cambiamento di sesso-Saletta*, in «L'esperienza poetica», cit., p.32

BODINI Vittorio, *Storia e geografia*, in «L'esperienza poetica» n.9-11 gennaio-settembre, 1956, p.4

⁹¹Fabio Moliterni, cit., 2011: p.187: «[...] Gli anni del carteggio con Vittorio Bodini (1954-1960) rimandano per Sciascia al tempo lungo e stratificato degli esordi. Si tratta di una documentazione preziosa in grado di gettare una luce parzialmente inedita sul tirocinio letterario dello scrittore e più in generale sul processo di formazione della sua biografia intellettuale, che vive, come è noto, sotto il segno dell'ecclettismo e della sostanziale pluralità di innesti e riferimenti culturali. Nel tratteggiarne i contorni, per addentrarsi in questo periodo di maturazione della sua fisionomia intellettuale, conviene da subito adottare un'ottica mobile e dinamica che sia capace di testimoniare il movimento ‘pendolare’ che caratterizza la posizione di Sciascia nel campo culturale del suo tempo, tra ‘provincia’ (Sicilia), Europa e nazione. [...]»

traiettoria trasversale che muove lungo l'asse che si avvia dalla provincia/Sicilia verso la nazione Italia attraverso il contesto internazionale europeo, tuttavia ampliato anche alla dimensione extra europea coinvolgendo quei paesi storicamente caratterizzati da rapporti stretti con l'Europa, specie mediterranea.

Le intenzioni programmatiche di Bodini, tese ad una rifondazione radicale dei significanti poetici convenzionali e dell'orizzonte teorico che si diparte e riflette a partire dall'idea di diversità proprio avviandosi da questa *terza forma del meridionalismo*⁹², interpretata come alfiere e avamposto basilare di una rifondazione della società, nonostante i divergenti esiti estetici e propriamente poetologici, lo apparentano strettamente a Pasolini⁹³, nella sua ricerca per la formulazione di una poetica dell'intellettualità programmatica, ed all'attitudine sperimentale che il dettato poetico della sua riflessione implicava⁹⁴. Ancor più però ne delineano la evidente derivazione desantisiana e soprattutto gramsciana nell'interpretazione del fatto letterario e culturale in senso apertamente civile⁹⁵ che intreccia e presume una riflessione estetica circa la coincidenza con una ricerca formale capace di garantire la più possibile efficace coincidenza del significante e del contenuto di libertà e ripudio dell'omologazione culturale che ne guidava la ricerca.

⁹² A. Marasco, cit., pp. XLII-XLIII: «[...] Bodini avverte che il Sud è in una fase di riflessione sulla propria situazione («Il Sud ci fu padre») e spera che esso si svegli, lotti per obiettivi più ampi nei quali trovare il riscatto dalla atavica situazione di subalternanza e definire la propria identità politica («e nostra madre l'Europa»).

Per verificare queste modificazioni e penetrare nel fondo della realtà che lo circonda, Bodini si identifica con essa, diventando altro da sé. Coglie gli aspetti salienti, quelli che caratterizzano la civiltà contadina e il paesaggio rurale del Sud, sempre presenti nelle sue liriche, per trasfigurarli nella situazione oggettuale che rappresentano e derivarne le sensazioni ad essi connaturate. [...]

⁹³ Ibidem. A proposito di tale relazione tra i due poeti intellettuali, si vedano i reciproci e pressoché coevi interventi di Bodini su «L'officina», e di Pasolini su «l'Esperienza poetica» ricostruiti da Marasco.

⁹⁴ Ibidem, p. XXX: «[...]In questa situazione [...] Pier Paolo Pasolini [...] denuncia le contraddizioni e i rischi che l'abbandono di una ideologia comporta e mostra nello «sperimentalismo stilistico» il primo passo per un riscatto del passato e l'acquisizione di nuove certezze perché «persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente che la parallela ricerca "non poetica" comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile, ma nella cultura, nello spirito».[...]

⁹⁵ Ibidem, pp. XLVIII-XLIX: «[...] Da queste affermazioni si ricava il consenso dato da Bodini alla linea critica De Santis-Gramsci anche se con qualche riserva su un eventuale «rapporto di servizio», che la letteratura, pere essere nazional-popolare, dovrebbe acquisire. La sua posizione mediana (servire-non servire) è indice, ancora una volta dell'identità tra il Bodini critico, o meglio analista della letteratura, e il Bodini poeta che dà alla sua poesia il compito specifico di farsi portatrice di «avvenimenti»[...]

§ 2.2.2.1 Il carteggio Bodini Sciascia: un caso esemplare di sensibilità e di ricezione dei primordi del fenomeno.

La riflessione meridionalista degli anni Cinquanta si caratterizzò dunque per un fermento vivace che coinvolse tutta la classe intellettuale italiana pur originando da scrittori meridionali, spesso coinvolti nella doppia veste di intellettuali teorici e di artisti, che ponevano apertamente problemi inerenti la saldatura di questa loro duplice natura. Da essa originarono molte riviste collaterali a specifiche linee editoriali legate ad un mondo dell'impegno intellettuale inteso come dimensione civile del ripudio di un atteggiamento di distanza dalla realtà sociale che aveva caratterizzato i decenni immediatamente precedenti, e che era giunta di fatto al punto di non essere una chiara e immediatamente identificabile alternativa culturale durante i decenni della dittatura fascista.

Come accennato, i legami che attraversavano queste energie intellettuali e letterarie sono stati ricostruiti dalle edizioni di numerosi carteggi, che evidenziano le linee privilegiate di ciascuna traiettoria che ciascun singolo intesse con interlocutori privilegiati nella loro specificità pur nel medesimo contesto.

È questo il caso del già menzionato carteggio intercorso tra Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia, che testimonia lo stretto sentimento di prossimità tra i due proprio tra il 1954 ed il 1960.

Il rapporto che ne emerge si caratterizza certamente per una impronta di reciproco riconoscimento dell'interlocutore come consentaneo a tal punto, da coinvolgere ciascuno dei due l'altro nell'elaborazione di punti nodali della riflessione poetica e nella definizione della linea politica della rivista dell'altro: Sciascia proporrà esplicitamente questa reciprocità sin dalla prima lettera inviata a Bodini⁹⁶, trovando in questi una piena adesione alla proposta significativamente indirizzata contestualmente anche ad un'opera di valorizzazione della produzione poetica dialettale, cui era stato dedicato il numero monografico di maggio 1954 di «Galleria»: fenomeno che andava incontrando

⁹⁶ Vd. *Sud come Europa*, cit., . Lettera di Sciascia a Bodini, 12 giugno 1954, n.2, pp. 24-25: «Finora io non ho avuto il suo indirizzo. Avrei voluto scriverle anche per proporle uno scambio tra "Galleria" [...] e "L'esperienza poetica"»

l'interpretazione di Bodini di una dialettica tra dimensione nazionale e locale dalla cui frizione nasceva, dichiaratamente, la stessa rivista «L'esperienza poetica»⁹⁷.

Un sentimento della cultura dunque liberamente attivo in una revisione radicale della cultura letteraria attiva fino agli eventi che avevano trovato un tragico epilogo nella guerra, in special modo poetica, e di una visione dirigista e omologamente unitarista della società dapprima incarnata dalla politica antilibertaria, poi sorpassata e smentita dall'epilogo fascista. Primo vero monito di queste nuove energie intellettuali non poteva non essere un radicale antifascismo, che condusse ad esempio Bodini e Sciascia a ricercare *l'humus* di questo rinnovamento nel sovranazionalismo, rappresentato dagli apporti francesi e dalla letteratura ispanofona della resistenza al coevo fascismo franchista, oltreché ai poeti esuli⁹⁸ che proprio da quella esperienza cercavano riparo in varie parti del mondo, anche in Italia.

Si inquadra in questa ottica il saggio di Leonardo Sciascia *Appunti sulla poesia di Tobino*⁹⁹, fornito per il n. 3-4 de «L'esperienza poetica» nel 1954. In esso, la via *(anti) lirica*¹⁰⁰ della poesia di Tobino incontra una contestuale constatazione del *parallelismo tra questa linea di estetica poetica e la parabola intellettuale stretta tra fascismo e disastro coloniale in Libia (1940-1941)* che Tobino aveva espresso nel suo *Veneno e amore*¹⁰¹.

Sciascia svela qui quella saldatura tra adesione a una poetica e circostanza culturale di contesto -intesa come fondamentale proprio dagli scritti programmatici di Bodini che avevano inaugurato la rivista¹⁰²- tra adesione formale al modello culturale fascista, culminato nella fallimentare esperienza coloniale libica, e un modello poetico sovvertito attraverso la violazione di una estetica linguistica che era significativo esplicito del rifiuto di quella: la cui crisi è ben evidenziata dalla resa sovversiva di Tobino, significativamente *geneticamente* poeta, prima della più nota esperienza di narratore,

⁹⁷ V. Bodini, *La cospirazione provinciale* in «L'esperienza poetica», n. 5-6, gennaio-giugno 1955, cit.,

⁹⁸ Moliterni, *Introduzione*, cit., p. 13

⁹⁹ «Se a un certo punto la nostra storia -la storia Italia e di noi- fu odio e morte, è giusto che il poeta abbia ascoltato, abbia fatto dell'odio e della morte, ragione di vita e di canto»: L. Sciascia, *Appunti sulla poesia di Tobino*, cit., pp. 75-76

¹⁰⁰ Fabio Moliterni, *Introduzione in Sud come Europa*, cit., p. 12

¹⁰¹ TOBINO Mario, *Veneno e amore*, Firenze, Edizioni di rivoluzione, 1942

¹⁰² V. Bodini, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», n.1, cit., p.1

che in questo senso può essere letto probabilmente come primo predecessore poetico italiano della recente produzione di argomento postcoloniale.

Sciascia, a sua volta, tenta di coinvolgere Bodini nel suo personale progetto di una saldatura di una

[...] molteplicità di tradizioni culturali che partono dalla provincia meridionale e dall'immersione nella storia letteraria spagnola (la continuità Salento-Sicilia-Spagna) per verificare da lì gli innesti e gli incroci con una più vasta storia e geografia letteraria tra centri e periferie, tra Europa, America Latina e mondo arabo-mediterraneo. E acquistano un significato civile dalla sorprendente attualità che si riflette in particolare nella proposta di Bodini di realizzare una Collana per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta, che in effetti verrà intitolata *Mediterranea* [...]

Questa sarà inaugurata, nel 1959, proprio con la pubblicazione del volume di poesie *Siciliana* del poeta brasiliano Murilo Mendes, avverando quella contiguità panmediterranea inseguita da Sciascia con cui si apre l'intera vicenda italiana contemporanea della produzione poetica di autori provenienti da altri paesi di espressione italiana in Italia.

La collana non si giovò mai della collaborazione richiesta a Bodini, sollecitata ed auspicata da Sciascia¹⁰³ ininterrottamente fin anche nella sua ultima missiva all'amico del 22 febbraio 1960, quale testimone di una tradizione ispanofila filologicamente determinata alla fedeltà antiermetica tipica degli apporti in quel momento più attivi di poeti-traduttori come Bo e lo stesso Macrì, destinata ad influenzare l'atteggiamento delle future generazioni di ispanisti italiani¹⁰⁴: essa testimonia la realizzazione programmatica di quella ricostruzione panmediterranea a base ispanico araba inseguita da Sciascia¹⁰⁵ e

¹⁰³ *Sud come Europa*, cit., lettera 77, pp. 157 e segg.

¹⁰⁴ O. MACRÌ, *Premessa* in ID. (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985 [1° ed. 1952], p. VII : «La terza [edizione] del 1974 (...), pur in continuità, subì un notevole mutamento (...) in ordine (...) alla traduzione ripensata con approfondimento della lettera testuale»

¹⁰⁵ Sulle matrici ispanico mediterranee della formazione "metodico" saggistica di Sciascia si veda la ricca ricognizione effettuata da Fabio Moliterni, in cui spicca il contributo di MOLL Nora, *Alcune letture spagnole di Sciascia*, in E. RUSSO (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 311-322, riportata in nota 93, p. 90, alla lettera 39, che Sciascia indirizza a Bodini il 26 ottobre 1955: in essa affiora l'intenzione di Sciascia di dedicare un numero monografico della rivista a Ortega y Gasset.

già ravvisata da Calvino¹⁰⁶ sin dagli albori dell'instaurato rapporto, come mostra la richiesta mossa a Bodini di curare per Salvatore Sciascia una *Antologia di poeti Sudamericani* nel giugno del 1955¹⁰⁷, cioè immediatamente dopo l'uscita del numero monografico di medesimo argomento per «Galleria», poi confluita nell'ideazione dei mai realizzati numeri di «Galleria» da dedicare alla poesia argentina, anch'essi offerti e sollecitati all'amico da Sciascia già dall'aprile 1956¹⁰⁸, sintesi del profilo americano della matrice coloniale ispanica e dell'avventura migratoria italiana, e nel numero invece dedicato alla poesia venezuelana realizzato a cura di J. Tognello e G. Toti, che però avrebbe visto la luce solo nel 1965¹⁰⁹.

La saldatura della progettualità e ricerca culturale e poetica di ciascuno dei due, consistette piuttosto nella realizzazione del numero monografico di «Galleria» nel noto fascicolo del 1955, intitolato *Poesia spagnola*¹¹⁰, curato da Vittorio Bodini, con la collaborazione di Luciano Anceschi, Carlo Bo e Lorenzo Giusso. Bodini, oltre ad occuparsi della più gran mole del lavoro, supervisionò e coordinò l'operato degli altri studiosi, e provvide anche alla traduzione di buona parte dei testi poetici e saggistici messi per la prima volta in quella sede a disposizione dei lettori italiani, coadiuvato nella traduzione da Francesco Tentori e Antonietta Minelli.

Il numero segnò il sentimento poetico di un'area e di un'epoca, provvedendo per primo ad introdurre organicamente in Italia una panoramica della poesia spagnola contemporanea indagata con uno sguardo nuovo, emancipato dall'assolutismo poetico precedente, coincidente pressoché esclusivamente con la *Generazione del '25*, giunta fino a quel momento in Italia solo attraverso articoli meno puntualmente tarati sugli sperimentalismi spagnoli, o attraverso la speciale attenzione e centralità riservatagli dal

¹⁰⁶CALVINO Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi 1991, pp. 490-492: 492. Lettera inviata da Italo Calvino a Leonardo Sciascia il 26 ottobre 1964: «[...] Ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e il Gogol' via Brancati, e continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive sotto i pilastri del povero illuminismo in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi d'artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato [...]. Sii ispano-siculo e magari arabo-siculo fino in fondo e vedrai che sarai universale. [...]»

¹⁰⁷ cfr. *Sud come Europa*, cit., lettera 30, 10 giugno 1955, p. 73

¹⁰⁸ Ibidem, lettera 58, p. 121

¹⁰⁹ «Galleria», n. ,1965

¹¹⁰ BODINI Vittorio (a cura di), *Poesia spagnola: «Galleria»*, n. (monografico), Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, gennaio-aprile 1955

taglio culturale del «Politecnico» di Vittorini¹¹¹, che con i numeri 1 e 27 specificamente dedicatigli tra il 1947 e il 1949 ne leggeva il valore di modello, nella dimensione di antifranchismo come perno poetico, anche per il rinnovamento civile e culturale italiano postfascista; o opere, come il volume di Macrì del 1952¹¹² e *Carte spagnole* di Bo, del 1948¹¹³, ancora devote a logiche e sensibilità ermetiche, e fino al decennio precedente misconosciuti ad una cerchia larga di lettori italiani per via del loro essere invisibili al Fascismo, in forza del loro antifranchismo dichiarato che aveva spinto coloro che erano sopravvissuti alla Guerra Civile Spagnola a scegliere la via dell'Esilio proprio per dimostrare la loro strenua opposizione alla dittatura ancora saldamente operante in Spagna.

Scriva in proposito ancora Moliterni¹¹⁴:

[...] Viene a crearsi uno spazio mobile e centrifugo di riferimenti culturali nel quale si incontrano (si incrociano) la poesia di Luis Cernuda e di Rafael Alberti, le liriche di Dario e Antonio Machado con il saggismo antisistemico di Ortega y Gasset o di Dámaso Alonso. E dove la letteratura propriamente ispanica si dilata fino a comprendere l'orizzonte mediterraneo dell'America Latina e della civiltà araba [...].

Essi rappresentavano dunque, nell'ottica della ricerca condotta da Bodini e sottesa a «L'esperienza Poetica» quella esatta saldatura tra poesia, impegno civile per la libertà, e recupero del mondo popolare mediterraneo, che era infatti la base antropologica e l'orizzonte di mediazione figurativa verso il quale era andato sviluppandosi il linguaggio nuovo della poesia spagnola del XX secolo, innovativa e dirompente: incarnata dall'avventura di Garcia Lorca, teso al recupero quasi mitico dei linguaggi e delle tradizioni popolari andalusi. Il numero di «Galleria» fu certamente l'incunabolo del capolavoro saggistico di Bodini: il volume *I poeti surrealisti spagnoli*¹¹⁵, uscito nel 1963.

Accanto al profilo *inarrivabile* di Garcia Lorca¹¹⁶, cristallizzato dall'altezza degli esiti poetici e dall'esemplarità della morte eroica, l'altro nome che grandeggiava tra i

¹¹¹ DELOGU Ignazio, *Pablo Neruda in Italia*, Empoli, Ibiskos Ulivieri editore, 2008, p. 14

¹¹² MACRÌ Oreste, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1952

¹¹³ BO Carlo, *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948

¹¹⁴ Moliterni, cit., 2011: pp. 189-190

¹¹⁵ BODINI Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963

¹¹⁶ Macrì, cit.

molti, pur importantissimi, era quello di Rafael Alberti, esule in Italia a partire proprio da quel medesimo 1963, e destinato ad avvalersi del sodalizio con lo studioso salentino nella elaborazione e puntualizzazione della sua produzione italiana.

§ 2.3. Pasolini e la *Nuova Questione Linguistica*. Cenni.

Francesco Virga¹¹⁷ ha evidenziato come la conoscenza pasoliniana di Gramsci si avvii nel biennio 1948-49¹¹⁸, ma debba essere intesa come operante solo a partire dagli anni Sessanta e divenga pienamente produttiva nella riflessione costante sulla specificità del pensiero eterodosso gramsciano, sottesa agli interventi pasoliniani nel quinquennio 1960-1965 nella rubrica curata per *Vie Nuove*¹¹⁹. Secondo le osservazioni di De Mauro¹²⁰ dalle quali si diparte lo studio di Virga, la lettura che Pasolini fece di Gramsci scaturisce dall'indagine e dall'interesse prettamente linguistico interno alla dialettica tra questione meridionale ed egemonia centrale, inteso come specchio delle relazioni di potere interne all'ordine sociale. Essa si muoveva sulla scorta di una coincidente interpretazione altamente sociale e politica del fatto linguistico, al punto di condurre Pasolini a considerare di estenderne la specifica metodologia di studio, la *filologia*, a metodo d'indagine privilegiato di ogni ambito della realtà. Questa centralità linguistica fu a tal punto produttiva, che la necessità di dissenso dal sistema unificatore della lingua unica intesa come specchio dell'unificazione dei bisogni indotti, veicolata dagli strumenti di comunicazione di massa, che Pasolini intende come strumenti di diffusione del modello consumistico, corrispose, dopo le riflessioni degli anni *corsari*¹²¹, ad un recupero del dialetto friuliano¹²² nel biennio del 1973-74.

¹¹⁷ VIRGA Francesco, *Lingua e potere in Pier Paolo Pasolini*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2011, pp. 175-196

¹¹⁸ Ivi, p. 180

¹¹⁹ Ibidem, infra.

¹²⁰ DE MAURO Tullio, *L'Italia delle Italie*, Rimini, Nuova Guaraldi editrice, 1979, p. 274

¹²¹ Per tutti PASOLINI Pier Paolo, «Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia», in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975

¹²² Virga, cit., p.

D'altronde la questione linguistica, aveva attraversato tutta la riflessione matura di Pasolini, che raccolse gli scritti prevalentemente giornalistici in apertura al volume *Empirismo eretico* sotto il titolo *Nuove questioni linguistiche*¹²³.

L'analisi della relazione omologante tra lingua unificante e perdita dell'identità linguistica locale effettuata da Pasolini, mostrando come l'incidenza dell'omologazione tendesse ad un'appiattimento linguistico che mortificava le lingue locali senza estendere la corretta acquisizione dell'italiano standard, era fenomeno che poteva essere letto come doppio di una dialettica sociale falsata e di una immaturità della classe media che non essendo riuscita come in altri paesi europei a divenire davvero egemone non era riuscita ad esportare il proprio sistema linguistico, ma solo ad imporlo *de iure* con politiche scolastiche nella propaggine estrema dell'unificazione, cioè nel fascismo. Questa forza di unificazione imperfetta, mancata all'imposizione violenta del regime accentratore, si rivelò appartenere piuttosto al sistema consumistico, che uniformando i bisogni uniformava una lingua e creava una comunità unita nell'identità di desiderio di consumo.

Come già era avvenuto per Sciascia vent'anni prima, la questione della lingua, parallela a quella dell'educazione, finiva col coinvolgere le politiche scolastiche: prova ne è stata l'incontro del 21 ottobre 1975 al liceo *Palmieri* di Lecce coi docenti pugliesi, organizzato da Antonio Piromalli¹²⁴, intitolato, per volere di Pasolini, *Volgar eloquio*: in cui Pasolini intendeva, proprio a partire da una istituzione educativa di una realtà meridionale, cioè maggiormente problematica e decentrata, sollecitare provocatoriamente un dibattito sul senso e la direzione di una educazione, primariamente linguistica, intesa come luogo dialettico in cui contrattare l'opportunità e la modalità di definizione del modello educativo unitario e identitario mancato, a cui corrisponde una pratica linguistica tecnocratica, spia di un nuovo mito del benessere e dell'efficienza post umanista nel tempo di una modernità ulteriore veicolata dalla televisione, strumento di unificazione del costume e della lingua di massa¹²⁵, che non tenesse conto di una disuguaglianza di provenienza, sociale, culturale e linguistica che sarebbe piuttosto

¹²³ PASOLINI Pier Paolo, *Nuove questioni linguistiche*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 5-81

¹²⁴ PIROMALLI Antonio, prefazione e cura, *Volgar'eloquio. Atti dell'incontro dei docenti con Pasolini presso il Liceo Palmieri di Lecce*, (21 ottobre 1975), Napoli: Athena, 1976.

¹²⁵ Virga, cit., § *Dalla critica del linguaggio tecnocratico alla critica della televisione*; pp. 184-193; cfr. particolarmente p. 184

dovuta essere salvaguardata in un'ortogenesi del sentimento maturo e democratico di appartenenza nazionale¹²⁶.

Se dunque per Pasolini, la questione meridionale italiana non è scissa dalla più generale riflessione sull'omologazione linguistica e culturale che interessa l'intero Paese, e coincide, o amplia, l'indagine che Pasolini sviluppa attorno alle borgate romane; ed anzi questa cronologicamente prepara¹²⁷ e a questa torna a succedere¹²⁸; ed è spesso perfettamente coincidente, cioè a dire -proprio partendo dalla presa d'atto della condizione di grande povertà in cui il sud versava- emblema, con l'esposizione della propria poetica di difesa delle identità minacciate più fragili, specie dei giovani¹²⁹, vittime della violenza omologante; essa passa attraverso una sostanziale estetizzazione problematizzante del Sud Italia¹³⁰, interpretato miticamente e letto anche in chiave di *metafora visuale*, come del resto l'attitudine alla composizione cinematografica della scrittura pasoliniana comportava, destinata ad estendersi, nei viaggi contigui e successivi

¹²⁶FERRI Francesco, *Linguaggio, passione e ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Roma: Progetti Museali Editore, 199

BURATTI Gustavo, *Pasolini: dialetto rivoluzionario e minoranze linguistiche*, in «L'impegno», XIV, 3, dicembre 1994

*Per quanto riguarda l'interesse di Pasolini per il Meridione d'Italia, specie per i giovani della Calabria, si ripercorre la puntuale ricostruzione effettuata recentemente da Carmine Chiodo nel saggio inedito ma in via di pubblicazione *Io sono perché sono un intellettuale, uno scrittore. Su alcuni saggi di Pasolini sulla politica e sulla società: temi e considerazioni*.

¹²⁷PASOLINI Pier Paolo, *Le due Bari*, in <<Il popolo di Roma>>, 8 agosto 1951

¹²⁸ Si pensi alla scelta pasoliniana nel 1964 di scegliere Matera come scenario in cui ambientare il film *Il Vangelo secondo Matteo*: con ciò giovando la cittadina lucana di una emancipazione dal discredito che la circondava in quanto luogo fino a quel momento simbolo della massima arretratezza culturale

¹²⁹PASOLINI Pier Paolo, *Un sorriso anche al Sud*, «Roma giovani», 15 novembre 1974; ora in PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. *Cronologia* a cura di Nico Naldini, A. Mondadori, Milano, 1999; p. 840

¹³⁰V. FURFARO Amedeo, *Itinerario filologico. Visioni dal Sud*, in *La Calabria di Pasolini, Periferia*, Cosenza, 1990, pp. 13 e segg.

al periodo romano-meridionale pasoliniano, nell'alterità ancora intatta e più radicale¹³¹ dell'India¹³² e dell'Africa¹³³.

L'urgere della questione dell'omologazione linguistica, del resto resa evidente già nella scelta, successiva a quella dei componimenti giovanili in friulano culminati nelle *Poesie a Casarsa* abbandonato nei componimenti degli anni Cinquanta, di curare assieme a Mario dell'Arco l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*¹³⁴, continua ad essere indagato come doppio e figura della prevaricazione assimilatrice della cultura di massa sulle specificità e peculiarità di coloro che, con vocabolario gramsciano, possono essere definiti *subalterni*¹³⁵: cioè economicamente, socialmente e culturalmente prevaricati, ma portatori potenzialmente attivi di un dettato radicalmente alternativo e dialettico rispetto all'*establishment* egemone.

§ 2.4 Ungaretti e il Meridione d'Italia.

Un caso pressoché unico di interpretazione della specificità meridionale, opposto¹³⁶ all'interpretazione e alla ricerca che verrà mossa dal gruppo degli intellettuali laterziani, è la lettura che del Mezzogiorno aveva dato Giuseppe Ungaretti nei primi anni Trenta,

¹³¹ *Scritti corsari*, cit., p. 62: «L'universo contadino (cui appartengono le culture sottoproletarie urbane, e, appunto fino a pochi anni fa, quelle delle minoranze operaie [...]) è un universo transnazionale [...]. È questo illimitato mondo contadino pre nazionale e preindustriale, sopravvissuto fino a pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro il più a lungo possibile, nei paesi del Terzo Mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto Sviluppo).»

¹³² Pasolini si reca in India, la prima volta negli ultimi giorni di dicembre del 1960 con Moravia e la Morante per girare il film *Accattone*, prodotto da Federico Fellini. Da questa esperienza scaturiranno gli articoli del 26 febbraio e del 26 marzo 1961 apparsi su «Il Giorno», poi il volume *L'odore dell'India*, uscito per Garzanti nel 1962.

¹³³ È noto il viaggio che Pasolini fa con Moravia in Uganda tra il 1968 e il 1969. Ne resta traccia nel documentario a sua firma intitolato *Appunti per un'Orestide Africana*, girato tra dicembre 1968 e febbraio 1969

¹³⁴ PASOLINI Pier Paolo, DELL'ARCO, Mario, *Poesia Dialettale del Novecento*, Torino, Einaudi, 1952

¹³⁵ GRAMSCI, Antonio, *Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni*, in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1948; *Quaderno 25*.

¹³⁶ Tale divergenza può ascrivarsi, oltre che ai motivi legati alla riflessione neoplatonica ungarettiana specifici del poeta, all'attitudine estetica anti realista ed anti determinista del dato sensibile necessaria a consentire la funzione creativo ideativa di *memoria* che Ungaretti lega all'impianto neoplatonico generale della sua visione della vita e dell'arte. Non a caso, essa, di chiara matrice leopardiana e petrarchesca, diverrà una delle basi estetiche e formali della corrente Ermetica che trova radice anche in alcune specificità ungarettiane.

ma i cui esiti pieni -dopo l'incubazione del periodo brasiliano- apparvero compiuti in questi medesimi anni Cinquanta.

Occorre qui rilevare la centralità della posizione divergente di Ungaretti nell'economia della presente ricerca: l'opera del poeta, ed in particolare modo alcuni aspetti specifici delle posizioni esaminate in questa sede, saranno infatti attraversati dalla totalità dei poeti italo-foni di origine brasiliana nel loro percorso di acclimamento letterario italiano. Essa è tanto più significativa se si pensa che proprio a partire dagli anni Cinquanta, cioè contemporaneamente alla riflessione sul *terzo meridionalismo* laterziano, il primo di costoro, Murilo Mendes, ha iniziato ad operare in Italia.

La visione ungarettiana deve essere ricondotta all'alveo poetico ed estetico neoplatonico. Essa è propedeutica a quella propriamente Ermetica, e comunque intimista ed onirista, tipica della poetica ungarettiana che andava definendosi in quegli anni: quindi tendenzialmente disomogenea all'orizzonte delle successive riflessioni degli intellettuali meridionali venutesi delineando negli anni Cinquanta cui di fatto si deve ascrivere il merito di aver accolto e reso possibile il generale interesse verso la produzione poetica dell'esilio anche in territorio italiano, avviata nel 1955 dal numero monografico di «Galleria» per i poeti esuli spagnoli appartenenti alla *Generazione del '25*¹³⁷; e proprio a partire da questo specifico ambito l'aver agevolato la futura produzione poetica italo-fona *latu senso* della migrazione con la pubblicazione di *Siciliana* di Mendes nel 1959 come titolo inaugurale della collana *Mediterranea* diretta da Leonardo Sciascia per l'editore Salvatore Sciascia proprio con prefazione di Ungaretti.

Gli scritti meridionali di Ungaretti consistono in alcune prose liriche, incentrate sulla ricerca di una definizione e identificazione della natura del tempo esperienziale e sul rapporto che intercorre tra memoria e vita che il poeta elabora in alcuni articoli giornalistici apparsi sulle pagine della «Gazzetta del Popolo» tra il 1931 ed il 1934.

Tra gli scritti, che comprendono i *reportages* di diversi viaggi condotti anche in altri paesi europei oltreché in altre regioni d'Italia come la Puglia, si evidenzia un nucleo che

¹³⁷ Appare opportuno accogliere la dizione *Generazione del '25*, assieme a quella più in voga di *Generazione del '27*, in accordo alle posizioni espresse in proposito da Oreste Macrì, sintetizzate in § *Funzione mediatrice della Generazione del '25, anno simbolico*, in *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, in *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. XI

Ungaretti dedica al proprio viaggio nel Meridione d'Italia, che Alfredo Napoli ha raccolto proprio sotto il titolo di *Viaggio nel Mezzogiorno*¹³⁸ nel 1995 soffermandosi sulle sole tappe campane -come d'altronde nelle intenzioni espresse da Ungaretti ad Alberto Mondadori¹³⁹ nella progettazione senza esito del libretto, intitolato appunto *Viaggio nel Mezzogiorno*, da far confluire nel mai realizzato *Il giramondo*, a sua volta trasformato ne *Il Povero nella città*¹⁴⁰- in un percorso che appare di progressivo avvicinamento a ritroso, parallelamente tematico e geografico, verso l'Egitto-origine: viaggio che a sua volta descrive in altre pagine, per il medesimo giornale, nel 1931.

La coincidenza tra ritorno all'origine, rappresentata dalla meta finale: il *deserto emblema* della dimensione genetica dell'Egitto inteso come nucleo aniconico dell'immaginazione mnestica, e il percorso di regresso neoplatonico affrontato attraverso le tappe campane, è dimostrato anche dalla convivenza di questi specifici aspetti nei titoli proposti per il lavoro ancora a Sereni, responsabile dell'avviato progetto con Mondadori¹⁴¹. Nella lettera Ungaretti scrive infatti: «Caro Sereni, ecco i titoli: *Dal Faraone a Rembrandt, Il deserto e dopo, Giornata di fantasmi*. Il primo mi sembra ottimo. *La Rosa di Pesto* andrebbe bene [...]». I quattro titoli proposti si legano, infatti, i primi tre a riflessioni di ambientazione egiziana, e titolano sezioni omonime poi presenti nel volume a partire dal 1961; il quarto si rifà al soggiorno a Paestum del 1932, sulla cui centralità si è specificamente soffermato Carlo Ossola¹⁴².

Lo sfalsamento diacronico tra esito ultimo del viaggio, il ritorno in Egitto effettuato anteriormente all'avventurarsi nel meridione peninsulare, e le tappe di questo lento procedere lungo la geografia campana che sembra raddoppiare quella peninsulare verso

¹³⁸UNGARETTI Giuseppe, *Viaggio nel Mezzogiorno* (a cura di F. NAPOLI), Napoli, Alfredo Guido Editore nel 1995

¹³⁹ Lettera di G. Ungaretti a A. Mondadori del 7 gennaio 1960 conservate, secondo le indicazioni di Napoli riportate in avvertenza alla sua postfazione, nell'Archivio Storico Arnoldo e Alberto Mondadori, in particolare nel "Fondo Alberto Mondadori" Scatola 38

¹⁴⁰ F. Napoli, cit., pp. 80-88

¹⁴¹ «Caro Sereni, ecco i titoli: *Dal Faraone a Rembrandt, Il deserto e dopo, Giornata di fantasmi*, il primo mi sembra ottimo. *La Rosa di Pesto* andrebbe bene [...]»

Lettera di Ungaretti a Vittorio Sereni, 16 dicembre 1960, Archivio Storico Arnoldo e Alberto Mondadori, in particolare nel "Fondo Alberto Mondadori" Scatola 49

¹⁴²C. OSSOLA, *Materia guarita. Il corpo della prosa* In *Giuseppe Ungaretti*, (a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi), [Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979], Urbino, edizioni 4Venti, 1981, pp. 397-458

un meridione sempre più estremo, non stupiranno e piuttosto avvalorano la centralità delle pagine¹⁴³, se si considera l'attitudine di Ungaretti alla continua rielaborazione dei materiali ritenuti centrali della sua produzione¹⁴⁴, effettuata proprio per raggiungere quella coincidenza *neoplatonica*, in un equilibrio classicamente produttivo e vivo di *memoria e oblio*¹⁴⁵, tra *forma e contenuto* nella ricostruzione della circolarità operante tra *memoria* e *innocenza*, intesa come dimensione della vita, esito della *forma* che discende dall'*appartenenza* ad una matrice che è memoria dell'origine, e dell'originalità singolare, intesa come energia attuativa ed attualizzante di questa stessa dimensione genetica in atto.

Gli scritti furono raccolti dapprima in *Il povero nella città*¹⁴⁶, successivamente in *Il deserto e dopo*¹⁴⁷, significativamente assieme alle traduzioni brasiliane e a quelle dell'*Anabase* di Perse, oltretutto di altri esercizi capitali di traduzione (Shakespeare, Mallarmé, Gongora e Blake) che investivano il tema della forma barocca, intesa come relazione tra pienezza della forma e disfacimento, e che riguardavano quindi tutti la ricerca di forme poetiche nuove, *memori* perché aderenti alle forme della classicità che per Ungaretti incarnavano la *memoria* cioè la *matrice* formale, linguistica, metrica e stilistica cui far tendere la propria *fedeltà* creativa; e ricerca di innovazione che non snaturasse la classicità ma la vivificasse attraverso innesti capaci di attivare il nesso tra originalità individuale e appartenenza ad una dimensione culturale sopra individuale che precede, garantisce ed è destinata a succedere al singolo determinandolo, pur dal riconoscimento che questi ne effettua dipendendo. Il nodo di questa *assenza rammemorante*¹⁴⁸, incarnata nel viaggio campano dalle città assenti di *Elea* e *Ercolano*, è sviluppato nella definizione di una tecnica descrittiva visiva, che procedendo attraverso una enumerazione minuziosa e quasi ostinata del reale descritto¹⁴⁹ esprime, attraverso il passaggio di astrazione dalla descrizione degli oggetti a quella della natura, lo specifico

¹⁴³ Napoli, cit., p. 91

¹⁴⁴ Ibidem, pp. 80-88.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 90

¹⁴⁶ G. UNGARETTI, *Il povero nella città*, Mondadori, 1949

¹⁴⁷ G. UNGARETTI, *Il deserto e dopo*, Mondadori, 1961

¹⁴⁸ Napoli, cit., p. 92; 101

¹⁴⁹ G. Ungaretti, *Elea e la Primavera; La pesca miracolosa; La Rosa di Pesto* in *Viaggio nel Mezzogiorno*, cit., pp. 9-17; 17-26; 27-34

sentimento ungarettiano del barocco¹⁵⁰ inteso come vertigine di pienezza che evochi il vuoto, che attiva *il sistema della memoria*¹⁵¹ attraverso *l'opposizione dialettica e ossimorica effimero-eternità*¹⁵².

Pur rimandando, per un'analisi puntuale dell'impatto di queste prose, alle osservazioni contenute in §3.1.3, e §3.5.2, dove si tenterà di evidenziare come siano state attraversate dalla scrittura del poemetto in prosa fondativo della poetica perseguita da Julio Monteiro Martins nella sua produzione italiana, giova qui osservare come il percorso peninsulare ungarettiano in quello che, a parere di Ossola¹⁵³, appare essere una sorta di viaggio psichico verso il principio originante dell'io poetico, si soffermi particolarmente in località, come appunto la campana Paestum, in cui è particolarmente riconoscibile la cristallizzazione della relazione operante tra vita e morte.

Il rapporto antitetico tra vita inconsapevole e cristallizzazione della vita nell'immagine di memoria che la morte comporta risulta attivatore di una sorta di *cronia* priva di soluzioni di continuità tipica dei tre stati del tempo esteriore: quello dell'antecedenza, della contemporaneità e della posteriorità, che caratterizza l'accezione del tempo come dimensione intima e personale propria non solo della visione bergsoniana pure evocata da Napoli¹⁵⁴, ma anche dell'agostinismo sulla quale matrice operante come definitoria della dimensione moderna dell'individualità senziente propria del Petrarca, Ungaretti si soffermerà a riflettere sin dalle prime lezioni tenute nell'ateneo brasiliano nel 1937¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Il concetto di di barocco ungarettiano è frutto di un processo complesso che ha interessato molti studiosi.

Giova qui ricordare quale contributo fondamentale abbiano apportato gli studi specifici e ripetuti di Emerico Giachery e di Noemi Paolini dedicati all'argomento. Si ricorderanno tra tutti:

GIACHERY Emerico, *Segni esemplari di identità e metamorfosi*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi*, Mari Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005, pp. 183-5; ed i saggi Noemi Paolini, *I volti del barocco*; ed Emerico Giachery, *Il Barocco e Roma*, confluiti nel libro a firma di entrambi: Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, cit., rispettivamente pp. 131-138 e pp. 139-150

¹⁵¹PETRUCCIANI Mario, *La discesa nella memoria, il pilota innocente. Ungaretti e Virgilio*, in *Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 617

¹⁵² Napoli, cit., p. 100

¹⁵³ C. Ossola, cit.

¹⁵⁴ Napoli, cit., p. 101

¹⁵⁵ Lo studio della dimensione dell'individualità, alla cui base è sicuramente l'idea agostiniana del tempo interiore, è uno degli argomenti che consentono a Ungaretti di considerare Petrarca fondatore di una poesia moderna.

Gli specifici profili della dimensione del tempo neoplatonico inteso come stato e condizione di *memoria*, che Petrarca derivò -nella ricostruzione ungarettiana formalizzata nelle lezioni e nelle conferenze brasiliane- dalla riflessione di Agostino, risulteranno ancora più pienamente operanti e vivaci nella linea di determinazione della poesia moderna che si approssimava alla contemporaneità attraverso la lezione che ne trasse Leopardi¹⁵⁶, il quale ricercava, con significativa coincidenza con l'avventura poetica di Ungaretti esattamente sviluppatasi intorno al binomio dialettico ideativo di *forma e memoria*, cioè di *tradizione ed innovazione*, anche soluzioni di rinnovamento poetico formale a partire dal valore dell'immaginazione proprio della funzione indefinita che la percezione interiore del tempo, specie la sua valenza di memoria *ideativa*¹⁵⁷, comportava.

Questa accezione coincide con quella del termine *fantastico* che Ungaretti legherà a quell'*indefinito* che procede dall'assenza attraverso la facoltà mnestico creativa della memoria in Leopardi. Napoli identifica proprio la «poetica radicata nella “memoria dell'assenza” con il maggior lascito ungarettiano all'allora nascente poesia ermetica».¹⁵⁸

Lo straniamento che Ungaretti percepisce si sviluppa dalla natura ossimorica di fossile vivente che le eruzioni vesuviane avevano conferito ai luoghi toccati dal viaggio campano. In particolare, il cortocircuito poetico è attivato dall'assenza di soluzione di continuità tra vita e morte, tipica dei siti archeologici, la cui vita bloccata si attualizza e vivifica nello stridere ed interrogare la vita umana che le si sviluppa accanto, negli insediamenti sviluppatasi in prossimità.

Ciò si evince nella pressoché totalità delle lezioni brasiliane. Si veda quindi, GIUSEPPE UNGARETTI, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Napoli, 1984. Oggi in ID. *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, a cura di Carlo Ossola e Paola Montefoschi, Mondadori, 2000

¹⁵⁶GIUSEPPE UNGARETTI, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, Roma, 1989; anche questi scritti risalenti al successivo periodo d'insegnamento romano risultano confluiti nel più recente G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, cit. Si veda in particolare *Idee del Leopardi intorno ad usi della lingua, e prime indicazioni sulla metrica delle Canzoni e sul rapporto col Petrarca* [1942-1943], ibidem, pp. 790-795.

¹⁵⁷ Il termine *ideativo* è qui utilizzato in senso etimologico, cioè generativo di immagini. Questa accezione coincide con quella del termine *fantastico* che Ungaretti legherà a quell'*indefinito* che procede dall'assenza attraverso la facoltà mnestico creativa della memoria in Leopardi

¹⁵⁸ Napoli, cit., p. 102

La condizione dell'onirismo, come evidenziato ancora da Ossola¹⁵⁹, appare quindi una strategia che rovescia la morte, equiparando la sospensione della vita propria dello stato di sonno alla dimensione di *sogno*. Questa attività onirica appare una sorta di dimensione sospesa, angosciosa, di trapasso: che risucchia l'individuo nella condizione *atemporale* dell'eterno inteso come dimensione originaria e finale propria del neoplatonismo ungarettiano.

Ciò che rileva qui sottolineare è una ulteriore coincidenza, destinata ad emergere nella prima raccolta del periodo successivo al rientro in Italia la *Terra Promessa*¹⁶⁰, specie nell'elaborazione dei *Cori*¹⁶¹, il cui nucleo risulta contemporaneo e cogenetico a *Sentimento del tempo*, cioè a quei medesimi anni e a quelle medesime tematiche di queste specifiche prose campane¹⁶². L'elaborazione della raccolta, la cui stesura definitiva risale al momento successivo al ritorno in Italia, è stata tuttavia parimenti incubata nel periodo brasiliano: accrescendosi ed approfondendosi attraverso la riflessione sul pensiero di Vico, che Glauco Cambon¹⁶³ legge infatti collegata all'*unicum* concettuale rappresentato dalle prose del *Deserto*, dalle traduzioni brasiliane ed dal compimento maturo del neoplatonismo poetico de *La Terra promessa*. Cambon dedica alle prose il capitolo terzo del suo volume su Ungaretti. Egli sottolinea come la contiguità tra le prose di viaggio e le traduzioni brasiliane sia dimostrata dall'aver condiviso una medesima collocazione in volume, laddove il poeta ovvia ad una narrazione propriamente odeporica del lustro Brasiliano con l'esperienza della traduzione. Ciò è reso possibile dalla circostanza che il poeta iscriva entrambe le esperienze in un ideale *itinerarium mentis, che è viaggio alle origini della civiltà cercata nella sua barbara matrice vichiana*¹⁶⁴.

Cambon collega questa corrispondenza intenzionale, sottesa a quelli che possono essere identificati con veri e propri esperimenti di scrittura che coinvolgono lo stesso

¹⁵⁹ Cit.

¹⁶⁰ UNGARETTI Giuseppe, *La Terra Promessa*, Milano, Mondadori, 1950

¹⁶¹ La coincidenza genetica della formulazione dei *Cori* e della sezione degli *Inni* di *Sentimento del tempo* è stata ribadita da GIACHERY Emerico, *Breve sosta nell'area degli Inni*, in Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, cit., pp. 99- 108

¹⁶² Napoli, cit., p. 91

¹⁶³ CAMBON Glauco, «*Il Deserto e dopo*»: *Ungaretti prosatore*, in «*Studia gisleriana*», Pavia, 1967, p. 241-255; poi confluito col medesimo titolo in ID. *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1975, pp.138-147; vd. Particolarmente pp.141-143

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 143

concetto di *variazione* implicito nella tensione lirica degli studi meridionali degli anni Trenta, a quella inversa di resa prosastica narrativa dei versi di *Monologhetto*, propria invece del periodo *seguito* l'esperienza brasiliana, la quale equivale poeticamente per Ungaretti ad un lungo impegno preparatorio a quello più francamente creativo della scrittura poetica propria, ma comunque legato alla frequentazione attiva della poesia attraverso l'abituale strumento della traduzione: vera e propria modalità di riflessione attiva e di *studio* intorno alle variazioni formali di resa dei contenuti neoplatonici.

Egli identifica efficacemente la cellula di mutazione nell'identificazione di un comportamento ritmico¹⁶⁵, che legge alla base tanto della scrittura delle prose *campane*, *le quali duplicano la geografia interiore dei Fiumi*,¹⁶⁶ che delle traduzioni e della produzione poetica successiva di argomento ed ambientazione brasiliana. Si tratterebbe di una resa formale che sembra privilegiare l'aspetto ritmico a quello propriamente metrico, concedendo alcune emersioni solamente a forme compiutamente chiuse della primissima tradizione letteraria italiana, specie di ascendenza dantesca e petrarchesca, come l'endecasillabo.¹⁶⁷

Questo aspetto della lettera di Cambon può trovare ulteriore conforto nelle osservazioni ritmico formali alla prima traduzione brasiliana: *Mito Tupi. Come si fece notte*, affrontate nell'ambito di questa ricerca grazie al rinvenimento delle carte di traduzione conservate nel *Fondo Falqui* dell'*Archivio del Novecento* dell'Università *La Sapienza* di Roma. Alcune osservazioni sulle varianti ritmiche (cfr. §3.1.3) permettono di inquadrare come la variazione tipologico linguistica e ritmica, ottenuta attraverso l'inversione sintattica dei sintagmi oggetto e verbo, abbia seguito una precisa idea poetica di Ungaretti, che sceglieva una forma arcaica e *primitiva*¹⁶⁸, avvicinata a quel *cursus* francescano che egli interroga proprio nei primi appuntamenti accademici brasiliani per sottolineare la cogeneticità originaria di ritmo e sacralità essenziale:

¹⁶⁵ Ibidem, pp. 140-142

¹⁶⁶ Ibidem, p. 139

¹⁶⁷ Ibidem, p. 142

¹⁶⁸ Ibidem, p. 141; ma in particolare modo cfr. p. 156: «[...] Dalla forma aperta, in divenire, si passa alla forma in sé conclusa; dalla forma formante alla forma formata. Qui Ungaretti ci riassume per emblemi la traiettoria essenziale della sua poetica, che va dal *Cantico delle creature* a Góngora e Petrarca, dalla primitività estetica alle forme geometriche, dallo scorrere al permanere. Numero e sogno, due forme del sentimento del tempo. Abbiamo così toccato, al culmine del libro, la genesi delle forme ritmiche. Non è solo questione di modi prosodici, ma del loro mutuo rapporto e dell'esperienza che li sottende [...]» Cfr. Anche Lavezzi, corrispondenza privata con la scrivente

elementi riconducibili all'altro elemento letterario filosofico approfondito in quel medesimo momento sono l'apporto vichiano alla comprensione del valore e del fatto letterario nella definizione di una identità ampia e viva della modernità.

Questo apporto -probabilmente assimilato proprio attraverso la lettura ungarettiana, come dimostra l'incursione in quel medesimo laboratorio traduttivo del *Mito Tupi*- sarà colto in modo particolare dalla lettura che Marcia Théophilo effettuerà di aspetti puntuali delle traduzioni indie con le quali Ungaretti si approssimerà alla tradizione poetica originaria del patrimonio poetico brasiliano negli anni del suo magistero carioca (per il quale si rimanda a §3.1.3)- e che accompagna e sottende il peculiare sforzo traduttivo proprio degli anni tra il 1937 ed il 1942, con il quale a partire dalle traduzioni dei miti tradizionali raccolti nel periodo della colonizzazione portoghese Ungaretti si proponeva di eseguire l'indagine di una originalità primitiva del linguaggio poetico, del suo legame col mito e la ricerca di una radicale via di rinnovamento attraverso l'individuazione di una radice nucleare originaria, antecedente, universale e quindi comune alla tradizione classica occidentale: da cui derivare innesti capaci di rinnovare senza sradicare il dettato originario nell'equivalenza di indagine filologica e filosofica.

L'evocata coincidenza è quella tra luoghi campani, nei quali Ungaretti misura ed indaga concretamente la sua idea di neoplatonismo vivo, e richiami virgiliani.

La saldatura tra mito e poesia come orizzonte della storia convergerà nelle figure di Palinuro¹⁶⁹, richiamato¹⁷⁰ proprio a partire dalla prosa *La pesca miracolosa*¹⁷¹, e in Didone: come evidenzia ancora non solo Cambon¹⁷², ma anche Petrucciani¹⁷³ nei suoi lavori dedicati al rapporto che intercorre in Ungaretti tra neoplatonismo e ascendenti virgiliani, si addensano nei profili degli eroi eneidiani quelle specificità che Ungaretti era andato isolando nell'equilibrio dinamico tra vita e morte attraverso la dimensione del *sonno/sogno*, parallelo di una progressiva e sempre più radicale smaterializzazione *per eccesso* dei referenti oggettivi attraverso la loro enumerazione ossessiva. Esso aveva

¹⁶⁹ Ibidem, p. 155

¹⁷⁰ Giachery, Paolini, cit., pp. 97; 103

¹⁷¹ UNGARETTI Giuseppe, *La pesca miracolosa*, in *Viaggio nel mezzogiorno*, cit.

¹⁷² Cambon, cit. 142

¹⁷³ PETRUCCIANI Mario, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

PETRUCCIANI Mario, *Ungaretti e Virgilio*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 598-637

trovato la propria prima individuazione nell'intero VI libro dell'Eneide, non solo poiché coincidevano le tappe fisiche del viaggio meridionale di Ungaretti coi luoghi della catabasi di Enea, della divinazione cumana e della morte di Palinuro qui presente in abbozzo ma compiuta solo nella *Terra Promessa* nella variante più adatta all'iter di un percorso misterico di inabissamento *per somnium* del nocchiero- lemma/figura, quelli del *nocchiero* e del *sonno* che egli inserisce anche nella traduzione del *Mito Tupi*. *Come si fece notte*¹⁷⁴ nelle *note* di corredo al testo- ma per la sovrapposizione pressoché perfetta dell'atmosfera virgiliana e dell'intenzione di Ungaretti di creare una coincidenza del motivo del viaggio come progressivo inoltrarsi verso la memoria antecedente da cui emana l'individualità del poeta e il viaggio in cui Virgilio fa procedere gli esuli troiani capeggiati da Enea da Sud verso Nord, lungo una rotta inversa a quella di Ungaretti che si addentra progressivamente in un meridione sempre più estremo, esprime la medesima corralità originaria pregressa e generativa tipica del concetto di *memoria* ungarettiana e che sottende la missione di Enea, fondativa di una modernità che non può esistere al di fuori della sua definizione di continuità con la natura metafisica e originante di un dettato di testimonianza vivificante, fondamento dell'intero Libro VI dell'Eneide ed espressa dalla natura predittiva ed oracolare della dimensione ultratemporale dell'anima a cui attinge Anchise e la Sibilla per *autorizzare* il futuro saldando la trasmissione della tradizione nell'attualizzazione propria della vita. Ciò avviene attraverso una continua variazione e duplicazione del motivo del viaggio ctonio, replicata ed attualizzata da Ungaretti anche nell'elaborazione dei resoconti di viaggio.

§ 2.5 Matrici classiche di alcuni temi e strutture ricorrenti nei poeti esuli in Italia precedenti a quelli analizzati.

La maggior parte dei poeti esuli in Italia di cui si darà conto nei paragrafi seguenti, che provenivano tutti dalla Spagna e dai paesi sudamericani iberofoni, oltreché il greco Panagulis, oltre all'albanese Hajdari, mantenne fede alla posizione di Brodsky, che in

¹⁷⁴ Cfr. infra, §3.1.3

Italia non fu mai esule ma che si concesse ripetuti soggiorni nel paese che considerava sua patria letteraria d'elezione, di considerare propria vera patria la lingua d'origine e perciò di rimanervi fedele nella produzione. Come Brodsky costoro decisero di continuare a scrivere nella propria lingua e di indagare piuttosto, attraverso i propri rapporti personali ed attraverso il contatto col patrimonio letterario ufficiale italiano, l'orizzonte nel quale operarono anche per lunghi periodi, lasciando traccia di questa relazione biunivoca nei propri scritti coevi e posteriori.

Tra i principali punti di contatto da cui la maggior parte di essi partì vi fu certamente una ricognizione personale del patrimonio storico letterario del paese; ma ciò che accomunò l'azione di tutti loro fu invece l'attualizzazione del patrimonio letterario classico, sentito come radice ancora operante seppure esterna alla fisionomia letteraria italiana propriamente detta. I generi e gli autori classici ebbero piuttosto funzione di *trait d'union* tra la contemporaneità italiana e le strutture di percezione e significazione degli autori esulati in Italia, che vi cercavano una sorta di chiave di significazione universale, interna -come nel caso degli esuli europei- ed almeno parzialmente esterna - nel caso dei poeti brasiliani oggetto d'indagine nel Capitolo terzo.

La considerazione che anche paesi extraeuropei come appunto il Brasile, in forza della loro natura di paesi colonizzati, avessero nel proprio bagaglio culturale coloniale le forme di istruzioni ufficiali fondamentali proprie dei paesi colonizzatori europei, induce a ragionare dell'uso e delle torsioni cui questo è stato sottoposto nell'ambito di questo tentativo.

Paradossalmente l'unico poeta analizzato estraneo a questo uso dei classici deve essere considerato Pablo Neruda: il quale attinge al patrimonio greco e latino piuttosto che per avvalersi di un uso diretto dei patrimoni letterari, per attraversare la dimensione strutturale del pensiero mitico alla base di quello stesso patrimonio. Egli fonda infatti una modalità mitica di ascendenza classica, pur se al di fuori della classicità nella sua accezione abituale, attraverso una profonda e radicale essenzializzazione simbolizzante del dettato di senso di cui investe i referenti semantici primi dei quali si avvale per ricostruire l'unità tra vita, realtà sensibile e dimensione etica propria della realtà immanente implicita nel reale.

§ 2.5.1 I modelli latini. Orazio, Virgilio, Ovidio.

Come sin dall'Antichità, il primo e più prezioso patrimonio classico alleato dei poeti esuli si conferma Ovidio.

Se però le lamentazioni proprie del *Liber II* dei *Tristia*, testo autonomistico del dolore dell'esiliato nella storia letteraria occidentale, sono appannaggio della risposta italiana alla questione dell'esilio del poeta -ed infatti attraverso la traduzione di questo vediamo Andrea Rivier riflettere sulla questione degli esuli greci, o i giurati del Premio Montale, prima tra tutti Maria Luisa Spaziani, ancora nel 1997 riferirvisi come ad un doppio dell'esulante Gëzim Hajdari¹⁷⁵ - Ovidio è perlustrato attraverso più inusuali declinazioni da Theóphílo, che dichiara pubblicamente quale importanza fondamentale avesse rivestito nella sua formazione e che utilizza il testo celeberrimo della metamorfosi di Dafne, contenuto nel *Liber I* delle *Metamorphoseon*, per svuotarlo dei suoi contenuti e piegare la struttura del racconto in una narrazione anticlassica, caratterizzata da una immanenza sensista e ritmico cinetica, da una corporeità vivifica e da un erotismo esplicito latenti nell'originaria versione latina.

La meditazione profondamente intimista di Orazio, alla ricerca di una condizione individuale di riservatezza in cui far convivere il proprio desiderio di serenità interiore alle gioie di una vita privata compatibile con un civico desiderio di pace, è la risposta con cui Rafael Alberti, alla fine del suo quindicinale esilio italiano, crede di poter conciliare la riflessione sull'ufficio civile della poesia ed il diritto ad una sfera di intimità poetica, di riservatezza in cui anche la sua personale dimensione lirica possa trovare il proprio posto.

Virgilio è invece il più problematico degli autori latini utilizzati dai poeti esuli riparati in Italia. La sua lettura da parte di questi non sempre è immediatamente intellegibile in forma di richiamo, citazione, riscrittura. Certamente la lettura delle sue figure eroiche e complesse, come Didone, Enea o Palinuro, sono proprie di quell'Ungaretti così profondamente percorso nella definizione dei canoni neoplatonici approfonditi e meditati nel periodo brasiliano.

¹⁷⁵ SPAZIANI Maria Luisa, *Prefazionem*, in *7 poeti del Premio Montale (Roma 1997)*, (a cura di) EAD. Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 5-10

Se il patrimonio letterario diretto di Virgilio non sarà ripercorso esplicitamente che da alcune figure di nocchieri inferi di ambientazione romana di Theóphílo, la problematica sottesa a tutto il lavoro poetico di Virgilio sembra perennemente ripercorsa da tutti gli esuli, ma in modo esplicito dalla produzione di Hajdari: baricentro ne è la dialettica tra patimento del male ingiusto e dovere, *pietas*, dell'esule che attraverso il dolore inflittogli rifonda il proprio mondo originario in una modernità che si affranca, attraverso il lavacro dell'esilio, di quella violenza originaria. Di più, la dialettica tra violenza subita, e patrimonio di violenza incubato e di cui lo stesso eroe sembra essere toccato e travolto, incarnato nella scena del duello tra Enea e Turno, contenuto nel XII libro, che ricalca rovesciando la logica e i sistemi di forza quello di Achille ed Ettore si premette al patrimonio di ferocia amente che la violenza porta con sé oltre ogni ragionevolezza ed in una dimensione di predestinazione esterna alla volontà dei singoli; e ripropone una domanda sulla natura degli uomini, anche esuli, che vivono all'interno della loro esperienza, nel luogo interiore della loro identità, il riproporsi del senso di questa loro identità individuale, ma portatrice di una istanza collettiva di rinnovamento e testimonianza.

§ 2.5.2 Il modello epico.

In questa accezione essi devono essere considerati all'interno di un sistema epico, in cui cioè l'esperienza individuale dell'eroe è figura di quella corale del popolo, *dell'epos*, che esso rappresenta.

L'esperienza d'esilio diviene dunque una esperienza esemplare, collettiva, di piena realizzazione ed avveramento del messaggio di sopravvivenza all'inumanità della violenza del potere che si esprime attraverso la politica di allontanamento dei dissidenti quando non attraverso la repressione fisica. Ciò comporta che il terreno ultimo su cui si svolge l'agone per l'esperienza di un diritto uguale e moralmente accettabile, cioè condiviso e non imposto attraverso l'uso strumentale della forza coercitiva di uno solo o di una classe di potere sulla massa dei subalterni, per sua stessa natura non altrettanto strutturata e quindi incapace di rispondere organicamente a quelle sollecitazioni con azioni di opposizione efficace, diviene la fisicità dell'individuo, del campione che incarna questa opposizione.

Se l'esilio si conferma dunque una forma eroica e titanica di lotta, agita con la testimonianza ultima della propria esistenza fisica, non si può non considerare come ultimo agone ne sia il corpo, inteso come identità biologica e base riconosciuta e confermata della biopolitica¹⁷⁶ che trova, come è noto nella riflessione moderna, origine proprio nella figura classica di Antigone

§ 2.5.3 La Grecia. Le figure della tragedia classica.

La tragedia di Sofocle, e d'altronde l'intero patrimonio classico, continua a proporsi come base di questa categoria specifica di produzione e riflessione poetica, come d'altronde ben testimoniano anche le recenti strategie didattiche della *World Literature* che continuano a vedervi una importante seppur non più esclusiva fonte di mediazione tra i patrimoni delle diverse culture¹⁷⁷, in cui certamente anche la poesia contemporanea dell'esilio su suolo italiano -specie se prodotta da poeti provenienti da Paesi postcoloniali- prende parte.

Ricordata tra i propri riferimenti dal poeta esule argentino Juan Gelman, condivisa dall'esperienza poetica più recente dell'esule albanese Gëzim Hajdari¹⁷⁸, dei quali si

¹⁷⁶AMATO Pierandrea, *Introduzione*, in ID., *Antigone e Platone: la biopolitica nel pensiero antico*, Mimesis, 2006.

¹⁷⁷ David DAMROSCH (edited by), *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009.

L'argomento è certamente trasversale all'intera prima parte del volume: *Issues and Definitions*, pp. 15-98, ma assume esplicita e centrale rilevanza nel contributo di NEWMAN Jane O., *The Afterlives of the Greeks, or What is the Canon of World Literature?* (pp. 121-136; vd. specialmente pp. 128-130) in cui sono presenti specifici paragrafi (§ *Another Afterlife: Sophoclea and Gambaro*) dove è sviluppata la riflessione centrale sulla funzione che la figura di Antigone, specie nella lettura offertane dalla scrittrice e drammaturga argentina Griselda Gambaro che, anch'essa esiliata in Spagna dal 1977 al 1980 per sottrarsi alla repressione della dittatura, svolge nella problematizzazione dell'identità dell'uomo contemporaneo rispetto al problema del potere e della biopolitica: Antigone e Sofocle divengono dunque due strumenti per l'elaborazione e la nuova riflessione all'interno di una letteratura [nel caso specifico: drammaturgia] etica.

Se l'uso del patrimonio classico, specie della tragedia di Sofocle, è teoricamente figura produttiva di strategie di connessione letteraria per discendenti provenienti da tradizioni letterarie diverse, esso risulta imprescindibile e diffuso anche come strumento pratico di costruzione didattica della tradizione occidentale. Esso si delinea come elemento centrale dell'intera parte IV: *Courses*; dove emerge particolarmente nei saggi di D. DAMROSCH, *Major Cultures and Minor Literatures*, pp. 193-204 ; e STERLING Eric, *Teaching World Masterpieces through Religious Themes in Literature*, (pp. 385-399)

¹⁷⁸ A. MATTEI, §2.1: *Antigone e Kokalari*, in EAD. *La Besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera di Gezim Hardari*, Roma, Ensemble, 2014

parlerà più specificamente negli paragrafi dedicatigli di seguito¹⁷⁹, essa simboleggia la condizione di dovere della testimonianza e della memoria implicita nella condizione di esilio nel quale hanno preso posizione molti poeti esulati in Italia. Come l'orrore della violenza dittatoriale, cioè basata su un potere esterno alla legittimazione degli uguali e quindi estraneo a quella che si potrebbe definire legge naturale, è esterna alla condizione di maggiore o minore adesione del singolo, chiamato solo a rispondere con un atto morale di opposizione strenuo ed eroico, anche se apparentemente privo di immediata efficacia risolutiva, così anche questa adesione a quel dovere si conferma esterna e pregressa, fissa in una predestinazione cui egli può unicamente aderire.

L'uomo che accetta questo proprio destino di dovere che prescinda dalla colpa, volendo utilizzare gli stilemi classici attraversati dall'esperienza della poesia dell'esilio, vive nel proprio corpo il dissidio con l'autorità esattamente come l'Antigone sofoclea.

Come quella è sottratto, nella proprio corporeità, allo spazio dell'umano e dei vivi, che risiedono cioè nel mondo della collettività d'origine unita da una comune norma, che essi misconoscendo trasgrediscono con il proprio *gesto* di opposizione. E d'altronde, come ricorda Agamben ripercorrendo le posizioni di Kommerell circa il valore linguistico che lega il fatto gestuale al comportamento poetico in una stessa natura di *linguaggio*¹⁸⁰, proprio nella coincidenza del *gesto*¹⁸¹ -cioè di un'azione meno strutturata di un atto ma agita secondo un istinto profondamente significativo di adesione alla condizione dell'umano, cioè alla legge naturale implicita nella propria condizione

¹⁷⁹ Per un profilo dei poeti citati, si rimanda infra, a §2.6.4: *Juan Gelman*; e §2.6.5: *Gëzim Hajdari*

¹⁸⁰ AGAMBEN Giorgio, *Kommerell o del gesto*, in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Venezia, Neri Pozza, 2005.

Agamben ha approfondito le proprie posizioni circa la natura del gesto corradicale all'esercizio di linguaggio, specie poetico a partire dal testo di Max Kommerell, *Il poeta e l'indicibile*, [trad. it. Bologna, Marietti, 2000]

¹⁸¹ AGAMBEN Giorgio, § *Note sul gesto*, in ID., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53. Vd particolarmente p. 51: «Che cos'è il gesto? Un'osservazione di Varrone contiene una indicazione preziosa. Egli iscrive il gesto nella sfera dell'azione ma lo distingue nettamente dalla sfera dell'agire (*agere*) e dal fare (*facere*). [...] ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né si agisce ma si assume e sopporta. Il gesto apre, cioè, la sfera dell'*ethos* come sfera dell'umano. Ma in che modo un'azione è assunta e sopportata? In che modo una *res* diventa *res gesta*, un fatto un evento? La distinzione varroniana tra *agere* e *facere* deriva in ultima analisi da Aristotele. In un celebre passo dell'Etica Nicomachea egli li oppone in questo modo. «Il genere dell'agire (della *praxis*) è diverso da quello del fare (*poiein*). Il fine del fare infatti è altro dal fare stesso; il fine della prassi invece non potrebbe essere altro: agire bene, infatti, è in se stesso il fine» (VI 1140b). Nuova è invece, accanto a questi, l'identificazione di un terzo genere dell'azione: se il fare è un mezzo in vista di un fine e la prassi un fine senza mezzi, il gesto spezza la falsa alternanza tra fini e mezzi che paralizza la morale e presenta dei mezzi che, come tali, si sottraggono all'ambito della medialità, senza diventare per questo dei fini»

originaria di individuo- della sepoltura, perpetrato da quella attraverso il cospargimento del corpo con un pugno di terra e da questi con la testimonianza poetica, essi rinnovano una dimensione insopprimibile di opposizione linguistica che corrisponde all'attualizzazione della memoria e quindi al rito della tomba di quell'*epos* perduto nelle maglie della dittatura presente solo nel ricordo, a cui è impossibile riunirsi se non nell'esperienza comune, ancestrale e fondativa del linguaggio come sintesi organizzata e condivisa dei codici collettivi di comunicazione¹⁸².

Un discorso specifico merita un'ulteriore forma di ricorso alla classicità da parte dei poeti latinoamericani: specialmente dai Brasiliani e dall'argentino Juan Gelman.

Ben oltre la frequentazione del patrimonio letterario classico, che pure essi possiedono e utilizzano essendo connaturato al proprio bagaglio culturale di matrice coloniale, essi hanno aderito tutti ad una percezione e visione neoplatonica dell'esperienza umana, piegando a questa accezione anche l'essenza linguistica della propria poesia.

Se infatti, come ha sottolineato Stegagno Picchio¹⁸³ parlando dei caratteri storici peculiari della letteratura brasiliana, tra i tratti fondamentali di questa vi è il fatto che il Brasile, sin dall'interpretazione che ne diedero i Gesuiti nel XVI secolo¹⁸⁴ fu descritto e sentito nei suoi caratteri di esuberanza naturale secondo una interpretazione neoedenica, allora non è difficile comprendere come il linguaggio e le immagini poetiche che discendono da questa sensibilità e da questo rizoma culturale abbiano mantenuto - accanto ad un parallelo e crescente sviluppo della sensibilità per le problematiche

¹⁸² Ibidem, pp. 52-53 «Allo stesso modo, se si intende per parola un mezzo della comunicazione, mostrare una parola non significa disporre di un piano più alto (un metalinguaggio, esso stesso incomunicabile all'interno del primo livello) a partire dal quale fare di essa un mezzo di comunicazione, ma esporla nel suo stesso essere mezzo, nella sua propria medialità. *Il gesto è in questo senso comunicazione di una pura comunicabilità.* Esso non ha propriamente nulla da dire perché ciò che mostra è l'essere-nel-linguaggio dell'uomo come pura medialità. Ma poiché l'essere-nel-linguaggio non è qualcosa che possa essere detto in proposizioni, il gesto è nella sua essenza sempre gesto di non raccapezzarsi nel linguaggio [...]»

¹⁸³ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Caratteri della letteratura brasiliana* in EAD., *Letteratura Brasiliana*, Milano, Sansoni ed., 1972, pp. 69-70.

¹⁸⁴ Molti religiosi, specie appartenenti all'ordine dei Gesuiti, nella loro missione di evangelizzazione svolsero in Brasile sin dal XVI secolo il ruolo di primi raccoglitori dei patrimoni mitico-letterari tradizionali. Essi considerarono il paese ed i suoi abitanti come figure di un ritrovato ed inatteso Paradiso in terra, cioè come l'avveramento di una sorta di *neoplatonismo* cristiano della natura dei luoghi e dell'innocentismo indianista prossimo ad una concezione di *tempo* che con vocabolario ungarettiano si potrebbe definire *agostiniano*, cioè *innocente* e non progressivo.

urbane- un radicato senso di immanenza nel dato naturale fisico e contestuale proprio della matrice india e della lettura idealizzante successiva alla prima cristianizzazione che ne continuò a elaborare la cultura europea: elementi dal cui processo di creolizzazione¹⁸⁵ discende in larga misura l'identità culturale brasiliana odierna che, dopo la lettura nazionale romantica e post arcadica propria dei secoli della modernità, nei suoi esiti contemporanei e novecenteschi ha recuperato e rivendicato una dimensione naturale che ha contestualizzato l'idealizzazione edenizzante in una visione immanente dell'esuberante e potente antroposfera india e della natura della foresta elaborando questi elementi in un'ottica che supera il neoplatonismo della primaria interpretazione dei colonizzatori ed evangelizzatori in una dimensione fisica e carnale.

Scrive infatti Stegagno Picchio¹⁸⁶:

[...] Quanto alla letteratura delle scoperte, che essa nasca come descrizione del “paradiso in terra” o come indagine curiosa di diversi modi di vivere da parte di un Europeo malato di civiltà, o come desiderio di un Europeo portatore del Verbo di rendere simili a sé i “selvaggi” transoceanici, sarà il costante paradigma di ogni futura azione letteraria “brasiliana”. Ed è qui, nella continua reinterpretazione di uno stesso mito, dove le figure assumono di volta in volta le stesse funzioni (l'indio eroe dei romantici, l'indio antieroe dei modernisti) che si debbono cercare, e non solo a livello grossolanamente tematico, ma a livello psicanalitico di auto esaltazione o autodenigrazione, le origini e gli sviluppi di quello che abbiamo chiamato lo “stile” brasiliano. Dire che questi testi non sono brasiliani ma portoghesi equivarrebbe a non poter più capire il modernista Oswald de Andrade quando nel 1925 riproporrà Pero Vaz de Caminha [...] (*trad.* Erano tre o quattro ragazze molto fresche e gentili Con capelli molto neri per le spalle E le vergogne così alte e ben serrate Che a guardarle molto bene Noi non si aveva nessuna vergogna); o quando lo stesso Oswald “rifarà” scanzonatamente Gândavo o fra' Vicente do Salvador: [...] (*trad.* Alloggio: Perché la tal terra è siffatta E tanto favorevole a quelli che la ricercano Che tutti conforta e invita)

Questa aspetti si esprimono attraverso una carica allusiva ed evocativa molto forte, basata essa stessa su un sentimento universale ed archetipo dell'evento di parola e d'arte che trova uno snodo fondamentale nella funzione di memoria rispetto alla dimensione

¹⁸⁵ Occorre qui sottolineare come il processo di creolizzazione alla base della formazione dell'identità brasiliana si sia avviato, oltre che dalla matrice india degli abitanti autoctoni e da quella coloniale, e più latamente europea ed occidentale, anche da quella degli schiavi di origine africani impiegati nel lavoro dei latifondi.

¹⁸⁶ Stegagno Picchio, 1972, *ibidem*

favolosa e mitica del mondo originario da cui si declinano esuberanza naturale e primitivismo antropologico.

Il piano pienamente civile e questa accezione di poetica finiscono in costoro per coincidere, al punto che i poeti brasiliani di cui ci si occuperà nel capitolo dedicatogli, seppure mossi in Italia da ragioni di esilio, non riusciranno a prescindere da riflessioni più ampie ed articolate di quelle puramente civili implicite nell'esercizio mnestico, e finiranno con l'aderire a questo *habitus* come condizione generante, sostitutiva o meglio complementare di quella della lingua madre come condizione originante, come luogo di fedeltà.

Ciò può spiegare anche la profonda frequentazione e l'interesse che ciascuno di loro ha nutrito per Ungaretti pensatore della memoria come strumento di attuazione del pensiero neoplatonico sul piano di realtà poetica: il quale a sua volta proprio nel periodo del magistero brasiliano - proprio a partire dall'esercizio di traduzione fornito dai patrimoni poetici indi raccolti dai padri gesuiti e contestualmente dalla formalizzazione della sua riflessione sul valore letterario di memoria come fedeltà all'archetipo originante- portava a compimento e piena maturazione riflessioni decennali su quel medesimo ordine di problemi, e che proprio dalle traduzioni e dalle riflessioni brasiliane delle lezioni, svilupperà pienamente gli esiti più maturi di questi specifici aspetti della propria poetica.

§ 2.6 Perché l'Italia. Antecedenti non italofofoni della produzione poetica italofofona legata all'esilio.

Il fenomeno della produzione poetica italofofona si inaugura, come osservato, a partire dalla maturazione della decisione, nell'economia del soggiorno italiano di Murilo Mendes, di scrivere propri componimenti anche in Italiano.

Ciò fu reso possibile, come ricorda Stegagno Picchio nella sua introduzione alla raccolta postuma *Ipotesi*, dalla percezione del poeta di aver raggiunto una padronanza sufficiente della lingua italiana tale da poter azzardare l'ufficio poetico anche in una lingua che non fosse la propria lingua madre. D'altronde, secondo la felice definizione

di Brodskij¹⁸⁷ nel suo libro sull'esilio, la vera ultima patria dell'esule risiede nella propria lingua materna.

Se è certo che l'accoglienza editoriale di Mendes avvenne in conseguenza della riflessione di Sciascia sulle fattezze nuove dell'Italia postfascista e plurale, è altrettanto certo che il coevo interesse di Bodini aveva aperto ad un modo nuovo di apprezzare al fenomeno poetico, specie spagnolo e ispanofono, che per la prima volta interrogava le liriche di quei campioni della lotta alla dittatura di Franco assunti, già nella politica editoriale di Vittorini nel suo «Politecnico» a emblema del rinnovamento del costume letterario e civile italiano. Proprio all'interesse francamente letterario, di contestualizzazione all'interno delle avanguardie europee, di Bodini per gli Spagnoli, può essere ascritta l'inaugurazione di un interesse che legava fenomeno letterario e interesse politico da cui si avviò quella sensibilizzazione dell'opinione pubblica italiana che consentì che il Paese divenisse meta dell'esilio di numerosi poeti ispanofoni, iberofoni ma anche provenienti da altre zone d'Europa.

Qui si ripercorreranno le vicende poetiche, legate al soggiorno italiano durante l'esilio, di Rafael Alberti, Pablo Neruda, Alexandros Panagulis e Juan Gelman, che coprono quasi l'intera seconda metà del secolo XX e dimostrano come l'Italia fosse percepita come luogo ospitale tanto a loro quanto alle loro istanze non solo democraticamente anti dittatoriali, ma fondamentalmente antifasciste e legate piuttosto ad una loro propria sensibilità di stampo comunista o socialista.

Ciò si spiega innanzitutto con la naturale avversione della società civile italiana politicamente più avveduta verso i fascismi, di cui si ricordavano con chiarezza ancora i gravi torti e i conseguenti patimenti subiti; quanto pure con la posizione mediana, nella geografia politica del Primo Mondo, che l'Italia occupava all'interno delle democrazie Occidentali. Pur democratica, infatti, l'Italia poteva vantare il più grande e radicato partito comunista ad Ovest della Cortina di Ferro. Un grande numero degli intellettuali e degli scrittori italiani, che in molti casi si era battuto per la liberazione del paese dal fascismo e dall'occupazione nazifascista, aveva avuto accesso a posizioni rilevanti nell'industria culturale e portava avanti dalle pagine delle molte riviste o attraverso le scelte editoriali o di politica culturale una parallela battaglia per la democrazia applicata e per il rinnovamento del costume letterario nazionale, tentando attraverso opere di

¹⁸⁷ BRODSKIY Josef, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988

traduzione da e verso gli altri paesi di creare una circolarità di patrimoni ed energie. Non appare troppo ozioso osservare a tal proposito come l'Italia abbia ospitato un poeta esule di un regime comunista come Gezim Hajdari solo nel 1992, cioè dopo la caduta dei blocchi contrapposti tra Mondo Occidentale e Socialismo Sovietico, e cioè dopo l'indebolimento dei partiti che a quello si riferivano.

Anche per questo motivo viene dedicato ad Hajdari -considerato tra i maggiori poeti viventi e che si distingue dagli altri poeti analizzati nel presente capitolo sia per l'eterogeneità di provenienza geografica che perché di salda espressione italoфона sin dai suoi esordi editoriali italiani avvenuti nel 1992 che pure perché di appartenenza ideologica antisocialista ed anticomunista- il paragrafo di chiusura del capitolo: fornendo nel contempo testimonianza di una esperienza della poesia dell'esilio non solo ancora operante in Italia dopo il crollo dei blocchi ideologici del *Secolo Breve*, ma talmente attiva e produttiva da aver travalicato il nuovo millennio inserendosi a pieno titolo nel solco delle problematiche proprie della contemporaneità letteraria più attuale.

Per la pressoché totalità di loro, luogo nevralgico di vita e contatti si conferma la città di Roma, crocevia di culture, poteri e essa stessa simbolo poetico classico per antonomasia della vittoria dell'esilio.

§ 2.6.1 Rafael Alberti

Rafael Alberti fu forse il poeta della *Residencia* più esplicitamente connotato da un'attitudine politica del recupero popolare di temi e strutture della storia poetica spagnola e delle avanguardie europee¹⁸⁸. Ciò determinò un'attitudine internazionalista non solo dovuta all'inevitabile via dell'esilio, che si aprì per lui nel 1939 conducendolo per ventiquattro anni a riparare in Argentina: Paese che avrebbe lasciato solo per il sentore di una deriva dittatoriale tanto di quel Paese che dell'America Latina in favore dell'Italia. Ma anche uno spendersi, sin da quegli anni, per la causa della poesia di poeti

¹⁸⁸ V. Bodini, § *Il surrealismo e la lotta politica*, in ID., *La poesia Surrealista spagnola*, cit., pp. XLII-XLVIII

che avrebbero seguito il suo medesimo destino d'esilio in nome della libertà popolare e della propria aderenza al marxismo: destinata a non esaurirsi nei suoi anni spagnoli, ma piuttosto ad accrescersi ed a nutrire la sua avventura poetica, che dopo l'esperienza straordinaria della raccolta *Sobre los Angeles*¹⁸⁹ (1929) aveva rinunciato ad una propria vena unitaria più lirica¹⁹⁰ per affiancare attivamente con la propria poesia di strada la lotta politica dei contadini nel biennio 1936-1937, arrivando ad elaborare numerose tipologie formali nuove, come i lunghissimi *versi murari*, di *tre o quattrocento sillabe*¹⁹¹ -decine dice più cautamente Delogu¹⁹² riferendosi a quella parte di questi componimenti che vede derivare dall'influenza della tradizione lirica popolare *stabilizzata* attraverso l'uso di una base metrico ritmica che ha nel proprio impianto un *ottonario regolare* e l'uso di chiari espedienti *rimici*, poi confluiti in *Elegia Civica*¹⁹³ - perché campeggiassero sulle mura cittadine.

L'eteromorfismo poetico albertiano, cioè la convivenza di numerose modalità formali padroneggiate ed utilizzate simultaneamente interne alla tradizione o che da questa si dipanano, si è mantenuta costante di tutta la produzione poetica anche di area e tematica italiana.

Questa attitudine internazionalista e federazionista delle energie poetiche impegnate nelle battaglie di democrazia e libertà, propria della politica poetica di Alberti, emerge ad esempio dal rapporto con il più noto esule ispanofono in Italia, Pablo Neruda. Il riconoscimento che Neruda accorda all'intervento mediatore di Alberti perché fosse accolto il suo lavoro poetico dopo l'incomprensione della classe poetica ufficiale spagnola durante il suo viaggio spagnolo del 1932 dalla *Generazione del '98*¹⁹⁴ situa

¹⁸⁹ALBERTI Rafael, *Sobre los angeles*, 1929, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones - C.I.A.P [ed. it.: *Degli angeli*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1980]

¹⁹⁰ cfr. Intervista rilasciata a Théophilo Marcia, *Il poeta e il politico: intervista con Rafael Alberti*, in *Bozze*, Dedalo edizioni, febbraio 1978, anno primo, n.2 pp. 87-96

¹⁹¹ V. Bodini, § *Rafael Alberti*, in *La poesia surrealista spagnola*, cit.

¹⁹² DELOGU Ignazio, *Rafael Alberti*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 36

¹⁹³DELOGU Ignazio, *Introduzione*, in R. ALBERTI, *Disprezzo e meraviglia*, Roma, Editori Riuniti, p. 7

¹⁹⁴ cfr. V. Bodini, *Caratteri e tecniche del surrealismo in Spagna*, in *I poeti surrealisti spagnoli*, cit, p. XXXVI

Bodini riporta, nella versione di Dario Puccini, la lettera di Neruda a Cardona Peña, (Pablo Neruda y Toros ensaios, Mexico, 1955)

In essa si può ripercorrere il dettagliato resoconto di Neruda circa la mediazione che Alberti ebbe nell'accettazione della sua poetica in Spagna nel 1934, cioè proprio nel periodo del passaggio dal

questo legame con Alberti, e conseguentemente questa sua propensione alla causa internazionalista della poesia per la democrazia e la libertà, già nel 1934. Essa riemerge, nel periodo italiano, nella circostanza del *Festival poetico dei Due Mondi* di Spoleto, nel 1967: dove recitò con lo stesso Neruda e con Quasimodo, ma soprattutto nell'importate conferenza, tenuta a Firenze nel 1973, «Mi hermano Pablo Neruda», seguita alla campagna da lui lanciata di unità internazionale degli artisti in favore della causa cilena¹⁹⁵ l'anno precedente, nel 1972; e in quel medesimo 1973, dopo l'assassinio fascista di Allende e la sospetta morte di Neruda, nella composizione di *Cile nel cuore*, pubblicato però nel 1977 con traduzione dell'amico Ignazio Delogu.

Le lunghe orazioni poetiche dedicate alla questione del Cile, caratterizzate da un'attitudine a trasporre l'io lirico dall'abituale dimensione individuale in quella collettiva, ben dimostrano la tempra fieramente civile del discorso poetico di Alberti, che vede nel linguaggio poetico un luogo doveroso di innalzamento della voce popolare, sin dagli anni tardi e consapevoli della *Residencia*¹⁹⁶, ai suoi medesimi occhi ed a quelli dei suoi sodali, al punto di considerare questa prerogativa come primaria ed assoluta, cui sacrificare anche l'afflato pur intimistico e lirico cui l'attitudine alla contemplazione naturale dell'ultimo periodo argentino lo richiama, e che in certo qual modo è destinato ad apparentarlo con una medesima declinazione dell'uso del patrimonio naturalistico proprio del lirismo panico della Theóphilo anche per la via italiana delle meditazioni anticolesi.

Al periodo italiano di Rafael Alberti -che va dal dal 28 marzo 1963, data in cui si stabilisce a Roma dopo un breve periodo milanese, fino al 27 aprile 1977, data del suo rientro in Spagna- è dedicata un unico studio monografico di Marzia Negroni¹⁹⁷, risalente al 2001, intitolato appunto *Rafael Alberti. L'esilio italiano*. Notizie dirette sono evincibili

predominio culturale della *Generazione del '98*, o dei *Professori*, all'affermazione della *Generazione del '25*, o *Surrealista*. Esito ne fu la pubblicazione della rivista da lui diretta «El caballo verde para la poesia» stampata da Manolo Altolaguirre in sei numeri, interrotti dallo scoppio della guerre civile del 1936

¹⁹⁵ Campagna mondiale degli artisti a favore del Governo di Unidad Popolar del Presidente Allende

¹⁹⁶ V. Bodini, § *Rafael Alberti*, in *La poesia surrealista spagnola*, cit.

Si leggerà il discorso riportato in proposito della posizioni ideologico-politiche e poetiche di Alberti tra Garcia Lorca e Cernuda

¹⁹⁷NEGRONI Marta, *Rafael Alberti, L'esilio Italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2001

anche dalle pagine introduttive di Bodini alla prima edizione di *Roma pericolo per i viandanti*¹⁹⁸, uscito in Italia due anni dopo la morte del poeta e studioso leccese, nel 1972; e dagli scritti¹⁹⁹, specie dal volume di Ignazio Delogu, del medesimo 1972, intitolato *Rafael Alberti*²⁰⁰.

Tra il recente studio di Negroni e le notizie contemporanee all'esilio italiano di Alberti si situa il volume *Ripensando a Rafael Alberti*²⁰¹, sintesi del Convegno di Studi svoltosi ad Anticoli Corrado, località sabina in cui il poeta soggiornava abitualmente e cui si lega la seconda raccolta italiana, *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*²⁰²; ed un numero monografico di «Quaderni ibero-americani»²⁰³.

Prima del suo esilio italiano, la sua opera era stata introdotta in Italia in maniera frammentaria, soprattutto in rivista²⁰⁴ grazie alle traduzioni di Luraghi²⁰⁵, e successivamente grazie alle voci dedicategli nei volumi sulla lirica spagnola dall'antesignano Bo, per altro colpito dell'*estrema varietà di temi e registri*²⁰⁶ utilizzati da Alberti, da Macrì e infine molto più assiduamente da Bodini, che arrivò a curarne una antologia poetica nel 1964²⁰⁷ per un'edizione economica e popolare di Mondadori.

Se il periodo dell'esilio in Argentina, che raggiunse grazie all'aiuto dell'amico Neruda nel 1940, dopo un breve periodo parigino, e che durò fino al 1963, si caratterizza per uno struggente senso di nostalgia della Spagna perduta, che coincide con un'immagine

¹⁹⁸ALBERTI Rafael, *Roma peligro para caminantes*, Città del Mexico, ed. Joaquín Mortiz, 1968; [I ed. italiana : ID. *Roma, pericolo per i viandanti*, trad. e introd. di V. BODINI, prologo dell'Autore, Lo Specchio, Mondadori, 1972]

¹⁹⁹DELOGU Ignazio, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana in Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado) a cura di Maria Cristina DESIDERIO, Bibliotheca, Gaeta, 1999, pp. 64 e segg.

²⁰⁰I. DELOGU, *Rafael Alberti*, Firenze, La Nuova Italia, 1972

²⁰¹DESIDERIO Maria Cristina (a cura di), *Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado), Bibliotheca, Gaeta, 1999

²⁰²ALBERTI Rafael, *Canciones del Alto Valle del Aniene*; trad. it. a cura di I. Delogu, in *Disprezzo e meraviglia*, Roma, Editori Riuniti, 1972.

²⁰³«Quaderni ibero-americani», Omaggio a Rafael Alberti, n.71, Giugno 1992, Ciclo XVIII, Vol. IX, Roma, Bulzoni editore

²⁰⁴(Trad. di): Giuseppe Eugenio Luraghi, *Poesie*, in «Pirelli» 1949; Carlo Bo: *Carte spagnole*, Firenze Marzocco 1948, Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1952; Vittorio Bodini su «Galleria» numero monografico, 1955; ancora Bodini, *Poesia Surrealista spagnola*, Torino, Einaudi, 1962

²⁰⁵G. MORELLI, *Romano de Roma*, «Cuadernos del Sur», 26 ottobre 2000, p. 18

²⁰⁶Negroni, cit., p. 86

²⁰⁷R. ALBERTI, *Poesie*, (trad., intr. e cura di V. Bodini), Milano, Lo Specchio, Mondadori 1964

mitizzata di un tempo della forza e della pienezza del vigore, anche politico, proprio dell'esperienza di lotta alla dittatura affrontata. Esso è caratteristico anche della coincidente età adulta nella quale l'esilio si è subito ed è avvenuto il distacco dalla Spagna. Il periodo italiano -caratterizzato dal desiderio di creare una rete di energie intellettuali intorno alla causa dell'arte e a quella civile attraverso la profonda amicizia con alcuni dei maggiori poeti, artisti ed intellettuali italiani ed internazionali residenti in Italia in quel momento come Picasso, Neruda, Dalì, Ungaretti, Pasolini, Gatto, Carlo Levi, Vittorio Gassman; Vittorio Bodini, Ignazio Delogu, Dario Puccini, Aligi Sassu, Umberto Mastroianni, Corrado Cagli, Guido Strazza, Bruno Caruso- vede dunque il compiersi della variazione intimista di questo motivo, che trova nella natura un doppio lirico, un referente attraverso il quale ripensare con ferma fierezza l'avvicinarsi della morte e della vita, proprie di paesaggi, specie quelli della campagna sabina, immoti, quietamente e mestamente senescenti: doppio lirico della vecchiaia incipiente del poeta. Se ciò è vero per le poesie dell'Alta Valle, è invece da considerarsi come neppure in questo momento di ripiegamento meditativo su un aspetto sovrastorico della condizione umana, venga meno quel canto di denuncia e di vicinanza alla vita degli ultimi, dei senza voce: per le istanze dei quali la poesia deve assolvere, nella visione di Alberti, alla funzione di forma di rappresentazione e di coadiuvante nella battaglia quotidiana²⁰⁸ per la rivendicazione di libertà proprie di ciascuna specificità e di diritto a vivere pienamente e dignitosamente la dimensione di identità misconosciuta perché economicamente depressa del mondo arcaico popolare, spesso minacciata dallo sviluppo storico ed economico, di stampo capitalistico, del XX secolo.

Il desiderio di mantenere vivo il legame con la realtà popolare lo induce infatti a prendere casa dapprima nel popolare quartiere spagnolo, in un piccolo appartamento al terzo piano di via Monserrato, 20, in cui Alberti ricorderà di aver sentito risuonare i passi di Sant'Ignazio di Loyola, che aveva frequentato il primo piano dell'edificio, e nei cui pressi aveva ricostruito abitare quella *lozana andaluza*²⁰⁹ che aveva ispirato il personaggio della commedia di cui aveva curato l'allestimento nel 1962; e poi a

²⁰⁸ Delogu, cit., pp. 7-9

²⁰⁹ Francisco Delicato, *La lozana andaluza*, 1528. Alberti aveva provveduto all'adattamento teatrale del romanzo nel 1962

trasferirsi nella residenza storica, *vera ambasciata di Spagna a Roma*²¹⁰, di via Garibaldi 80, nel popolarissimo quartiere di Trastevere.

Proprio questa dimensione feracemente e radicalmente popolare affascina il poeta, che sceglie di non ripercorrere la monumentalità della città eterna conosciuta nei tempi del suo primo signorino romano, nel 1934, a cui era stato introdotto dall'amico direttore dell'Accademia spagnola di pittura: Ramón del Valle-Inclán.

Il ribaltamento di questo canone spiega il tono ironico, scanzonato dei componimenti *diurni* romani, esemplificato nel volontario rovesciamento della celebre definizione che Cervantes aveva dato della città: entrandovi da Porta del Popolo l'aveva salutata come "Roma, alma città": ora, Alberti, che vi entra picarescamente *dall'enorme porta del cielo*, ironizzando sullo stato febbrilmente caotico del suo traffico, stravolge l'espressione in un più prosastico: "Roma, alma garage"

Il mondo popolare trasteverino gli ricorda felicemente quello spagnolo, inducendolo a confidare all'amico Bodini di sentirsi durante il suo soggiorno italiano in una vicinanza non solo geografica con la patria perduta, proprio grazie a questo specifico aspetto del mondo popolare incontrato, caratterizzato da tratti picareschi, irriverenti, espressionisti e barocchi²¹¹, oltre che per l'ascendenza di cui si disse sempre molto fiero di un prozio lucchese .

È questo il senso di *X sonetos romanos*²¹², sezione nucleare delle cinque che compongono il volume *Roma, pericolo per i viandanti*. Essi si aprono con una dedica al Belli, poeta della romanità popolare e ironica, dell'anticlericalismo. La dedica è raddoppiata in apertura dei sonetti, ciascuno dei quali riporta in epigrafe un verso del poeta romano.

Si tratta di dieci sonetti, formulati con aderenza perfetta allo schema metrico classico, con perfetta aderenza metrica (si tratta di componimento oliendecasillabici) e rimico, non sempre perfettamente riproposto nella traduzione italiana, ma spesso alluso attraverso assonanze rimiche consonantiche, con puntuale chiusura dell'argomentazione in ciascuna quartina e terzina di fronte e sirma attraverso il punto fermo.

²¹⁰ Delogu, cit.

²¹¹ BODINI Vittorio, *Incontro con Rafael Alberti*, «Il mondo», XIV, 2 gennaio 1962, p. 10

²¹² ALBERTI Rafael, *X sonetos romanos*, Buenos Aires, Galleria Bonino, 1964 [In Italia confluì in *Roma pericolo per i viandanti*, cit]

Al perfetto padroneggiamento formale e tecnico, costante di tutta la produzione albertiana, si contrappone l'argomentazione liberamente scanzonata dei componimenti, che si aprono con il ricordo amaro della condizione dell'esilio mitigato dal soggiorno nella città eterna, però declinata, nei sonetti seguenti, come luogo barocco dell'imprevisto attraverso il richiamo alle pratiche apparentemente esterne alla modernità civile, della scatologia *per viam*, o di improbabili lanci di immondizie assiegate negli angoli inattesi di una popolarità liberamente altra, che passa attraverso la ricchezza alimentare o la libertà dell'abbigliamento²¹³.

È un mondo vitale e luminoso, ma di una *luce feroce e notturna*, che richiama le passeggiate dinoccolate per i vicoli trasteverini dopo le notti trascorse nelle osterie con Delogu e Bodini²¹⁴, in cui condividere il dolore dell'esilio e concedersi almeno il sogno disincantato, avventuroso e picaresco, di un ritorno che nella realtà appariva impossibile.

I cenni al dolore ed alla condizione dell'esilio, pure assai espliciti grazie al sonetto d'apertura di questa prima sezione, si approfondiscono nella sezione *Poesie sparse, scene e canzoni*: seconda sezione del libro romano, centrale per le argomentazioni e dimensione.

La dimensione eterogenea dei componimenti che vi confluiscono, si riflette nella ricchezza delle tipologie di rese ritmiche e metriche adottate²¹⁵, a cui corrispondono una eterogeneità di temi, ancora centrati sulla dimensione popolare della vita della città e di un anticlericalismo legato alle prime istanze surrealiste in Spagna ma che sposa una matrice chiaramente belliana, che affiancano l'identica tematica del dolore e dell'esilio: vero *trait d'union* della sezione e della raccolta, il cui approssimarsi emerge nella serie dei cinque componimenti omonimi *Notturmo*²¹⁶. In essi Roma, che nel primo componenti è una presenza perturbante, progressivamente perde ogni attributo di vita, e culmina nel gelo immoto dell'assenza, che il quinto componimento spiega essere il perturbante misterioso ed ammaliante di una sottrazione della vita insospettata, nell'apparenza di una

²¹³Negrone, cit.

²¹⁴R. ALBERTI, Introduzione, *Roma, pericolo per i viandanti*, citpp. 14-16

²¹⁵ Negrone, cit., p. 44

²¹⁶ Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti*, cit., pp. 85, 91, 105, 117, 123

calma inquietante, come la metafora della dama, unica figura viva nonché unica figura umana dell'ultimo *Notturmo*, autorizza a credere.

I motivi della notte e dell'alba si avviano nella poesia spagnola impegnata dall'assassinio di Garcia Lorca sul limitare dell'alba: questi due cardini temporali ed esperienziali di non accesso alla luce sembrano intrappolare in una notte interminabile l'intera poesia ispanofona sin dagli anni Cinquanta e Sessanta: si considererà esempio di ciò l'omaggio dell'ode *notturna* che Celso Emilio Ferrero dedica nel 1962²¹⁷ al ricordo della fucilazione *all'alba* di Federico Garcia Lorca, con cui prese avvio proprio ciò che venne definita «la lunga notte di pietra»²¹⁸. Questa considerazione può giovare anche alla comprensione del valore e della scelta del medesimo motivo da parte di Alberti. Il sentimento di inquietudine tramato nella reificazione dissecante dei *notturni*, vero laboratorio sperimentale di rese formali e metriche²¹⁹, si carica degli echi degli altri componenti che vi orbitano attorno e si sviluppavano nel passaggio dall'uno all'altro: l'idillio popolare della città abitata dalle lucertole²²⁰ si immerge nel silenzio della notte dalle enigmatiche figure dei gatti²²¹, che attraverso il richiamo a Baudelaire introducono l'immagine del poeta speculare di quel Cervantes, che a sua volta letteralmente apre la sezione come doppio di Alberti in una dichiarazione di felicità possibile a Roma, barocca ed espressionista città dei contrasti stridenti tra splendore e ferocia, che ancora insanguina il vento col martirio di Paolo tra le cupole dell'opacità curiale²²². L'idea del *pericolo*²²³ si raddoppia in quella inquietante dell'*acqua*²²⁴ che nella metamorfosi notturna allude agli annegamenti dai ponti, sotto la luna²²⁵. Questa idea di precarietà e di morte, parallela alla descrizione impietosa di una Roma quotidiana, tra immondizia ed inclemenza, si apre ad un lirismo personale, ancora attraverso il referente meta poetico del nome di Keats, morto a Roma e ricordato nello struggente letto di viole proprio in un

²¹⁷ FERRERO C.E., *La zamorra gitana*, in *Longa noite de pedra*, Castrelos, Vigo, 1975

²¹⁸ Si considererà esempio di ciò l'omaggio dell'ode *notturna* che Celso Emilio Ferrero dedica al ricordo della fucilazione *all'alba* di Federico Garcia Lorca, con cui prese avvio «la lunga notte di pietra»

²¹⁹ Negroni, cit., p. 49

²²⁰ Ivi, *Lucertola*, p. 109

²²¹ Ivi, *Gattomachia romana*, pp. 111-113

²²² Ivi, *La terna*, p. 73

²²³ Ivi, *Pericolo*, p. 119

²²⁴ Ivi, *Cervantes entrò in Roma e Roma si spacca con la pioggia*, entrambi p. 69

²²⁵ Ivi, *La cometa*, p. 103

componimento, *Autunno a Roma*²²⁶, in cui il tema della vecchiaia si specchia nella scelta della stagione e si raddoppia nel referente lirico e panico naturale esattamente come nei componimento della tarda maturità dell'esilio argentino alluso *in absentia* nel rovesciamento antipodico del tempo con cui il componimento si conclude²²⁷. Roma come *esilio dell'esilio*, raddoppia l'immagine del *sogno di un sogno*²²⁸ in un'immagine drammaturgica che sembra richiamare il motivo barocco di De la Barca esattamente nella sezione che contiene anche le scene adattate di romanzi spagnoli cinque e seicenteschi di ambientazione romana, in una trasfigurazione onirica costante da cui Alberti sembra a tratti riemergere e dal cui dolore sarà tratto fuori esclusivamente per l'empito civile dell'ufficio poetico che sente essergli proprio, come dimostrano i componimenti *Strofa per un monumento agli eroi della resistenza*²²⁹ e *Non sei venuto a Roma per sognare*²³⁰. In essi all'antico tema di testimonianza e lotta, si affianca quello di una memoria futura che interroga, e che sembra minacciare e sopravanzare l'eroicità della notte con un'oblio inclemente, vero cono d'ombra della vitalità gagliarda e smodata di Roma, descritta attraverso istantanee dei suoi abitanti che pure attingono ad un'iconografia consolidata, della voluttà e del piacere, ben incarnata dalle continue figure femminili tutte riconducibili ad un medesimo prototipo di prostituta e di vizio inaugurate proprio, nella ricostruzione Albertina, dal romanzo del 1528 *La lozana andalusa* del chierico spagnolo Francisco Delicado -di stanza a Roma ed ambientata in vicolo Cellini: poco distante dalla prima abitazione di Alberti in quello che si chiamava appunto il quartiere degli Spagnoli- adattato dal poeta per il teatro nel 1962, e di cui un inciso è parte di questa seconda sezione. L'esuberanza scaramantica dai contorni di iperboli barocche è il fuoco della dialettica tra l'esatto sentimento della morte e della fugacità della vita carnale e il progressivo inabissamento della memoria. Condizioni entrambe che sembrano interrogare l'Alberti quasi settantenne alle prese col bilancio anagrafico della propria vita non meno che con quello problematico degli esiti politici e ideologici del proprio tempo concomitantemente a quello della propria avventura

²²⁶ Ivi, *Autunno a Roma*, p. 99: parte 6: «Penso a Keats morto a Roma/ e sempre in un sudario di violette»

²²⁷ Ibidem: Parte 7: «Sei in Roma, sì. Ma pensi/ quasi ogni giorno/ di non esserci. Ed ora per esempio, / che qui è l'autunno, / mentre che lì è arrivata la primavera/ tu credi d'esser lì.»

²²⁸ Ivi, *È un reato?*, p. 97: «Vagare ciechi amanti, ormai dimentichi/ di quell'ora mortale che li accerchia,/ sognar che il sogno può essere sogno/di un'altra vita senza soprassalti?»

²²⁹ Ivi, *Strofa per un monumento agli eroi della resistenza*, p. 129

²³⁰ Ivi, *Non sei venuto a Roma per sognare*, p. 131

personale di combattente: iniziata con la partecipazione alla Lotta Contadina e alla Guerra Civile attraverso la professione poetica, e protrattasi nell'esilio americano anch'esso apparentemente travolto dalle dittature.

Un autunno dunque, quello albertiano a Roma, che chiama e introduce un inverno sempre più prossimo e inclemente, che minaccia di coprire ogni aspetto della vita del poeta. L'assillo della memoria abbraccia non la dimensione eroica ed epica della vita, ma sposa quella della vita minuta, cantata per Marco, il cane di Valerio Zurlini²³¹ di Piazza Santa Maria in Trastevere; ed a quei medesimi randagi, ultimi dei vivi, affida la speranza di un proprio ricordo che lo salvi dall'oblio della città eterna nella sua lettera di ideale commiato²³² da Roma.

Questo incrudimento dei toni della prima sezione, è uno studio che si perfeziona nella terza sezione: intitolata *Cinque sonetti*. Se è chiara la tipologia compositiva, regolare e quasi monometrica, con presenza predominante di endecasillabi e settenari e assenza di alessandrini invece comprimari nella prima sezione anch'essa composta di sonetti -forma la cui frequentazione Delogu²³³ riconduce alla *preistoria della poesia di Alberti* e che definisce dalla fattura *impeccabile*, a base pressoché esclusivamente endecasillabica²³⁴ - è altrettanto evidente la ripresa della tematica: nel primo componimento si esplicita quel sentimento di smarrimento proprio del contrappunto tra la Roma ufficiale e curiale, e la banalizzazione del tempo presente²³⁵. Questa mutevolezza è propria del sentimento di *passaggio* in cui si declinano i tre *notturmi* centrali, in un nuovo percorrimto del tema classico della poesia europea del tardo secolo XIX del lucre, inteso come passaggio attraverso l'incunabolo della perdita della chiarezza ordinatrice, offerta dalla ragione o dalla fede nell'ideale: prova ne è l'esplicito ricorso a temi e modalità surrealiste, con un esplicito recupero delle tematiche dell'inconscio, dell'irrazionalità e della sessualità con

²³¹ Ivi, *A Marco, cane di Santa Maria in Trastevere*

²³² Ivi, *Quando me ne andrò da Roma*, p. 133

²³³ Delogu, 1970, cit., pp. 19-20

²³⁴ Cfr. Negroni, cit.

²³⁵ *Ormai non s'ode*, in *Roma pericolo per i viandanti*, cit., p. 137

Si veda l'allusione del verso d'apertura a fischi, clacson e sirene che occupano il v. 2, poi ripresa nello scadimento merceologico della bigiotteria devozionale dei turisti pellegrini al v.11, ed all'abbassamento prosastico dell'arte, una cui paradossale evoluzione da capolavoro diviene quotidiano motivo di disinteresse nell'ultima strofe.

cui affianca il tema del *buio della notte romana*²³⁶, tempo ravvisato come più nero, per i bilanci che il dato anagrafico comporta e per lo scadere continuo delle circostanze internazionali. Tra tutte, Negroni²³⁷ annovera il coincidere della vulnerata causa cilena, l'assassinio di Allende, la morte dell'amico Neruda e la guerra in Vietnam cui saranno dedicati nel 1973 il discorso di Firenze, *Mi hermano nel cuore*, e la partecipazione alla giornata di solidarietà con il Vietnam ed il Cile, a Venezia «Da Guernica a Hanoi».

Il disagio, l'inquietudine notturna, ampliata dall'utilizzo della scrittura automatica enumerativa e cumulativa²³⁸, *dell'immagine multipla* che Delogu riconduce alla prima maniera surrealistica le cui formulazioni teoriche risalgono a Vicente Huidobro²³⁹, si anima della medesima atmosfera degli *angeli* tralasciati più di quaranta anni prima in favore di una più esplicita poesia civile, legata alla necessità di adeguare le scelte formali ad una più immediata accessibilità dei contenuti. L'emersione, propria del V sonetto, passa ancora una volta attraverso lo strumento/figura dell'acqua, che mutua e rafforza

²³⁶Ivi, *Notturmo intermedio 2*, p. 141: «Cose oscure oggi accadono, canini/dai sopraccigli uscenti, trapassate/ verginità, vulve calde e cadenti,/ falli arruffati di color giallino.// Occhiali, gozzi, sterco, parrucchini/ nasi tutti spruzzati di lenticchie/ bambini granchi, arselte ancora nubili,/ monache ceci, frati sfilatini.// Oscure, oscure cose sordamente/di gente viva e d'altra non più gente./ E un tarlo rode questa vita in coma.// È tempo di tornare verso casa/ perché non so stanotte cosa accada,/ non so stanotte cosa accada in Roma.//»

²³⁷ Negroni, cit., p. 21

²³⁸ Bodini, § *Caratteristiche e tecniche del Surrealismo spagnolo*, in *I poeti Surrealisti Spagnoli*, cit., p. XXVII-XLII

²³⁹ Delogu, 1999, cit., p.62

dall'esperienza argentina²⁴⁰: che se torbida e fluviale²⁴¹ aveva aperto il I sonetto, ora si propone rinnovata nella sua dimensione sorgiva²⁴².

Si segnala come questa specifica visione fluviale, che aprirà come evocata *in absentia* anche la seconda silloge italiana, specie nella sua declinazione tiberina e nella variante dell'Aniene, possa essere un ulteriore aspetto della produzione italiana albertiana confluito in quella italiana ed italo-fona di Marcia Théophilo.

Il libro romano può dunque essere letto come un libro ufficiale, costruito con consapevolezza da Alberti, che vi ripone il segno ulteriore a quello propriamente biografico²⁴³ della propria relazione con l'Italia: attraverso la delineazione genealogica della frequentazione secolare di scrittori e poeti -non esclusivamente spagnoli- con la città di Roma; ma anche attraverso l'omaggio ed il riferimento costante al Belli ed alla forma poetica più classica e celebre della lirica italiana, il sonetto; ed infine attraverso la problematizzazione attualizzante della tematica dell'esilio e della condizione contemporanea della lotta politica e culturale per la libertà.

All'esperienza provinciale, invece, legata ai lunghi soggiorni estivi ad Anticoli Corrado, si lega l'altra raccolta italiana, che Lottini definisce dell'*altra poetica*²⁴⁴:

²⁴⁰ Per uno studio delle tematiche argentine nel loro passaggio a quelle tipiche del periodo italiano, si accoglie la proposta di Negrone di avvalersi dei lavori di:

Concha ZARDOYA, *Poesia y exilio de Rafael Alberti*, in «Cuadernos hispanoamericanos» n. 485-486, nov.-dic. 1990 (homenaje a Rafael Alberti), p. 163-177. Essa evidenzia come temi di passaggio siano quelli della nostalgia della Spagna, del mito del mare, l'idealizzazione dei luoghi dell'infanzia tra Cadice e Puerto de Santa Maria, la solitudine e reviviscenza sviluppati in *Entro el clave y la espada* (1939-1940), *Pleamar* (1942-1944), *Ora Maritima* (1953), *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54), *Poemas de Punta del Este* (1956), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) [(escluse]; e di Catherine G. BELLVER, *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Publicaciones del Colegio de España, Dalamanca, 1984: centrato sulle due raccolte argentine: *El Matador* (Buenos Aires, Losada, 1962) e *Abierto a todas horas* (Buenos Aires, Afrodísio Aguado, 1964). Secondo Catherine Bellver i temi classici dell'esilio sviluppati nelle raccolte precedenti subiscono una *variazione di tono* sfumando in una sensazione di intima concomitanza tra natura ed esperienza del dolore, che ricalca la ciclicità relazionale della vita con l'incedere della morte, e che trova conforto e si trasfigura nella natura.

²⁴¹ Il passaggio, nell'ambito della tematica acquatica, dal mare cadiciano al fiume è anch'esso motivo di derivazione argentina rintracciabile in *Ballate e Canzoni del Paraná*, come evidenzia ancora Delogu nel suo libro su Rafael Alberti [Delogu, 1972: 130]

²⁴² *Odi sgorgare in Roma*, in *Roma pericolo per i viandanti*, cit., p. 145: «da una fontana a un'altra, e un'altra ancora/ acqua, sempre acqua, ovunque acqua luente.//»

²⁴³ Alberti aveva un avo garibaldino toscano di cui andava molto fiero: per questo considerò sempre il proprio soggiorno in Italia connaturale alla sua identità: non solo per la prossimità geografica con la Spagna, ma anche per questa ricostruzione dell'identità avita.

²⁴⁴ LOTTINI Otello, *Rafael Alberti, Il sogno e la memoria tra l'Andalusia e l'Alta Valle dell'Aniene in Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado) a cura di Maria Cristina DESIDERIO, Bibliotheca, Gaeta, 1999, p. 48

*Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*²⁴⁵, anch'essa pubblicata nel 1972 ma con la traduzione di Ignazio Delogu. Il quadro complessivo è formalmente e ambientalmente rovesciato; solo le tematiche di fondo, abbandonate le strategie del dialogo ufficiale su cui era intessuto il libro romano, permangono: *l'ulissismo*²⁴⁶ albertiano; la solitudine dell'esilio; la denuncia per le iniquità subite dalla realtà contadina della valle dell'Aniene per via dell'emigrazione, che richiamano ancora l'antica attitudine all'impegno politico; e soprattutto un intimismo lirico raccolto attorno al sentimento di un'età incipiente sempre più inevitabilmente pressante, sembrano immergerlo in una sorta di resa dei conti coi fantasmi di una vita di lotta, in una lotta titanica per la democrazia dei popoli e la libertà dei poeti i cui frutti in quel momento storico di nuove dittature appaiono minacciati, e nel dolore per il pericolo cui è esposta la memoria degli amici e compagni morti, primo tra tutti Garcia Lorca, fucilato tra identici ulivi a quelli anticolani all'alba del 19 agosto 1936²⁴⁷ nella campagna granadina, a Viznar a Alfacar, e ricordato nella lirica *Federico*²⁴⁸.

È questa forse la lirica centrale dello studio anticollese: in essa, attraverso il referente panico della natura *umanizzata*²⁴⁹ specie nelle sue essenze arboree, ed in particolare attraverso la centralità scenica accordata all'olivo, *topos* di poesia, doppio poetico di Alberti per la sua natura longeva e per il suo radicamento al terreno mediterraneo così simile a quello andaluso, e nel contempo albero ai cui piedi era stato fucilato Garcia Lorca, il ricordo dell'amico perduto coincide col tema della memoria. L'endiadi mnestica, declinata attraverso una primaria dimensione privata appartenente alla sfera individuale, incontra il più profondo valore della memoria, cioè di una condivisione su base valoriale che è fondamento selettivamente e naturalmente determinato a definire il contenuto storico del patrimonio comune che da questa si avvia: per questo tramite consentendo il fondersi nella raccolta delle *duplicità di linguaggio* -visivo ed ideativo, ed evocativo- e *tematica*²⁵⁰ -della lacerazione personale e della lotta politica- alla radice dell'intera poetica albertiana .

²⁴⁵ R. ALBERTI, *Canciones del Alto Valle del Aniene*, Roma, Editori Riuniti 1972 trad, Ignazio Delogu

²⁴⁶ DELOGU Ignazio, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana*, in *Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi*, cit., p. 62

²⁴⁷ O. Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 469

²⁴⁸ *Federico* in *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 167

²⁴⁹ Lottini, cit., p.31

²⁵⁰ Lottini, cit., p.30

La memoria è dunque un'azione etica e selettiva, che indirizza, organizza e definisce il valore di mero accadimento riportato dal dato storiografico puro: essa costituisce la base della coscienza condivisa e della socialità. Per questo la poesia di Alberti canta qui una quotidianità distillata nella sua esemplarità, sul cui sfondo muovono poche figure umane esemplari ed un mondo inanimato umanizzato, in cui la presenza umana è in tanto più significativa in quanto più rarefatta.

Nelle *Canzoni*, composte tra il 1967 e il 1972, risulta sotto attacco questa esatta facoltà di memoria in entrambe le sue declinazioni: individuale e collettiva.

Ciò è dovuto al dato biografico, cioè all'incedere di un tempo sempre più prossimo in cui l'esistenza individuale, col suo corredo di esperienze e vite vissute, è destinata fisiologicamente a deperire: a questo il poeta si prepara in una sorta di panico reimmersi in una natura vitale e *ulteriore* rispetto all'intera esperienza vissuta, osservata e narrata di cui è specchio.

Ciò è dovuto anche alla coincidenza della vecchiaia incipiente con un momento storico, quello a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, in cui il problema delle recrudescenza di dittature e esili intellettuali e poetici delle opposizioni ad esse, esemplificati esplicitamente nel richiamo all'evasione di Panagulis²⁵¹ sembrano essere l'esito ultimo delle lotte condotte incessantemente da intellettuali e poeti sin dall'inizio degli anni Trenta. Il sopravvento delle logiche di violenza e riduzione degli spazi di libertà avvertito da Alberti minaccia dunque non solo l'esperienza individuale, che vive la propria personale criticità della vecchiaia, ma quella generazionale degli esuli politici. È l'esilio il contesto non univoco ma sempre presente di queste canzoni: un contesto da cui Alberti sente il pericolo dell'emancipazione come lusinga dell'annientamento. Ed è al pericolo di questa perdita che egli canta, da un'inusuale angolazione intimista e privata nelle meditazioni del proprio rifugio agreste.

Otello Lottini²⁵² ha mostrato come la centralità del paesaggio sia il primo elemento sensibile, una sorta di *trait d'union*, tra le molte ed eterogenee meditazioni sensiste di Alberti. Gli elementi del paesaggio sono infatti in un primo momento incisi con esattezza nella descrizione toponomastica dei paesi che dall'alto del giardino anticolano lo sguardo del poeta incontra nella valle. Assumono un insolito valore grafico di pura linea, non

²⁵¹ Ivi, *Ora greca*, p. 143

²⁵² Lottini, cit.

primariamente coloristico come abitualmente accadeva nelle lunghe descrizioni marine o nelle nature argentine. I paesi, nominati singolarmente, appaiono come pietre, immobili e reificati precipitati del mare e della terra nella reale geografia interiore albertiana²⁵³; essi sono incisi in un'aria²⁵⁴ che è vero *attivatore di memoria*²⁵⁵; e che, nell'addentrarsi nel libro poetico, si risolve in una sorta di condizione di sfumato legata allo stato della luce²⁵⁶. Come timpani immaginifici tra l'osservazione del poeta e gli oggetti osservati, gli elementi arborei come i roseti, le malve o le fronde di ulivi, castagni e noci, uniformano l'aria e la luce in un'unica tonalità brumosa, di atmosfera indefinita e dal potente potere immaginifico ed evocativo che attiva la facoltà di una immaginazione puntuale, metastorica, nella quale sovrapporre ai dati di realtà ed alle specificità toponomastiche una interpretazione del reale di matrice civile e politica²⁵⁷. La lettura del paesaggio mostra come sotto una parvenza di naturalezza mimetica, si celi *un'urgenza per l'intendimento di una assoluta precarietà esistenziale* incubata sin dagli anni delle nature argentine²⁵⁸; e come la sua determinazione venga puntualizzata piuttosto, nella dimensione ricostruttiva che *l'invenzione*²⁵⁹ attivata dalla memoria attraverso l'espedito dello *stiacciato aereo e variamente luminoso*²⁶⁰, dall'indagine secondo la determinazione di una specifica visività propria dell'abituale lente di compenetrazione tra vita e poesia, sempre fermamente fedele ai temi sociali di cui continua a professarsi esecutrice. Spia di ciò si rivelano i molti attributi guerreschi attribuiti a piante e fiori locali, apparentemente umili, come le malve dal livido colore metallico, equiparate a spade²⁶¹, custodi del segreto dell'ulivo, cioè del messaggio della poesia.

La dimensione brulla dei monti all'orizzonte, o l'impossibilità visiva dell'accesso che relega altri paesi su un piano di pura intuizione, diventano dati capaci di significare lo

²⁵³ Delogu, 1999, cit., p. 54

²⁵⁴ *Tanto la rende trasparente l'aria*, in *Poesia dall'Alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 99

²⁵⁵ Lottini, cit.

²⁵⁶ *Tanta luce è vero distrugge ogni cosa*, in *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 151

²⁵⁷ Ivi, *Sambuci possiede il palazzo*, p., 133

²⁵⁸ Delogu, 1972, p. 104

²⁵⁹ *Reinventare un paesaggio dopo averlo visto*, in *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 155

²⁶⁰ Lottini, cit.

²⁶¹ *Malve reali*, in *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 115

spopolamento dovuto al fenomeno della migrazione senza ritorno²⁶² che da quei luoghi si è originata, letta come esito ultimo ed attuale della secolare lotta di classe tra aristocratici e contadini²⁶³ per il tramite della gerarchia ecclesiastica, che mina il valore attribuito invece al sentimento religioso popolare²⁶⁴.

Il vitalismo intimo delle essenze, uniche protagoniste viventi del libro, proprio del respiro naturale dei paesaggi, richiama declinazioni meso e sud americane, specie nerudiane; e tuttavia apparenta metapoeticamente alla poesia, attraverso il richiamo esplicito ai poeti²⁶⁵: non solo i visti Lorca e Panagulis, ma l'amico Juan Ramon Jimenez, invocato in apertura del volume e il latino Orazio, con cui il volume si congeda in una sorta di monologo di Alberti che prevede un'alternanza dialogica interna al tempo esperienziale della poesia. Egli rivolge al poeta latino una lettera²⁶⁶, identificandolo nel primo ed ultimo depositario ideale del *sogno*²⁶⁷ di un *nostos* impossibile. Essa si snoda su un accoglimento del moderno poeta delle istanze dell'antico: il desiderio della quiete privata vissuta nella riservatezza agreste, il ripudio della guerra²⁶⁸. La lamentazione per l'oblio che copre la sorte della memoria poetica e i luoghi in cui quel sogno di pace era stato immaginato da Orazio sono introdotti attraverso la descrizione del sito archeologico di Villa Sabina, ormai misconosciuto ed abbandonato. Alberti racconta il suo ritiro anticolano sovrapponendosi al sogno bucolico oraziano, ed interpella le liriche di questi inserendone lacerai nel corpo del proprio componimento come in un contrappunto *assiduo*, in una prossimità contenutistica capace di omogeneizzare anche le eterogeneità stilistiche. Le continue incursioni del presente, i nomi dei contemporanei e dei contadini che attendono alle cure della casa anticolana, attivano il dialogo poetico in una isotopia cronologica inaudita, che esplicita il dolore di quella lunga illusione di pace cui il poeta considera di aver consegnato il magistero della sua vita, e che in questo commiato confessa così di temere disatteso dall'oblio corale che come l'ombra abbraccia la valle di questa sua intimità.

²⁶²Ivi, *Il villaggio è ormai vuoto*, p. 187

²⁶³ Ivi, *La gente se ne va. Questi paesi*, p. 135

²⁶⁴Ivi, *Processioni, va la Vergine*, pp. 111-113

²⁶⁵ Lottini, cit., p.31

²⁶⁶ Ivi, *Epistola ad Orazio (frammento)*, pp. 189-197

²⁶⁷ Ibidem

²⁶⁸ Il tema era già comparso esplicitamente in *So bene che c'è la guerra*, ivi, p. 173

All'aspetto naturale e sociale dell'esperienza anticolana, Alberti aggiunge quello culturale²⁶⁹, che declina secondo la contiguità con pittura e pittori implicati nella scelta della stessa località: secolare luogo di origine di modelle amatissime dai maggiori pittori europei, e loro luogo di elezione.

La circostanza storico artistica contestualizza gli anni albertiani in Italia al recupero da parte di questi dell'arte grafico pittorica, abbandonata negli anni Venti in favore della poesia, e negli anni Trenta della poesia e dell'azione, recuperata solo a partire dall'esperienza dell'esilio argentina con *Alla pittura, poesia del colore e della linea*²⁷⁰, e portata a maturazione solo nel periodo italiano con la pubblicazione de *Gli 8 nomi di Picasso. E non dico più di ciò che non dico*²⁷¹. In essa emerge la decennale amicizia con Picasso di cui Alberti parla nelle prose che seguono ai componimenti poetici delle *Canzoni dell'Alta Valle dell'Aniene* nella sezione *Poesie e prose della veglia*: il cui tema centrale è quello della *duplicità* implicata nell'esilio ed espressa ancora, come in *Roma pericolo per i viandanti*, attraverso la metafora dei fiumi-acque²⁷² che simboleggiano e ricalcano le *due spade* del componimento finale del libro²⁷³. Duplicità costante e complementare, mai sintetica: quella lirica e quella civile, ma anche la tematica della pace e quella della memoria per non consentire la perdita dei fatti della lotta contro le dittature come contributo al patrimonio di democrazia nel tempo contemporaneo dell'oblio e della massificazione delle libertà, e ancora quella più tecnicamente poetica di adesione all'onirismo automatico surrealista e quello più apertamente razionalista o intuitivo, perché forse di più larga accessibilità, del periodo dell'adesione alle lotte politiche.

Ultima duplicità resta quella tra pittura e poesia: forma reciprocamente ancillari di un'unico motivo creativo ed ideologico coltivato sin dai primissimi anni nella *Residencia* come dimostra l'amicizia con Dalí e Buñuel risalente a quegli stessi anni Venti e quella decennale con Picasso, il cui ritrovamento italiano fu il ricongiungimento al simbolo di

²⁶⁹Lottini, cit., pp. 41-48

²⁷⁰ ALBERTI Rafael, *Alla pittura, poesia del colore e della linea (1945-1952)*, (trad. I. Delogu), Roma Editori Riuniti, 1971; ed. numerata

²⁷¹ ALBERTI Rafael, *Gli 8 nomi di Picasso. E non dico più di ciò che non dico*, (trad. I. Delogu), Grafica Internazionale, 1970; 300 esemplari con litografia dell'autore

²⁷² *Io vivo tra due acque*, in *Canzoni dell'alta Valle dell'Aniene*, cit., p. 209

²⁷³ Ivi, *Mi è toccato lottare con due spade*, p. 223

una dedizione totale all'arte nella sua declinazione civile²⁷⁴: con cui condivise la battaglia per salvare il Museo del Prado dai bombardamenti, e il cui sodalizio era tanto forte da consentire a Delogu²⁷⁵ di attribuire all'intervento di Alberti il merito di aver agevolato il ritorno di *Guernica* in Spagna, salvando il quadro da un destino di *esilio senza fine*, perché la testimonianza autoriale supportasse il messaggio del quadro superando la scelta dimostrativa di non essere contiguo al regime spagnolo neppure con la propria sola presenza e neppure in una circostanza tanto centrale nel riconoscimento del peso e del valore del contributo che l'arte aveva avuto per lo sviluppo sociale e del processo democratico della Spagna postfranchista²⁷⁶.

Anche questo aspetto della carriera artistica di Alberti, come ha ricostruito Negroni²⁷⁷, trova compimento ed è definitivamente consacrato nel suo soggiorno italiano.

Il riconoscimento ufficiale di Alberti come artista, infatti, che aveva praticato l'arte visiva prima di quella poetica, e vi era tornato con il volume *A la pintura* nel 1945 del periodo argentino e con le lyricografie²⁷⁸ di complessa ascendenza, può dirsi compiuto in Italia nel 1965 con la vincita della Quinta Rassegna di Arte Figurativa di Roma. A quel medesimo anno risalgono le due mostre a *Galleria Penelope* di Roma e *Galleria 32* di Milano, seguite, due anni più tardi, dall'elaborazione di due cartelle grafico poetiche: una con lo scultore Umberto Mastroianni e una con il pittore Corrado Cagli, dalla composizione di *Omaggio a Mirò*: poema con lyricografie e due incisioni e dall'esposizione a Roma e Milano di disegni, incisioni e poesie manoscritte. In una accelerazione ed intensificazione dell'attività artistico grafica, nel 1969 espone a Milano, presso la *Galleria 32*, *Il lirismo dell'alfabeto*: serie composta da 24 lyricografie, ciascuna dedicata ad una lettera dell'alfabeto e realizzata con una diversa tecnica di stampa; nel 1971, a Roma per gli Editori Riuniti esce l'edizione italiana di *A la pintura*: con disegni e collages dell'autore; e nel 1972, è invitato alla Biennale d'arte grafica di Venezia,

²⁷⁴ Delogu, 1999, cit., pp.60 e segg.

²⁷⁵ Ivi, p. 67

²⁷⁶ Delogu, cit.

²⁷⁷ Negroni, cit., pp. 24-27

²⁷⁸ Carlo Bo le fa ascendere ai *Calligrammi* di Apollinaire (BO Carlo, *Alberti e Carrieri, entrambi figli di Apollinaire*, in «Europeo», 6 dicembre 1964, pp. 104-106); Delogu le lega piuttosto, concordando con lo studio di Fernando CHUECA Y GOITIA, allo studio grafico delle stilizzazioni proprie delle piastrelle arabe classiche (in Ignazio DELOGU : *Per conoscere Rafael Alberti*, Mondadori 1977, P. XIX)

esponendo contemporaneamente un' opera grafico poetica a Roma presso la *Galleria Rondanini* nell'occorrenza dei suoi settanta anni.

Nel 1976 inaugura a Venezia una Mostra di grafica ed altre opere, in polemica con la Biennale²⁷⁹.

La reciprocità di rapporto tra Italia e frequentazione attiva dell'arte sarà così forte che persino nel 1984, sette anni dopo aver terminato il proprio esilio ed aver fatto ritorno in Spagna, egli pubblicherà il volume *Verrà il giorno*: volume in cui le sue poesie accompagnano le fotografie di Agenore Fabbri.

Come ha dimostrato Francisco Javier Díez de Revenga²⁸⁰ analizzando le poesie di argomento italiano composte in Spagna dopo il termine del quindicinale esilio trascorso a Roma e quelle della raccolta *Fustigada luz*²⁸¹, pubblicata in Spagna, ma elaborato tra il 1972 ed il 1978, il legame con l'Italia rimase indissolubile ed attivo anche nel periodo successivo all'esilio, terminato col rientro in Spagna di Alberti il 27 aprile 1977; e fu percepito a tal punto produttivo dallo stesso poeta che egli ritenne di sottolinearne la centralità anche nel discorso che tenne, nel ricevere il Premio Cervantes, il 23 aprile 1984 dinanzi a Re Juan Carlos e alla Regina Sofia, e di cui può essere utile frequentare un breve estratto:

[...] Maestà, il 28 maggio del 1963, dopo quasi ventiquattro anni di esilio nella repubblica argentina, facevo il mio ingresso attraverso l'immensa porta del cielo, nella città di Roma [...], come quattro secoli prima, nel 1569, all'età di ventidue anni, vi era entrato Miguel De Cervantes attraverso la Porta del Popolo [...].

Io ho seguito i passi di quel Cervantes così giovane attraverso l'«alma ciudad», quella Roma che non sapeva ancora di essere la capitale del Rinascimento, da lui ammirata per la sua grandezza e la sua antichità [...].

²⁷⁹Delogu, *Per conoscere Rafael Alberti*, cit., pp. LIII-LV

²⁸⁰ Francisco Javier DIEZ DE REVENGA, *Alberti e Italia. (presencias y esencias de un poeta español en el exilio)*, «Quaderni di lingue e letterature neolatine dell'Università di Bergamo», n.6. 1991-1992, p. 73: «Cuando, ya en España, Italia sea una ausencia, el recuerdo de años inolvidables le acompañará y se hará presencia siempre»

²⁸¹ALBERTI Rafael, *Fustigada luz*, Barcellona, Seix Barral, 1980

Cervantes fu felice vivendo quella che, con entusiasmo, chiamò *la vita libera d'Italia* [corsivo nel testo] [...] Cervantes non la dimenticò mai, [...] come io non dimenticherò mai quei quindici anni della mia vita trasteverina²⁸². [...]

§ 2.6.2 Pablo Neruda

Nel 2008, dando corpo ed ordine definitivo a propri scritti precedenti, Ignazio Delogu²⁸³ ha ricostruito i diversi periodi di permanenza in Italia di Pablo Neruda e i suoi rapporti più significativi con la scena intellettuale e politica italiana di quegli anni. Il volume raccoglie anche tutta la corrispondenza *italiana*, cioè intrattenuta da Neruda a partire dai suoi tre soggiorni con Italiani: Dario Puccini, Antonello Trombadori, Paolo Ricci, Salvatore Quasimodo, Edwin Cerio, Alberto e Bianca Tallone. Esso rappresenta, ad oggi, l'unico contributo organico intorno al periodo italiano di Neruda.

Delogu suddivide la presenza di Neruda in Italia in tre momenti.

Il primo soggiorno -dopo il fugace contatto con la città di Genova che avvenne tra ottobre e novembre del 1949²⁸⁴ in seguito alla sua inattesa comparsa su suolo europeo, dopo essere sfuggito fortunatamente alle persecuzioni poliziesche di Gonzáles Videla, al I Congresso Mondiale del Movimento della Pace (14-19 aprile 1949) a Parigi, dove fu salutato con calore ed ammirazione da Picasso, Ehrebourg, Aragon, che ne fecero un campione della lotta all'oppressione dittatoriale- fu il soggiorno, romano, protrattosi dal 12 dicembre del 1950 al 25 gennaio del 1951²⁸⁵, in cui il poeta cileno, parallelamente al nascente interesse italiano per la sua opera, la cui divulgazione avveniva soprattutto attraverso il lavoro critico²⁸⁶ e di traduzione di Dario Puccini²⁸⁷ e l'interazione artistica

²⁸² Discorso riportato in «Nuova rivista europea», n.9, 1984, pp. 35-41, traduzione di Ignazio DELOGU

²⁸³ I. Delogu, *Pablo Neruda in Italia*, cit.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 13

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 15

²⁸⁶ PUCCINI Dario, *Lettura del Canto General*, «Società», VI, n°4, 1950

²⁸⁷NERUDA Pablo, *Si desti il taglialegna*, (trad. di Dario Puccini e Mario Socrate), «Rinascita», n°1, 1950. Supplemento.

Poi confluito nella traduzione dei primi quattro poemetti in NERUDA Pablo, *Canto generale : la lampada sulla terra* (a cura di D. Puccini), Parma, Guanda, 1952

con Guttuso, vide l'impegno profuso in pubbliche letture, anche insieme all'amico Rafael Alberti, nelle sedi di «Società», «Vie nuove» e nel Centro di studi latino americani di via Caetani per il Movimento per la Pace.

Questo soggiorno romano lo condusse soprattutto nelle campagne dei Castelli Romani ed in particolare a Frascati: ad esso si lega l'elaborazione de *I frutti*²⁸⁸ nel ciclo italiano de *L'uva e il vento*. In questo stesso anno soggiorna anche a Firenze, cui dedica i componimenti *La città*²⁸⁹ e *Il fiume*²⁹⁰ della medesima raccolta : contribuendo con questo componimento ad introdurre la tematica fluviale²⁹¹, così centrale nell'estetica sudamericana elaborata anche da altri poeti esuli come Rafael Alberti²⁹², in Italia ed in Europa. Neruda si addentra quindi in quel Meridione d'Italia, in Campania tra Napoli, Ischia e Capri - dove giunge il 20 gennaio 1952 e dove risiederà fino alla primavera del 1953- in cui elabora il particolare realismo, non aderente al nascente neorealismo e tuttavia neppure troppo intimistico o magico, che ne caratterizza gli esiti più maturi, ponendolo in relazione con le tematiche ed i problemi meridionali propri degli autori realisti per lui più interessanti e vicini, primo tra tutti Carlo Levi.

Il soggiorno caprese rappresenta il suo secondo periodo italiano, e si conclude con l'espulsione, per motivi di opportunità politica, del poeta dal suolo italiano. Lascerà infatti l'Italia in un allontanamento *concordato*²⁹³, dopo essersi espresso pubblicamente e aver letto le sue poesie in favore della causa mondialista della pace, confortato dal supporto di molti scrittori italiani che protestarono veementemente -celebre rimane l'immagine di Elsa Morante, immortalata nella lirica *La polizia*²⁹⁴, che alla stazione Termini di Roma colpisce con il proprio ombrello un agente di polizia che scortava il vagone con l'esule in partenza- contro questa decisione di natura politica mossa dalla strategica posizione dell'Italia: cerniera geografica e politica nella contrapposizione degli equilibri interni ed esterni alla cosiddetta *Cortina di Ferro*.

²⁸⁸ Delogu, 2008, cit., da *L'uva e il vento, I frutti*, pp. 120-123

²⁸⁹ Ibidem, ivi, *La città*, p. 117

²⁹⁰ Ibidem, ivi, *Il fiume*, p. 115

²⁹¹ Ibidem, p. 14

²⁹² ALBERTI Rafael, *Baladas y Canciones do Paraná* (1953-54), Barcelona, Losada editorial, 1954. Successivamente si vedranno anche in proposito la centralità accordata all'elemento fluviale (il Tevere e l'Aniene) nelle poesie di epoca italiana

²⁹³ Ibidem, p. 21

²⁹⁴ Ibidem, da *L'uva e il vento, La polizia*, pp. 140-144

Considerazioni di questo tipo motivarono la decisione di mantenere il nome di Neruda sul libro di frontiera fino al 1960, anno dopo il quale riprese la terza ma più sporadica e asistematica frequentazione italiana.

La ricostruzione di Delogu, suffragata dalle osservazioni dello stesso Puccini, sembra suggerire che la riflessione su una nuova forma di realismo venne maturata negli anni italiani del primo e secondo soggiorno.

Essa si mostrava maggiormente problematica ed aperta rispetto a quella predominante del neorealismo italiano dell'epoca: poiché si caratterizzava per l'uso sistematico di una oggettualità dei referenti esterni all'io lirico, si poneva come presupposto di un simbolismo concreto e legato a referenti quotidiani dall'accessibilità universale e dall'intellezione immediata, estranea alla tradizione del simbolistico analogico alla base delle poetiche ermetiche.

Queste caratteristiche possono consentire di interpretarla come il più grande lascito del passaggio nerudiano in Italia rispetto alla riflessione sulla natura dei linguaggi poetici. Essa investe l'uso civile del dettato poetico e ricalca, d'altronde, le coeve problematiche estetiche, formali e civili che si è visto svilupparsi nel biennio immediatamente successivo nella rivista meridionale dell'ispanista Bodini, ed in quella dell'ispanofilo Sciascia.

La relazione tra poesia ispanofona, dell'esilio e antiermetica da una parte e contesto italiano meridionale si conferma biunivoca anche nel caso di Neruda, se è vero, come ancora riporta Delogu, che il soggiorno nell'isola e comunque il contatto con la città di Napoli²⁹⁵, contribuirono incalcolabilmente allo sviluppo della poetica nerudiana successiva, finanche a quella espressa nei volumi postumi²⁹⁶, introducendo un senso della solarità e del calore popolare²⁹⁷ intercettati nella condizione popolare meridionale avvertita come contigua a quella del proprio Paese, acquisita contemporaneamente alla ricerca di quella dimensione assoluta di *umanità* che egli identifica col Rinascimento²⁹⁸ italiano, e che cerca di indagare attraverso la lettura di poeti come Dante, Cavalcanti,

²⁹⁵ Ibidem, pp. 23-24

²⁹⁶ Ibidem, p. 28

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Ibidem.

Petrarca, Poliziano, Tasso, Ariosto e Lorenzo de' Medici di cui continuerà ad interessarsi approvvigionandone i volumi anche nel tardo decennio degli anni Sessanta, come dimostra la corrispondenza da Isla Negra con Bianca Tallone, vedova dell'editore Tallone²⁹⁹. A quegli anni, in cui alla questione del comminato esilio cileno si sovrappose quello del problema politico di un'accordanda ospitalità italiana, risalgono alcuni componimenti centrali nell'evoluzione *umanista*³⁰⁰ della poetica nerudiana. Risalgono a questi anni i dieci componimenti centrali, cosiddetti *italiani*, della raccolta *L'uva e il vento*.

Come all'epoca, sarà l'intervento di figure mediatrici tra le scuole estetiche e poetiche nazionali e le istanze intellettuali al servizio del valore civile di quel linguaggio a garantirne l'accoglienza e la possibilità di azione, che se in Spagna era confluita nella fondazione e direzione della rivista «El caballo verde para la poesia», simbolo acclamato della lotta antifranquista, in Italia si concretizzò nella pubblicazione³⁰¹, l'8 luglio 1952, nella stamperia «L'arte tipografica» di Napoli, del volume anonimo, ma chiaramente riconducibile e da tutti ricondotto al poeta esule Neruda *Los versos del Capitán*, grazie a Paolo Ricci ed alla sottoscrizione, che coprisse i costi di edizione, di *44 suscritores*. La lista, che doveva rispecchiare un equilibrio tra le diverse componenti, politiche -nelle loro diverse appartenenze- ed artistiche, riporta nomi eccellenti dell'arte e della politica. Tra essi Delogu sottolinea la presenza di scrittori e artisti come Elsa Morante, Vasco Pratolini, Giulio Einaudi, Renato Guttuso, Luchino Visconti, Renato Caccioppoli, Salvatore Quasimodo -unico amico di tutte i soggiorni italiani di Neruda- Molaioli, Carlo Levi, Antonello Trobadori, Giuseppe De Santis, Carlo Bernari, Giuseppe Zigaina, Gianzio Sacripanti, Cosenza, Macchiaroli; e di uomini politici: De Martino, Caprara, Maglietta, Ingrao, Chiaromonte, Napolitano, Elvira Pajetta, Montagnana e Vidali; oltre ai significativi amici stranieri: il russo Ilya Eheremburg, il brasiliano Jorge Amado, il turco Nazim Hikmet, l'austriaco Stephen Hermlin, e Ivette Joie, amica di Paul Eluard.

Il libro, desiderato e progettato in ogni dettaglio da Neruda³⁰², fu pubblicato proprio a ridosso dell'espulsione dall'Italia del poeta, che si rammaricava del fatto che esso fosse

²⁹⁹Lettera di Neruda a Bianca Tallone del 14 marzo 1969, *ibidem*, p. 229

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 17 e segg.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 21

³⁰² *Ibidem*, p. 217

una edizione in solo Spagnolo e non anche Italiano: esso tuttavia, opera della maturità, è snodo proprio del passaggio dal *dominio dell'ombra*, che vige nell'opera nerudiana dal 1938, al *dominio vitale della luce*, attinto per l'appunto dalla vitalità e popolare e naturale dell'Italia e dell'isola.

Tale apporto, secondo la ricostruzione di Matilde Urrutia riportata da Delogu³⁰³, coincide con l'ultimazione e l'attribuzione del nome, nel 1952, al *Los verso del Capitàn*, che doveva essere, secondo le affermazioni dello stesso Neruda al Congresso Continentale per la cultura tenutosi a Santiago del Cile nel marzo del 1953, un omaggio all'idea dell'*Antica Europa, d'Occidente e d'Oriente, nel suo volto nuovo e vivo di patria di eroi e popoli, un'Europa socialista. Il [suo] contributo alla pace.*³⁰⁴

La Urrutia ricorderà, come *L'uva e il vento*, scritto nel 1954, possa essere considerato la riscrittura del già progettato e fortunatamente perduto libro elaborato durante il soggiorno asiatico del 1951, *Il vento e l'Asia*. Esso doveva aprirsi con l'ode de «*L'uomo invisibile*», che avrebbe poi aperto le *Odas elementales* anch'esse del 1954. Anche questo libro poetico vide larga parte della sua stesura, ricorda la Urrutia, risalire al periodo caprese, come anche il contiguo *Nuevas odas elementales*, del 1956.

Lo spunto originale della mutazione caprese, risiederebbe nel processo³⁰⁵ che dalla pratica di «*nominazione*» lo vedrebbe passare a quella di «*auto nominazione*» nell'appellativo di *Capitàn*. Questo termine, intimo e legato alla sfera amorosa della confidenza domestica, verrebbe dunque ad assumere un valore di testimonianza dell'esplicito impegno civile, seppure non di lotta condotta fisicamente propria invece di altri poeti ispanofoni come Alberti e Hernandez- cui si era votato sin dagli anni della Guerra di Spagna, e tuttavia del tutto assente nella raccolta specificamente dedicata a quella esperienza *España en el corazón*. Ciò implica un processo di autodenominazione parallelo ad una mitizzazione autofondante in cui il ruolo di Matilde sarebbe quello materno-incubante-gestatorio, sublimazione dell'irrealizzata maternità messicana e di

Si veda la missiva di Neruda indirizzate ad Edwin Cerio senza data, ma sistemata dopo quella del 5 gennaio 1952, riguardo alla questione di approvvigionamento della carta necessaria per la stampa dei cinquanta esemplari del volume in progettazione, scelta in base a criteri di grammatura e tessitura.

³⁰³Ibidem, p. 29

³⁰⁴ Ibidem, pp. 29-30

³⁰⁵ Ibidem, p. 31

quella cercata nel periodo dell'esilio europeo³⁰⁶, raddoppiato nella condizione di insularità mediterranea³⁰⁷. Se Matilde accede dunque all'oggettivazione di camera gestatoria, ciò avviene nella sua identificazione con la casa, luogo dell'esistere rispetto all'esternalità esposta attraverso una natura mimetica, espressa attraverso una fossilizzazione di caratteri mitici archetipi che la essenzializzano riconducendola ad una coesistenza della quatripartizione elementale³⁰⁸ in relazione alla quale anche il poeta può essenzializzare il proprio ruolo in una definizione mitica, cioè storica e fissa, archetipa, della propria essenza e del proprio ruolo.

Delogu insiste³⁰⁹ sul non interesse di Neruda per la classicità greco latina e nel contempo sul processo di mitizzazione proprio del periodo maturo della sua produzione che *lato sensu* a questa lo apparenta, introdotto e mediato dalla riflessione avvenuta durante e a partire dall'esperienza italiana dei primi anni Cinquanta e soprattutto del soggiorno isolano. Delogu identifica dunque l'accezione mitologica astratta da Neruda come una declinazione di fissità archetipa e ancestrale estranea al patrimonio colto europeo e occidentale, e lo identifica piuttosto con un processo di assolutizzazione di caratteri fissi, interni e connaturali alla natura categorizzante e problematizzante universale dell'umanità, prescindendo dalla sua appartenenza a classi di censo, d'istruzione o di origine geografica. Egli riconduce quindi la dimensione mitica alla sua radicalità di archetipo trasversale, ravvivato nella sua esperienza dalla condizione popolare del Nuovo Mondo, non esposto al patrimonio culturale canonico della formazione occidentale, ma anche da quella dimensione assoluta che la natura animata, inanimata e incarnata dalla popolarità del meridione d'Italia restituiva come base anche a quel pensiero non più esclusivamente formale dell'archetipo cognitivo, etico ed estetico sotteso al mondo mediterraneo e quindi, estensivamente all'Europa colta ed al Primo Mondo che su questo avevano millenariamente costruito ed ancora continuavano a costruire il proprio *habitus* culturale condiviso.

Suffraga questa linea interpretativa tratteggiata da Delogu la ricognizione di come Neruda pensasse l'altra raccolta del periodo italiano, *L'uva e il vento*, il cui nucleo

³⁰⁶ Ibidem, pp. 36-37

³⁰⁷ Ibidem, p. 34

³⁰⁸ Su questo processo si vedano soprattutto, ibidem, le pp. 49-53

³⁰⁹ Ibidem, p. 28

centrale fu tutto concepito e scritto principalmente durante il soggiorno romano e caprese. Nelle sue intenzioni, esso doveva essere un *Canto General* europeo, una sorta di manifesto per il Vecchio Mondo, cioè per l'Europa e per l'Asia³¹⁰.

In esso giunge a completa maturazione il processo di *autodeterminazione* nel suo essere «*Capitàn*»³¹¹, circostanze dimostrata da una coincidenza implicita e perfetta tra *Capitan e parlante*, nel doppio movimento, di massima estensione e massima contrazione, iniziato con i *Versos*. La dialettica tra interno ed esterno propria di quella raccolta qui si raccorda nell'antitesi di *uva*, corpo del rinnovamento poetico che rovescia la novità del mondo non più storico-geografica, ma legata piuttosto alla fede socialista³¹², che comporta che il Nuovo Mondo cantato sia qui l'Europa e l'Asia, a discapito dell'abituale dizione riservata al continente americano; ed il *vento*.

Patria del massimo valore dell'uva, è l'Italia, antica *enotria*,³¹³ come si esplicita nella sezione italiana *La patria del racemo*. In essa trova luogo quella incongruenza tra tono ed uditorio, non attenuata neppure dal tono discorsivo e colloquiale sul cui impianto è costruita la sezione; la sproporzione che ne deriva è tale che *produce un effetto di distorsione assai simile alla ridondanza, alla retorica e in certi casi persino alla demagogia poetica non meno che politica*.³¹⁴

Delogu osserva come la reazione del mondo letterario italiano non produsse una accettazione univoca dell'opera di Neruda, oltre e più che perché avvertita come ideologica, perché esso esprimeva delle riserve su una estetica verbale eccessivamente esuberante³¹⁵ ed estranea al costume poetico italiano ed europeo.

L'esuberanza verbale, di matrice chiaramente logico espressionistica, propria della sua poetica enumerativa, appare dunque in ambito italiano in posizione equivalente alle

³¹⁰ Ibidem, p. 54

³¹¹ Ibidem, pp. 54 e segg.

³¹² Ibidem, *Straccioni d'Italia in L'uva e il vento*, pp. 145-149

³¹³ Ibidem, p. 58: «Fiume, città, frutti, mare; in essi riconosce Neruda l'essenza di ciò che egli riconosce per Italia. L'Italia come paradigma dell'Europa.»

³¹⁴ Ibidem, p. 55

³¹⁵ Ibidem, p. 25 «Se l'interesse di Neruda era più per l'Italia crocevia di culture, sintesi, nel Rinascimento, delle culture greca e romana che egli mai volle conoscere [...] direttamente, e meno per la cultura e per l'arte contemporanee, è giusto riconoscere che negli interlocutori italiani vi fu più di una riserva per un'abbondanza, di una sorta di dissipazione verbale che andava oltre l'oratoria e la retorica della nostra traduzione e che proprio per questo meritava però di essere conosciuta e studiata. »

motivazioni di rigetto, in quanto esteticamente su posizioni estranee, mossa dalla scuola poetica ufficiale spagnola nel soggiorno in Spagna del 1932.

Neruda contrappone nella raccolta il valore del Nuovo Mondo, in cui la lotta tra natura e civiltà (da lui definita come *storia*) è ancora in atto nella ricerca di un equilibrio inedito, con quello del Vecchio Mondo, in cui la lotta si è già compiuta a vantaggio della *storia*, cioè dell'uomo incarnato nel contesto solidale di civiltà, che egli identifica con la *città*, cioè con il contesto di natura antropizzata per antonomasia, che nella sua esperienza italiana coincide con la Firenze di *La città*, in cui anche l'elemento del fiume, l'Arno de *Il fiume*, appunto, selvaggio nella mitografia meso e sud americana, si piega all'umanizzazione del paesaggio. Perno di questa dialettica dinamica è l'uomo: attorno a lui il poeta costruisce un inaudito e nuovo Rinascimento su base naturale. *Il fiume*, *La città* e *I frutti*, primissima poesia italiana composta, secondo la testimonianza di Trombadori,³¹⁶ in seguito alla gita alla cittadina romana di Frascati, esplicitamente richiamata, nel gennaio del 1951, precedono la sezione caprese, propria invece del secondo soggiorno, *La patria del racimo*, in cui i richiami coloristici e immaginifici capresi sono incubati per divenire una sorta di matrice costante di elementi, riconducibili al contesto Italiano, che si svilupperanno nella parte del testo, ed in quelli seguenti, composti successivamente al soggiorno italiano. Si tratta dunque della ricerca di un equilibrio, tra la misura dell'umanamente determinato propria dei contesti urbani³¹⁷ e quella smisurata della natura, incarnata dall'elemento equoreo dell'oceano proprio della sua cultura poetica di origine. Il raggiungimento di questo equilibrio, tentato già nella descrizione delle dolci pendenze dei vigneti e dei colli frascatani, è tentata ne *I frutti*, ma pienamente raggiunta solamente nella descrizione dell'isola: l'esuberanza propria della natura della quella è delineata in un nitore di linee e colori elastici e smaglianti³¹⁸, ma definiti e definenti, ordinativi, capaci di bilanciare il tempo esterno e collettivo dell'urgere storico a quello interiore dell'esperienza salvifica di amore³¹⁹ consolidatosi sull'isola³²⁰.

³¹⁶ Ibidem, p. 59

³¹⁷ Ibidem, pp. 63-64. Delogu insiste in tal senso sul valore del sintagma «Palazzo Vecchio» nel componimento *Il fiume*

³¹⁸ Ibidem, da *L'uva e il vento*, *La chioma di Capri*, pp. 136-139

³¹⁹ Ibidem, (da *I versi del Capitano*) *Epitalamio*, p. 101

³²⁰ Ibidem, p. 70

§ 2.6.3 Alexandros Panagulis. Un caso esemplare di ricezione italiana. Pier Paolo Pasolini e Andrea Rivier, poeta filosofico

Tra l'estate del 1973 e l'autunno del 1974, esulò in Italia anche il poeta greco Alexandros Panagulis. Ingegnere Elettronico per formazione, ufficiale dell'esercito greco, dopo il colpo di stato del 21 aprile 1967 aveva preso parte attiva alla lotta armata contro la dittatura dei Colonnelli guidata da Geōrgios Papadopoulos, fondando il movimento *Resistenza Ellenica*.

Incarcerato dal 1968, ha salva la vita per la mobilitazione della comunità internazionale, e dopo una prima evasione nel 1969, esce dal carcere nel 1973 grazie all'amnistia.

Ripara in Italia, a Firenze, dove entra in contatto con molti intellettuali. Grazie alle interviste rilasciate alla giornalista Oriana Fallaci la sua storia e le sue dichiarazioni sul regime si diffondono in tutto il mondo, con ciò contribuendo alla formazione di una opinione pubblica che vede in lui ed in alcuni altri intellettuali greci esuli i campioni della lotta alla sanguinaria dittatura greca ed un simbolo dell'impegno politico contro le dittature nel mondo. Solo col crollo del Regime dei Colonnelli, eletto in Parlamento nel collegio di Atene nelle fila del Partito di Unione del Centro-Nuove Forze, rientra in Grecia nel 1974.

Contrariamente a ciò che avevano fatto Rafael Alberti e Pablo Neruda, non compone opere nel periodo che trascorre in Italia: tuttavia la sua presenza in Italia è rilevante per la risposta che essa suscita nel mondo poetico e intellettuale italiano.

Nel 1972 esce in Italia, ancora per un editore meridionale, Flaccovio di Palermo, il volume *Altri seguiranno*³²¹, contenente le poesie composte da Panagulis tra il 1967 e il 1969 e uno scritto del 1970³²² in cui egli denuncia ulteriormente a quanto aveva già fatto nel corpus poetico le condizioni di tortura subite durante la propria detenzione e il valore di reale strumento di sopravvivenza e resistenza che la poesia aveva costituito per lui. Il

³²¹ A. PANAGULIS, *Altri seguiranno*, Palermo, Flaccovio editore, 1972 [1980², da cui si cita]

³²²A. PANAGULIS, *Ottobre '70 (Dal carcere di Boyati)*, in *Altri seguiranno*, cit., pp. 85-89

volume fu introdotto da uno scritto di Pier Paolo Pasolini³²³, che nel 1968 aveva già dedicato al poeta greco una poesia, intitolata per l'appunto *Panagulis*, uscita in un primo momento in rivista³²⁴ e confluita invariabilmente in tutte le diverse proposte di composizione di *Transumanar e Organizzar*³²⁵.

Come ricorda Walter Siti³²⁶ «Panagulis occupò a lungo l'interesse di Pasolini, che ne scrisse sul *Caos*³²⁷, ne recensì i versi³²⁸ e ne parlò su *L'Unità* il 29 giugno 1972 (*Il simbolo Panagulis*, ora in SPS, pp. 232-6)».

Nell'introduzione, Pasolini evidenzia un *rappporto oppositorio e non dialettico*³²⁹ tra la mera realtà delle *cose*, che caratterizza la descrizione dell'esperienza brutale e inumana del carcere e della repressione dittatoriale, e *la retorica nominale ed ideale*³³⁰ della pratica poetica come espressione ultima di resistenza a queste: espresse, grosso modo, le prime nel succitato memoriale *Ottobre '70*, il secondo nel corpus poetico che compone il libro.

Pasolini ripercorre, nella ricognizione formale della scrittura poetica di Panagulis, la scelta di utilizzare una compostezza metrica ed una purezza espressiva, che sopravanzando e contemporaneamente precedendo le pur evidenti conoscenze poetiche contemporanee di matrice espressionistico ermetiche tedesche³³¹, si situano nell'alveo della classicità greca. Ciò contribuisce ad evidenziare, proprio attraverso la evocazione anaforico-salmodica che caratterizza molti incipit delle poesie, i tratti ieratico-sacrali che Panagulis intende imprimere alle cose dello *spirito* contrapposte a quelle del *corpo*³³² definendo per tale via l'impianto morale della sua resistenza, che passa attraverso il gesto

³²³ Sulle circostanze della commissione della prefazione si veda MANCUSO Kris, *Una cronaca*, in *Altri seguiranno*, cit., pp.99- 101

³²⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Panagulis*, su «Il Tempo», 30 novembre 1968

³²⁵ PASOLINI Pier Paolo, *Transumanar e Organizzar*, Milano, Garzanti, 1972

³²⁶ SITI Walter, *Note e notizie sui testi. Transumanar e Organizzar*, in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Tomo II, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, p. 1523

³²⁷ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, in ID., *Prose e Saggi*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, p. 1151- 1156

³²⁸ Ivi, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, pp. 2675-2691

³²⁹ PASOLINI Pier Paolo, *La forma di Panagulis*, in *Altri seguiranno*, cit., p. 14

³³⁰ Ivi, p. 7

³³¹ Ivi, p. 17

³³² Ivi, p. 14

salvifico della parola in quanto elemento incorporeo, cioè non soggetto al vincolo della violenza e della costrizione. L'accostamento dell'uso politico al mondo poetico classico proprio della scrittura di Panagulis, patrimonio più vastamente utilizzato -seppure perlopiù attraverso allusioni implicite- nel repertorio letterario del poeta greco, era stato già intuito da Pasolini, che se ne era a sua volta valso in forma invece esplicita nel suo componimento del 1968, attraverso l'attribuzione di un doppio a Panagulis proveniente dal patrimonio afferente il mondo della tragedia greca: Meneceo. Come ricorda Siti³³³ «nelle *Fenicie* di Euripide, Meneceo è il giovane eroe, figlio di Creonte, che decide di sacrificarsi perché solo così, secondo una profezia di Tiresia, Tebe si salverà».

Pasolini intravede dunque nella figura del giovane combattente e poeta, un destino tragico di predestinazione al sacrificio. Proprio questa dimensione sovraindividuale e ultravolontaria lo pone in quella sfera immota e fissa del Sacro, propria del mito greco, su cui in quegli stessi anni si focalizza in modo più puntuale la produzione dei diversi linguaggi di Pasolini, esattamente nel contrasto che questa genera nel suo rapporto con lo scadimento, la catabasi, verso la brutalità e la miseria della contingenza.

Pasolini rintraccia dunque, dopo averla intuita con anticipo, una cifra assoluta di idealismo mitico, in quanto sacrale, mistico e ieratico che caratterizza la percezione di sé espressa da un individuo poetico nella sua stessa essenza di lotta verso la tirannide, grande nodo critico del pensiero antico, e per suo tramite di una intera classe di età ed idealità.

Percorso simile è quello attraverso il quale è transitato un altro poeta in quei medesimi anni proprio in relazione ai poeti esuli greci e, più latamente, a Panagulis: Andrea Rivier, pseudonimo poetico dell'Arcade Romano Romani. A lui si deve la pubblicazione, nel 1970, dell'opuscolo, con tiratura di trecento copie non venali, come d'abitudine per la produzione dell'autore e dell'edizione da lui diretta, intitolata: *Per i profughi greci*³³⁴, che seguiva di due anni *Le lamentazioni: da P. Ovidio Nasone*³³⁵.

Poeta *filosofico*³³⁶, secondo l'efficace definizione avviata da Petrucciani in quel medesimo 1968, introduce l'ode civile per gli esuli greci fedele alle abituali ascendenze

³³³W. Siti, cit., ibidem.

³³⁴RIVIER Andrea, *Per i profughi greci*, Roma, I taccuini di Marsia, 1970

³³⁵RIVIER Andrea *Le lamentazioni: da P. Ovidio Nasone*, Roma, 1968

³³⁶PETRUCCIANI Mario, *Forme e significato della poesia di Andrea Rivier : con antologia essenziale*, Roma, Bardi, 1968

wittgensteiniane attraverso una meditazione poetica di chiara impronta e argomentazione linguistica che, partendo da una evidente critica dei linguaggi iperspecialistici, infarcisce di tecnicismi che affiancano in una contiguità babelica l'altra lingua di prestigio concorrente: l'ormai declinante latino nel nuovo tempo dell'antiumanesimo e del mito dell'efficienza tecnologica e scientifica.

Rivier veicola quel medesimo senso di scollamento tra la società civile e nuova etica della scienza e del progresso cieco, incapace di vedere il male e la violenza della storia, inaderente alle società che lo pratica: la quale è chiamata a rendere testimonianza della propria confusione proprio attraverso la propria reazione a quel determinato comportamento linguistico prevaricatorio. In discussione è la congruenza simbolica di ogni atto di linguaggio nel tempo della post modernità, privo di una logica ed etica gerarchica estrinseca al linguaggio, attraverso un dedalo mistilingue mimetico incomprensibile: composto di termini tecnologici, latineggianti e di prestiti stranieri per riprodurre l'atmosfera straniante e straniata di una sorta di continuum temporale indistinguibile nelle sue soluzioni di continuità tra problematicità contemporanea e ancestralità di una violenza percepita come astorica e asimbolica perché esterna al codice linguistico vivo e operante che ne resta impermeabile, tanto nello spazio psichico individuale che in quello collettivo della psicologia di massa; una vera selva linguistica che egli simboleggia attraverso lo stereotipo culturale dell'alto medioevo, evocato nell'allusione alle invasioni mussulmane³³⁷, ed equiparato al tempo contemporaneo della crisi della libertà e della democrazia attraverso l'allusione a *Torquemada*³³⁸; come pure al ruolo di ribellione propria del poeta simboleggiato da Villon, la cui avventura campeggia nell'intera strofe centrale.

Il dipanarsi della storia di questa violenza oppressiva, che troverà esito nella raccolta *La violenza Morgana*³³⁹, segna già qui il peso del vincolo della perdita della libertà, e la lotta contro la nuova e sempre uguale tirannide del potere coercente, declinata, dopo la veloce ricapitolazione storica delle più feroci oppressioni della storia d'Occidente culminate nella insensatezza del male incarnato dall'orrore del nazifascismo, nel nuovo

³³⁷ *Per i profughi greci*, cit.: v. 26 «Quando il Mediterraneo, questo lago musulmano»

³³⁸ *Ibidem*, v.36

³³⁹RIVIER Andrea, *La violenza Morgana*, s.i.l., 1977 [Manduria, Piero Lacaita editore,1979²]

mostro violento dell'attuale guerra del Vietnam e della dittatura greca, contro la quale la testimonianza dell'esilio intellettuale è risposta fiera di dignità ed opposizione.

L'ascendente classico, implicito nella scelta del tema della tirannide come abuso della forza nomica, incontra lo studio propedeutico della relazione tra tirannide, intesa appunto come abuso del potere, e risposta poetica nell'interessante esercizio di traduzione di Ovidio.

La traduzione del *II libro dei Tristia* contenuta ne *Le lamentazioni* rappresenta un *unicum* nella produzione di Rivier almeno per due ordini di ragioni. La prima, di tipo formale, si avvia dalla considerazione che egli, benché a partire dagli anni Ottanta provvederà alla divulgazione poetica del pensiero di Heidegger³⁴⁰ intorno al problema poetico nella sua declinazione tra linguaggio ed ente, lo farà attraverso una personale riscrittura, non attraverso una traduzione. L'altra si diparte piuttosto da considerazioni circa il particolare taglio della sua frequentazione del mondo classico, pure attiva e proficua nella sua produzione: prima e dopo la traduzione dei *Tristia*, egli predilesse il mondo greco e l'indagine degli aspetti filosofici sottesi al problema della possibilità di accedere alla verità³⁴¹ (ἀ-λήθεια) attraverso l'ente ineffabile della parola poetica indagato non solo nella prima ottica wittgensteiniana³⁴², ma soprattutto in quella heideggeriana³⁴³ che quella risolve, nella riflessione di Rivier.

A queste tematiche che egli frequenta anche attraverso la loro radice greca, che si dipartono appunto dalla primigenia cellula d'indagine sul rapporto tra verità e menzogna³⁴⁴, Rivier accede attingendo al vocabolario della filosofia classica del noumeno³⁴⁵ tematiche del potere e del suo aspetto ipnotico nella declinazione della violenza che ne è caratteristica e strumento centrale.

³⁴⁰RIVIER Andrea, *L'azzurra notte dell'essere : versi e nota condotti sull'unterwegs zur sprache e was ist metaphisik? di Martin Heidegger*, Roma, All'insegna dell'occhiale, 1986. Plaquette tirata in trecento esemplari non venali

³⁴¹RIVIER Andrea, *Letheia*, Roma, All'insegna dell'occhiale, 1994. Plaquette tirata in trecento esemplari non venali

³⁴²RIVIER Andrea, *La scala wittgensteiniana : 1945-1975*, Roma, Il presente, 1975. Plaquette tirata in cinquecento esemplari non venali

³⁴³Rivier Andrea, *L'azzurra notte dell'essere*, cit.

³⁴⁴RIVIER Andrea, *Né menzogna, né verità : Versi*, Roma : G. Bardi, 1950

³⁴⁵RIVIER Andrea, *Neumanesimo e morale : considerazioni sulla crisi dell'uomo contemporaneo e progetto della cultura coincidente con il progetto umano*, s.i.l., Il pubblicano, post 1954

Punto di snodo tra i due momenti della riflessione classica, quella ontologica sulla relazione tra disvelamento della verità e apparenza, e quella conseguente e etica della relazione tra libertà e violenza, si pone la riflessione sulle lamentazioni ovidiane, uniche nell'intera opera di Rivier a provenire dal patrimonio classico poetico e non filosofico e uniche a provenire dal mondo classico latino e non greco.

Esse ricalcano il contenuto del *II Libro dei Tristia*, scritto Ovidio nel suo esilio nel Ponto comminatogli da Augusto per la sua opera poetica, considerata di opposizione alle disposizioni imperiali.

Esse sono da sempre considerate un manifesto della poesia dell'esilio, della cui condizione esprimono la nostalgia lacerante e insanabile.

La scelta di Rivier di tradurre il libro ovidiano esattamente nell'anno in cui Pasolini scriveva il suo componimento per Panagulis e due anni prima della sua ode civile per gli esuli greci, può essere inquadrata nell'ottica di un contributo alla causa della poesia dell'esilio, che egli legge come detonatore poetico per la mutazione stessa della sua poesia: la quale, pur mantenendo il proprio fermo carattere filosofico, passa da una indagine puramente noumenica ad una che contempra una attiva ricaduta civile ed etica della verità disvelata della parola poetica, e nel fermo convincimento che questa possa veicolare verso la liberazione dal giogo che la violenza, implicita nel dettato di oppressione proprio della storia umana, comporta.

§ 2.6.4 Juan Gelman

Tra il 1979 e il 1982, durante il suo quindicinale esilio, è riparato a Roma il poeta e giornalista argentino Juan Gelman, considerato la maggiore voce poetica argentina contemporanea, e vincitore di innumerevoli premi, tra cui il *Premio Nazionale di Poesia* per il triennio 1994-1997 in Argentina, il *Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe* 2000 in Messico, il *Premio Rodolfo Walsh* per il giornalismo nel 2001 in Argentina, il *Premio Lerici -Pea* per la poesia internazionale nel 2003, il *Premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana* nel 2005 in Spagna, il *Premio di Poesia Civile di Vercelli* nel 2006, e il *Premio Cervantes* nel 2007.

Esulato dal suo paese nel 1975 per sfuggire alla repressione della dittatura militare di Videla, l'anno seguente vive la scomparsa, tra le trentamila vittime della repressione, del

figlio e della giovane nuora incinta colpiti per fiaccare il suo impegno etico e politico di intellettuale e giornalista impegnato per la libertà e la democrazia nel suo Paese.

Nel 1999 vengono rinvenuti i resti del figlio e si scopre che la bimba neonata della coppia era sopravvissuta e data in adozione in Uruguay. Grazie ad una mobilitazione internazionale di artisti, intellettuali e uomini politici per vincere le reticenze di Montevideo, nel 2000 Gelman incontra la nipote, che prende il nuovo nome di Macarena María Gelman, da quel momento impegnata nella battaglia civile per i diritti degli scomparsi.

Nel suo periodo di esilio, dal quale non farà più rientro definitivo in Argentina, ma al termine del quale si stabilirà in Messico per godere di una contiguità non troppo stretta col paese d'origine, Gelman riparò in Europa, specie in Spagna, Francia ed Italia.

Dall'Europa Orientale proveniva infatti la sua famiglia, emigrata in Argentina proprio negli anni Trenta per sottrarsi alle difficili condizioni di vita cui era sottoposta la popolazione ebraica ucraina cui entrambi i genitori appartenevano.

Nel periodo italiano, che è andato dal 1979 al 1982, Gelman ha composto *Notas*³⁴⁶, *Carta abierta*³⁴⁷, *Si dulcemente*³⁴⁸, *Comentarios*³⁴⁹, *Citas*^{350 351}, *Bajo da luna ajena*³⁵², *Hacia el Sur*³⁵³ confluiti nel volume del 1994 *De Palabra. Poesía III (1973-1989)*³⁵⁴; e *Com/positiones*³⁵⁵.

³⁴⁶GELMAN Juan, *Notas (Callela de la Costa- Paris- Roma, agosto-octubre 1979)*

³⁴⁷GELMAN Juan, *Carta abierta (Paris-Roma, enero, 1980)*

³⁴⁸GELMAN Juan, *Si dulcemente (Roma, enero-marzo, 1980)*

³⁴⁹GELMAN Juan, *Comentarios (Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra, Callela de la Costa, 1978-79)*

³⁵⁰GELMAN Juan, *Citas (Roma, noviembre-diciembre 1979)*

³⁵¹ Le due raccolte italiane furono poi unite nella pubblicazione della raccolta: GELMAN Juan, *Citas y Comentarios*, 1986

³⁵²GELMAN Juan, *Bajo da luna ajena (notas al pie de una derrota) (Roma, mayo de 1980)*

³⁵³GELMAN Juan, *Hacia el Sur (Roma, 1981-1982)*

³⁵⁴ GELMAN Juan, *De Palabra. Poesía III (1973-1989)*, Madrid, Visor Libros, 1994

³⁵⁵ GELMAN Juan, *Com/positiones, trad. Italiana: com/posizioni*, (trad. Laura Branchini), Milano, Rayuela, 2011

Come ha evidenziato Silvia Lafuente³⁵⁶ nella sua monografia sull'autore, questo periodo corrispose con un punto di svolta fondamentale³⁵⁷ nell'evoluzione della produzione matura di Gelman, che fino al periodo dell'esilio aveva impostato il proprio lavoro poetico su una ricerca linguistica basata su uno sperimentalismo pluralista di stampo popolare³⁵⁸, legato alla *Generazione Sessanta*³⁵⁹, che attraverso l'opera di Gonzales Tuñón teorizzava una poetica che dalla poesia del margine muovesse verso una poesia politica, e cui *paradigma fondamentale era la rivoluzione cubana*³⁶⁰, coi suoi miti castristi e guevaristi.

Lafuente ricostruisce le modalità individuali attraverso le quali Gelman attualizza queste posizioni. La sua poetica, che lo stesso Gelman definiva *di parola calcinata*, si avviava da una ricostruzione mimetica degli usi e delle modalità interlinguistiche e sociali attive nei *barrios*: veri laboratori di determinazione sociale della società civile argentina in quel momento in formazione nella sua identità di figlia dell'emigrazione europea. Essa mostrava nel contempo una contiguità ed una discendenza culturale con i movimenti nordamericani tanto della Beat Generation, particolarmente dell'opera di Ginsberg del 1956 *Howl and other poems*³⁶¹, che con l'arte visuale, specialmente con la Pop Art³⁶² di Warhol.

Anche Antonella Fabriani³⁶³ evidenzia come i molti neologismi di cui si era avvalso nelle prime raccolte, coniatati attraverso la particolare tecnica personale di creare voci verbali attraverso un processo denominativo, che in questo modo introducono nell'azione un aspetto di connaturale conseguenza dell'essenza del soggetto che le compie come emanazione della propria intima natura in un'astrazione propria di un immanente misticismo laico e totalizzante, determinava uno straniamento che conduceva il linguaggio ad una fase pre formalizzata, mimetica di quella dell'acquisizione formale

³⁵⁶ LAFUENTE Silvia, *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995

³⁵⁷ Ivi, § 3. *La poética de lo íntimo y su repercusión lingüística*, pp. 49-64

³⁵⁸ Ivi, § 1. *El concertista de palabras*, pp. 7-16

³⁵⁹ Ivi, § 2. *Gelman y la concepción poética de la generación del 60*, pp. 17-36, in particolare vd. pp. 21 e segg.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 32

³⁶¹ *Ibidem*, p. 24

³⁶² *Ibidem*, pp. 26-28

³⁶³ FABRIANI Antonella, *Introduzione* in J. GELMAN, *Gotán e altre poesie*, (trad e intr. di A. Fabriani), Milano, Guarda, 1980, pp. 7-11

propria degli strati popolari in larga parte immigrati che componevano la gran massa della popolazione argentina, e che corrispondendo agli strati più umili della società, veniva a sovrapporsi a quella più malfamata ed ambigua che frequentava i caffè e ballava il tango, dai cui registri ritmici e dalle cui tematiche di dialettica tra amore e morte Gelman attingerà nella definizione del proprio immaginario poetico. La circostanza di un contesto linguistico pre formalizzato corrispondeva dunque non ad una immaturità linguistica intesa come *diminutio*, ma ad uno stadio attivo, una vera camera gestatoria, in cui l'individualità tanto più creativa quanto più umile e popolare, poteva partecipare fattivamente attraverso la propria attiva matrice creativa, che ben identifica l'idea plurale e collettiva sottesa alla produzione poetica gelmaniana precedente l'esilio, ma costante in questo aspetto anche in quello³⁶⁴. Questa immagine corale del fatto poetico, inteso come *medium* dell'impegno *combattente*³⁶⁵, trova rispecchiamento anche nella pratica della dissimulazione dell'identità autoriale e del travestimento ottenuto dall'uso di pseudonimi, eteronimi ed identità plurime dietro le quali Gelman compone parte della sua produzione argentina.

La pratica del travestimento autoriale si conferma una modalità prediletta anche nel periodo dell'esilio, in cui componimenti di raccolte come *sotto*³⁶⁶ o *composizioni* accanto all'abituale sperimentalismo declinato in uno scardinamento dell'equilibrio sintattico del verso, spezzato internamente attraverso il ricorso a continui segni di interpunzione non convenzionali, come appunto le barre oblique che disarticolano l'unità fonolessicale delle parole, scaturiscono da riscritture di antichi componimenti, con mimetizzati inserti d'autore, di marrani safarditi espulsi dalla propria patria per via della *Reconquista* cristiana.

Se qui il poeta raddoppia la propria identità attraverso l'impersonarne molte altre, consimili nella medesima origine religiosa e nel medesimo destino di esilio, in più come quelli abbandona la propria lingua, ultima patria dell'esule, per giungere ad uno straniamento straziante, che lo induce ad una variazione tonale assoluta proprio negli anni italiani e parigini.

³⁶⁴ Lafuente, cit, p. 30 : «El lenguaje que se *aniña* es fuente de trasgresión pero también de poesía, como lo serán las deformaciones o barbarismos del habla popular, el primitivismo del español medieval, o el idioma argentino de comienzos de siglo»

³⁶⁵ Ibidem, p. 33

³⁶⁶ GELMAN Juan, *sotto*, (trad e cura di A. Ghignoli), S.I., Kolibris edizioni, 2012

In questa nuova fase, il dolore personale per la perdita della patria, dei compagni e soprattutto dell'amato figlio, lo spinge ad una nuova economia linguistica: in cui la resa delle parole calcinate appare come una emersione lucida di un dolore che egli stesso definisce coincidente con il dolore politico e collettivo che lo investe come intellettuale civile del suo Paese.

La parola di Gelman appare ora³⁶⁷ scabra e straniata, ma assoluta. È una parola assoluta e lirica, *nuova*³⁶⁸, che continua a scaturire dalla quotidianità ma si carica di una eco ancestrale, originaria, di significati e referenti ultimi, che interrogano il dolore della realtà circostante come un'epifania incongrua. In proposito, Lafuente sottolinea efficacemente come il momento di *massima lussazione idiomática coincida con il momento in cui la sua storia personale si sovrappone a quella drammatica del suo paese*³⁶⁹.

Questa parola nuda e assoluta, che è esente dalla necessità di ogni legittimazione di retorica, si carica di una forza e di una capacità di testimonianza unica, che fronteggia il mondo e lo interroga col suo solo esistere. Essa proviene, come quella delle prime raccolte argentine, da una dimensione prefascica che in questo caso non sembra competere come quella alla ricognizione dei processi di linguistica acquisizionale, ma piuttosto a quelli della linguistica cognitiva, e la assimila alla condizione dell'infanzia, in cui il pensiero e la cosa di esso oggetto precedono la dizione ma non riescono a

³⁶⁷ i libri poetici dell'esilio sono quasi interamente confluiti in due libri usciti a Buenos Aires, per l'editore Libro de Tierra firme, nel 1988, intitolati *Interrupciones I e Interrupciones II*

Si compongono: *INTERRUPTIONES I* delle sillogi: Relaciones, Hechos, Notas, Carta abierta, Si dulcemente, Comentarios y Citas; *INTERRUPTIONES II* di: Bajo la lluvia ajena, Hacia el sur, com/composiciones, Eso.

³⁶⁸J. GELMAN, *Discurso per il conferimento del premio Cervantes*: «Esas invenciones laten en las entrañas de la lengua y traen balbuceos y brisas de la infancia como memoria de la palabra que de afuera vino, tocó al infante en su cuna y le abrió una herida que nunca ha de cerrar. Esas palabras nuevas, ¿no son acaso una victoria contra los límites del lenguaje? ¿Acaso el aire no nos sigue hablando? ¿Y el mar, la lluvia, no tienen muchas voces? ¿Cuántas palabras aún desconocidas guardan en sus silencios? Hay millones de espacios sin nombrar y la poesía trabaja y nombra lo que no tiene nombre todavía. Esto exige que el poeta despeje en sí caminos que no recorrió antes, que desbroce las malezas de su subjetividad, que no escuche el estrépito de la palabra impuesta, que explore los mil rostros que la vivencia abre en la imaginación, que encuentre la expresión que les dé rostro en la escritura. El internarse en sí mismo del poeta es un atrevimiento que lo expone a la intemperie. Aunque bien decía Rilke: “[...] lo que finalmente nos resguarda/es nuestra desprotección”. Ese atrevimiento conduce al poeta a un más adentro de sí que lo trasciende como ser. Es un trascender hacia sí mismo que se dirige a la verdad del corazón y a la verdad del mundo. Marina Tsvetaeva, la gran poeta rusa aniquilada por el estalinismo, recordó alguna vez que el poeta no vive para escribir. Escribe para vivir.»

³⁶⁹ Lafuente, cit., p. 51

prescinderne³⁷⁰: Lafuente riscontra, nell'interrogazione della dimensione fissa che ne custodisce il senso, la ricerca di innocenza che lo conduce a riferirsi al mondo intatto e popolare di Garcia Lorca. È la cosiddetta *poetica dell'intimo*³⁷¹, basata sulla tematica del concetto di amore contrapposto alla morte; e che lo induce a indagare i temi e le forme, specie il sonetto, di maestri come Quevado³⁷², che recuperando la lezione petrarchista individuano nell'ufficio della memoria la chiave di equilibri propria di questo rapporto dilemmatico, aperto ed enigmatico, nella cui ombra si muove la riflessione poetica di Gelman. Ne risulta uno scollamento tra parola, che precede e idealmente succede al proprio referente semantico, e contingenza in cui essa si cala³⁷³: una sorta di iperbolico valore della prima, che benché provenga dal registro apparentemente banale della quotidianità, si erge su questo con un nitore ed una preziosità insiti nella sua stessa natura metafisica, che la pone come una interrogazione o un richiamo composti e lucidissimi circa l'essenza del contingente che essa sfiora nella sua emersione di realtà.

Pare tuttavia non azzardato considerare come in questa *idea* della parola che emerge dall'indefinito dell'assoluto che la precede, riecheggi una forte matrice neoplatonica, ancora più evidente se si consideri quanto coincida l'immagine di quelle che egli stesso definisce *parole calcinate*, quindi intimamente litiche, con la figura equivalente e dell'emergere, ad esempio, di una figura dall'indistinto del marmo scabro in Michelangelo. D'altronde, non potrà non considerarsi come la funzione di memoria, che lega e tiene in piedi il mondo dei vivi, con le loro passioni smisurate di amore, cioè di vorace appartenenza ad un tutto³⁷⁴, e la negazione della loro esistenza perpetrata dalla morte, venga in questi anni meditata da Gelman aderentemente alla declinazione che ne aveva proposto Agostino³⁷⁵; ed appartenga proprio a quella mediazione del platonismo

³⁷⁰ Ibidem, p. 52

³⁷¹ Ibidem, p. 53

³⁷² Ibidem, p. 54

³⁷³ BRANCHINI Laura, *Juan Gelman. La notte lentamente*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Milano, Crocetti editore, anno 27, n°295, luglio-agosto 2014, pp. 4-11

³⁷⁴ cfr. Juan GELMAN, *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989

³⁷⁵J. Gelman, *Discorso per il conferimento del premio Cervantes*: «[...] Para San Agustín, la memoria es un santuario vasto, sin límite, en el que se llama a los recuerdos que a uno se le antojan. Pero hay recuerdos que no necesitan ser llamados y siempre están ahí y muestran su rostro sin descanso. Es el rostro de los seres amados que las dictaduras militares desaparecieron. Pesan en el interior de cada familiar, de cada amigo, de cada compañero de trabajo, alimentan preguntas incesantes: ¿cómo murieron? ¿Quiénes lo mataron? ¿Por qué? ¿Dónde están sus restos para recuperarlos y darles un lugar de homenaje y de memoria? ¿Dónde está la verdad, su verdad? La nuestra es la verdad del sufrimiento. La de los asesinos,

verso il patrimonio cristiano e verso quei mistici che egli eleggerà a proprio doppio ultimo e perfetto.

L'universo poetico e personale dell'*intimismo* di Gelman nel suo periodo italiano si giova di referenti assoluti, come appunto l'amore, la vita e la morte: ed imprime a queste dinamiche un moto formale di *interrogazioni agglutinanti*, scandite da espedienti formali inauditi in pagine poetiche abitualmente dedite ad una medesima resa metrica classicamente composta, spesso coincidente col sonetto.

Carta abierta al figlio Marcelo, composta interamente a Roma nel 1980, ad esempio, si contraddistingue per la proposta insistita di interrogativi incalzanti e spezzati graficamente, che se da una parte sembrano avvitarci attorno ad un ininterrotto ritmo interrogante, dall'altra risultano drammaticamente sincopati dalla presenza di barre oblique, che spezzano la regolarità del verso rendendo drammaticamente evidente lo strazio della condizione della perdita. L'espediente della *segmentazione* -sottolinea accortamente Lafuente- *frattura la relazione interna al ritmo [poichè] il dolore obbliga alla rottura del codice della lingua e allo stesso tempo ne valorizza la comunicazione*³⁷⁶.

Se la resa formale mantiene e conferma la consolidata attitudine allo sperimentalismo, e se il linguaggio diviene sì puro e zenitale, ma continua ad essere attinto dal registro quotidiano e umile, la classicità diviene il referente muto, garante esterno ma imprescindibile all'esplicita impalcatura delle composizioni poetiche. Il dovere della memoria, la battaglia per restituire la dignità agli scomparsi almeno attraverso l'ufficio della sepoltura, negata come ultima azione del piano di annientamento non solo di una generazione ma di una intera comunità, che l'annientamento di una intera classe di giovani necessariamente provava chiaramente, e che si protraeva in una forma estrema di violenza emotiva verso i sopravvissuti annientati dal non avere risposte certe del destino di quelli, è tratteggiata, nella meditazione ufficiale, ricorrendo alla figura di Antigone³⁷⁷, del resto esplicitamente del tutto assente dalle composizioni poetiche:

la cobardía del silencio. Así prolongan la impunidad de sus crímenes y la convierten en impunidad dos veces.[...]

³⁷⁶ Lafuente, cit., p. 55

³⁷⁷J. Gelman, *Discorso per il conferimento del premio Cervantes*: «[...]Enterrar a sus muertos es una ley no escrita, dice Antígona, una ley fija siempre, inmutable, que no es una ley de hoy sino una ley eterna que nadie sabe cuándo comenzó a regir. “¡Iba yo a pisotear esas leyes venerables, impuestas por los dioses, ante la antojadiza voluntad de un hombre, fuera el que fuera!”, exclama. Así habla de y con los familiares de desaparecidos bajo las dictaduras militares que devastaron nuestros países. Y los hombres no han logrado aún lo que Medea pedía: curar el infortunio con el canto [...].»

incarnazione e simbolo occidentale ultramillenario del dovere di lotta alla tirannide che vede il proprio doppio esattamente nel dovere della tomba e cioè della memoria che consacra e onora, trasmettendo e rendendo testimonianza.

Nel periodo dell'esilio europeo Gelman erge a proprio specchio perfetto l'esperienza dei grandi mistici cattolici. Negli anni dell'esilio romano e parigino, egli frequenta infatti gli scritti di Teresa D'Avila e Giovanni della Croce, nella cui condizione di distanza e di *cattività* - per essi rispetto alla Divinità Amata- egli vede riprodotta la distanza lancinante impostagli dall'esilio rispetto alla propria patria ed ai legami che in quella egli ha depresso.

Questo senso figurale dell'assenza di colui che si ama in quanto vi si appartiene e da cui si origina -immagini di una condizione esistenziale di privazione assoluta patita dai mistici cattolici, ma anche da una figura titanica del lirismo intimista come Saffo, che rispecchiano la sua medesima condizione di distanza lancinante dalla patria dell'esilio- è a tal punto determinante di questa fase della produzione poetica di Gelman, che egli si avvierà esattamente da questa anche nel discorso tenuto il 28 novembre 2007 di fronte ai Reali di Spagna, nella circostanza del conferimento del Premio Cervantes.

§ 2.6.5 Gëzim Hajdari

Gëzim Hajdari è considerato, assieme a Marcia Théophílo, il maggior poeta italofono vivente.

Secondo il suo stesso racconto, è giunto in Italia in esilio nel 1992, per scampare alle rappresaglie dei fuoriusciti del partito comunista albanese che dopo il crollo delle dittature nel Paese tentavano nuovamente l'avventura politica candidandosi in nuove formazioni, in opposizione alle quali Hajdari si era candidato nello stesso 1992 alle elezioni nazionali per il PRA, dopo essere stato nel 1991 tra i fondatori tanto del partito Repubblicano che del partito Democratico di Lushnje.

Vicedirettore e cofondatore del settimanale *Ora e Fjalës*, ha lungamente portato avanti la sua battaglia di denuncia nei confronti dei crimini del regime di Hoxa prima e delle connivenze tra neonato stato democratico e gruppi di malaffare al crollo del regime, anche dalle pagine del quotidiano *Republika*.

Quest'opera di strenua opposizione condotta ha determinato una distanza sempre più profonda tra Hajdari e la classe dirigente del suo Paese: quella politica direttamente attaccata dalle accuse che egli muoveva; quella intellettuale o anch'essa coinvolta nell'accusa di connivenza, o desiderosa di affrancare il Paese dal dolore del regime

subito e di insediare nel consesso di una modernità letteraria di respiro europeo e pienamente democratico.

Ciò spiega come la voce autorevole di questo intellettuale, unica nel panorama mondiale, rimanga sconosciuta ai più nella patria d'origine tanto nei suoi esiti poetici che saggistici, benché egli sia considerato uno dei maggiori poeti viventi.

In Italia, mentre per vivere affrontava ogni tipo di occupazione, dopo essersi laureato nuovamente in *Lettere Moderne* all'Università di Roma *La Sapienza*, conseguendo un titolo omologo a quello in *Lettere Albanesi* conseguito presso l'ateneo *A. Xhuvani* di Elbasan per ottenere il quale dovette superare varie restrizioni da parte del regime poiché figlio e discendente di una famiglia di proprietari espropriati; e dopo aver vinto la sezione per la *Poesia inedita* del *Premio Montale* nel 1997 con un gruppo di componimenti che avrebbe funto da nucleo della raccolta *Corpo Presente*, ed essere divenuto egli stesso Presidente del Centro Internazionale *Eugenio Montale* -avendo contribuito pubblicamente alla chiusura del *Centro Montale* diretto da Maria Luisa Spaziani nel 2003 attraverso una polemica³⁷⁸ tesa a scardinare la chiusura del sistema letterario e poetico ufficiale italiano³⁷⁹- oggi vive come Cittadino onorario per meriti letterari nella cittadina laziale di Frosinone.

Dal 2012 dirige una collana di poesia internazionale, *Erranze*, per l'editore romano Ensemble, con la quale tenta di perseguire la fondazione di un canone condiviso che funga da base ad una letteratura mondiale translingue e soprattutto transculturale, cioè capace di rifondare le basi comuni di una nuova classicità per garantire una reale circolazione dei patrimoni poetici del mondo, specie se non provenienti da tradizioni culturali occidentali: con ciò mostrandosi perfettamente in linea con le più recenti strategie teorico didattiche³⁸⁰ elaborate intorno alla cosiddetta *World-Literature* nei paesi anglofoni.

La produzione italiana di Hajdari è molto articolata. Quando è giunto in Italia, nell'aprile del 1992, aveva al suo attivo la pubblicazione di una sola silloge: per questo motivo la complessa definizione del suo mondo poetico deve essere considerata essenzialmente italiana, benché sia chiaramente ed esplicitamente mossa da una profonda fedeltà al dettato culturale originario cui il poeta si professa devoto ed in nome

³⁷⁸ La vicenda è da ultimo ricostruita con sintetica puntualità da Mia Lecomte in LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesatti Editore, 2018, pp. 182-183

³⁷⁹ HAJDARI Gëzim, *Alla volpe*, in ID., *Spine nere*, cit., p. 87

³⁸⁰ Jane O. Newmann, *The Afterlives of the Greeks; or, What Is the Canon of World Literature?* In David Damrosch (edited by) *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009 [third printing 2015] pp. 121-136;

David Damrosch, *Major Cultures and Minor Literatures*, ibidem, pp. 193-204;

Eric Sterling, *Teaching World Masterpieces through Religious Themes in Literature*, ibidem, pp 385-392

della quale decide di agire quotidianamente la propria vita in una condizione di esilio permanente.

La produzione poetica personale, o comunque legata alla riflessione poetica dell'autore si compone di undici sillogi bilingui³⁸¹, un dramma poetico³⁸², due antologie³⁸³, due libri di resoconto di viaggio³⁸⁴, la curatela e traduzione di sette libri poetici³⁸⁵; oltre alla selezione e cura editoriale, per la collana *Erranze* da lui diretta per

³⁸¹HAJDARI Gëzim, *Ombra di cane/ Hije qeni, Dismisuratesti*, 1993

_____, *Sassi controvento/ Gurë kundërerës*, Laboratorio delle Arti, 1995

_____, *Corpo presente/ Trup i pranishëm*, Tirana, 1999 con testo italiano a fronte, [Lecce, Besa, 2011]

_____, *Antologia della pioggia/ Antologjia e shiut*, Fara, Rimini 2000

_____, *Erbamara/ Barihidhët*, Fara, Rimini 2001 [con nuovi testi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013].

_____, *Stigmate/ Vragë*, Lecce, Besa, 2002, 2006, 2016

_____, *Spine Nere/ Gjëmbe të zinj*, Lecce, Besa, 2004, 2005

_____, *Maldiluna/ Dhimbjehëne*, Lecce, Besa, 2005, 2007

_____, *Poema dell'esilio/ Poema e mërgimit*, Rimini, Fara, 2005 [II edizione arricchita e ampliata, Fara, 2007]

_____, *Puligòrga/ Peligorga*, Lecce, Besa, 2007

_____, *Delta del tuo fiume / Grykë e lumit tënd.*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015

³⁸² Gëzim Hajdari, *Nûr. Eresia e besa/ Nur. Herezia dhe besa*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012

³⁸³ Gëzim Hajdari, *Poesie scelte 1990 – 2007*, Nardò, Edizioni Controluce, 2008 [II ed. arricchita, ivi, 2014]; raccolta uscita in Albanese col titolo: *Poezi të zgjedhura 1990 – 2007*, Besa, 2008

_____, *Poesie scelte 1990 - 2015*, Edizioni Controluce, 2015.

³⁸⁴ Gëzim Hajdari, *San Pedro Cutud. Viaggio nell'inferno del tropico*, Rimini, Fara, 2004

_____, *Muzungu, Diario in nero*, Lecce, Besa, 2006

³⁸⁵ Hajdari ha curato la traduzione ed i volumi tanto di poeti italiani pubblicati in Albania, che di poeti ed opere albanesi in Italia.

Le curatele in Albanese sono:

Amedeo di Sora, *Poesie /Poezi*, “Botimet Dritëro”, Tirana (Albania), 1999. Antologia con testo italiano a fronte. Cura e trad. di G. Hajdari.

Luigi Manzi, *Il muschio e la pietra/Eshka dhe guri*, Lecce, Besa, 2004. Antologia con testo italiano a fronte. Cura e traduzione di G. Hajdari.

Quelle in Italiano sono

Abu l-Qasim al-Shabbi, *I canti della vita* di, Di Girolamo Editore, 2008. A cura di Salvatore Mugno, traduzione dall'arabo di Imed Mehadheb, revisione poetica di Gezim Hajdari.

G. Hajdari (a cura e traduzione di), *I canti dei nizam/ Këngët e nizamit*, Lecce, Besa, 2012. Canti lirici orali albanesi dell'Ottocento. Testo albanese a fronte.

G. Hajdari (a cura e traduzione di), *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista/ Rroftë kënga e gjelit në fshatin komunist*, Lecce, Besa, 2013. Testo albanese a fronte.

Faslli Haliti, *Poesie scelte / Poezi të zgjedhura*, Roma, EdiLet, 2015. Testo albanese a fronte. (Cura e traduzione di G. Hajdari).

Jozef Radi, *Poesie scelte / Poezi të zgjedhura*. Lecce, Besa Editrice 2017. Testo albanese a fronte. (Cura e traduzione di G. Hajdari.)

l'editore romano Ensemble, di alcuni florilegi poetici di Besnja Mustafaj³⁸⁶, Kamai Brathwaite³⁸⁷ e Gemino Abad³⁸⁸, significativi anche per essere l'unica voce edita in volume di questi autori in Italia.

Hajdari è inoltre l'unico autore italofono che gode di tre volumi monografici dedicati allo studio esclusivo della sua opera³⁸⁹, oltre a numerosi saggi prodotti da studiosi italiani, ma anche di area francese ed afferenti al mondo anglofono. Tra tutti spiccano,

³⁸⁶ MUSTAJAJ Besnik, *Leggenda della mia nascita/ Legjenda e lindjes sime*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012. Testo albanese a fronte. Cura e traduzione di G. Hajdari.

³⁸⁷ BRATHWAITE Kamau, *Diritti di passaggio*, Roma, Edizioni Ensemble, 2014

³⁸⁸ ABAD Gémino, *Dove le parole non si spezzano*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015. A cura di Gëzim Hajdari, traduzione dall'Inglese di Andrea Gazzoni

³⁸⁹ *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, (a cura di Andrea Gazzoni). Cosmo Iannone Editore, Isernia 2010.

Alessandra Mattei, *La besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, Ensemble, Roma 2014

Sara Di Gianvito, *In balia delle dimore ignote. La poesia di Gëzim Hajdari*, Besa, Lecce, 2015

oltre a quelli degli autori delle monografie, quelli di Franca Sinopoli³⁹⁰, Ugo Fracassa³⁹¹, Flaviano Pisanelli³⁹², Laura Toppan³⁹³ e Simona Wright³⁹⁴.

³⁹⁰ Franca Sinopoli, oltre al saggio *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, apparso originariamente in «*Studi (e testi) italiani*», 7, 2002; e confluito nel volume *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 87-113, si è occupata nel medesimo anno dell'autore in : A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, B. Mondadori, 2010

³⁹¹FRACASSA Ugo, *Patria e Lettere*, Perrone editore, Roma, 2012. Si veda la sezione completamente dedicata all'autore.

Si leggano inoltre:

_____, *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*, in G. Pagliano (a cura di), *Presenze in terra starniera. esiti letterari in età moderna e contemporanea*, Napoli, Liguori, 2005; poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 113-139;

_____, *Il ponte di Qabé. Gli scritti di viaggio di Gezim Hajdari*, in «*Narrativa*», 28, 2006 : *Altri stranieri. Atti del convegno Altri stranieri. Littérature du temps present. La question identitaire danno l'Italie du XXI siècle*; poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 263-280

³⁹² PISANELLI Flaviano, *Identité, espace, représentation: la poésie italophone du XXI siècle*, in *Dislocation culturelle et construction identitaire*, K. Birat, Ch. Scheel, B. Zaugg (édit.), coll. «*Littératures des mondes contemporains*», série Amériques, n. 8, Université de Lorraine, 2012, p. 211-225.A.

_____, "Mania", "fobia", "filia": *il postcoloniale tra letteratura-mondo e interculturalità*, *Narrativa*, n.s., n. 33/34, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2012, p. 163-173. .

_____, *L'Autre Méditerranée. La poésie italienne de la migration*, *Notos. Espaces de la création : arts, écritures, utopies* (revue en ligne), n. 1, juin 2011

_____, *Habiter et écrire la frontière. La poésie italienne de la migration*, in *Dynamisme des langues, souveraineté des cultures* (Actes du colloque international de Tunis, 15-17 avril 2010, Université de Carthage - ISLT de Tunis), M. Arfa Mensia et S. Saïd (sous la direction de), Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2013, p. 17-37.

_____, *La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossesion*, in *Italies*, n. 13, *Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui*, études réunies par Yannick Gouchan, Université de Provence, 2009, p. 487-507.W.P.

_____, *La poesia di genere, il genere nella poesia : la scrittura italiana della migrazione*, *Narrativa*, n.s., n. 30, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, p. 215-227.

³⁹³TOPPAN Laura (a cura di), *Letteratura, Potere ed Etica. Laura Toppan dialoga con Gezim Hajdari*, in *Scrivere altrove/ Ecrire ailleurs*. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration en Italie-Recherches n°10, 2013, pp. 27-47.

_____, *Maldiluna: la lingua/corpo di Gezim Hajdari*, in A. Frabetti, W. Zidarič (a cura di), *L'Italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, *Actes du colloquio International* (CRINI - Université de Nantes), 8-10 dicembre 2005, Nantes, Goubault Imprimeur, 2006; poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 241-252

³⁹⁴ S. WRIGHT, *L'esperienza dell'esilio nella poesia di Gezim Hajdari*, «*Annali d' Italianistica*» (20, pp. 385-402), 2002 [poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 63-86]

_____, *Introduzione* in G. HAJDARI, *Maldiluna*, Nardò, Besa Editore, 2005, p. 11.

_____, *Gezim Hajdari e la poetica dell'assenza in Corpo Presente*, in R. SANGIORGI (a cura di), *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, S. Giovanni in Persiceto, Eks&tra, 2004, in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 227-240

Egli è unanimemente ed ininterrottamente presente negli studi testuali e generali, come nelle numerose antologie dedicate al fenomeno della produzione italoфона di matrice migratoria³⁹⁵ sin dal sorgere del campo di studi.

•

L'orizzonte poetico di Hajdari può essere ricondotto ad una dicotomia radicale tra sé testimoniale e realtà esterna, la cui irriducibile alterità non può ricondursi alla sola circostanza migratoria, ma che più radicalmente attiene alla qualità esulante della condizione agita.

L'ostilità del mondo esterno, contrapposto alla dimensione lirica e mnemonica della dimensione intima del dettato poetico, è infatti specchiata tanto nell'alterità del territorio italiano, straniero agli occhi dello straniero qui riparato e totalmente radicato in una condizione di esilio testimoniale cui non intende abiurare attraverso un'assimilazione definitiva, quanto dell'altrettanto e più ostile alterità incarnata dalla patria, culla della dittatura e della corruzione morale ed intellettuale che la classe dirigente ha accettato per poter convivere con la brutalità del potere³⁹⁶.

In questa contrapposizione tra io lirico, primo elemento di una mitologia personale utilizzata e fondata dal poeta per la produzione di un ininterrotto *poema dell'esilio* di cui le singole sillogi possono essere considerate parti costruite attorno ad echi policentrici ricorrenti e convergenti di una ricorsiva *intentio testimoniale*, ed attorno ad una alterità irriducibilmente ostile, che tenta di contrarne sino al silenzio la voce; la dicotomia è calata in figura in un contrapporsi tra dimensione corporea e corporale dell'affermazione poetica, e reificazione dell'esternalità, che è infatti, proprio in ragione del rifiuto che agisce al dettato poetico, primo luogo di non vita.

La duplicità tra nucleo autoriale ed esternalità è probabilmente il primo nucleo strutturale dell'intera poetica hajdariana: esso è ricorrente, e si declina modularmente attraverso una serialità duplicativa ed infinita, come quella tra sé lirico, nella propria declinazione biologica quanto intrapsichica, ed alterità ostile, espressa attraverso attribuzioni inanimate o, nella dimensione della duplicazione interiore, mortifere; io poetico maschile ed alterità femminile, a sua volta figura del ricordo e del desiderio di ciò che manca, cioè dalla distanza insanabile con l'origine perduta nella scelta dell'esilio tanto quanto con l'assimilazione inagita per fedeltà all'esilio: ma anche dell'identità originaria emotiva e psichica, linguistica, perciò materna; tra presente, la cui attributiva capacità d'azione riconosciuta è il canto che attualizza la dimensione imperativa della

³⁹⁵ Mia Lecomte, *Ai confini del verso*, cit.

Mia Lecomte, Luigi Bonaffini, *A New Map. The Poetry of migrant writers in Italy*, Legas, Mineola (NY)-Ottawa (ON), Volume XV, series editor: Gaetano Cipolla, 2011, pp. 116-136

³⁹⁶ Cfr. CARLINO Marcello, *Introduzione*, in *Corpo presente*, cit., p. 8

memoria ed in ciò testimonia e vivifica, ed il mondo costruttivamente semantizzato della natura mediterranea che funge da attivatrice del cortocircuito logico attraverso il quale le diverse tradizioni, rifacendosi ad una condivisa percezione della natura mediterranea, che è primo referente semantico, sono poste nella reale e trasversale condizione di condividere naturalmente una medesima percezione del mondo; ma anche una duplicità tra tradizione occidentale, cui comunque il poeta fa ascendere il proprio bagaglio di formazione identitaria culturale e poetica, e tradizioni altre, che sente di dovere toccare.

La triplice serie dei doppi, qui analizzati nella loro serializzazione essenziale, ma implicitamente connaturati ad ulteriori sdoppiamenti interni, può corrispondere a tre fasi interne alla produzione propriamente lirica.

*

La **prima fase** della produzione hajdariana, che va dal suo arrivo fino al 2000, comprende le sillogi *Ombra di Cane*, pubblicata nel 1993; *Sassi contro vento*, del 1995 ed *Antologia della pioggia* pubblicata nel 2000. Essa si caratterizza per la presenza diffusa di una individualità autoriale dai tratti identitari che si identificano in una radicale corporeità, figura di una attestazione di identità tanto fragile quanto radicata nella propria opera di auto affermazione.

Questa identità ha una doppia esternalità. Il corpo nudo, ridotto ad una dimensione puramente vivente, si contrappone alla non vita del mondo circostante, declinato essenzialmente nella sua accezione urbana. Gli accidenti atmosferici acuiscono il profondo e radicale sentimento di assenza di vita del contesto toponomastico cittadino, spesso declinato nel deperimento degli edifici, nella povertà e vuotezza delle stanze, nella perfetta nudità implicita nell'assenza di una resa descrittiva fotocromaticamente determinata.

Il medesimo sentimento di ostilità e di incomunicabilità è quello che caratterizza la relazione psichica che intercorre tra l'io lirico, unico agente vivo dei componimenti, e memoria. Lo strappo di estraneità che la dittatura e la connivenza con questa hanno determinato tra il poeta e la patria dalla quale egli ha volontariamente esulato diviene dunque la seconda estraneità, che la memoria dell'identità perduta perpetra sul suolo straniero che lo ospita.

Una doppia estraneità dunque. La prima reale, legata alla condizione di esulante emigrato, la seconda propria delle figure di identità che animano la dialettica mai cessata tra Hajdari e l'Albania: la patria è in questo senso gorgone e vorace Medea, che rifiutando la difformità del poeta-figlio, ne ha decretato la morte non solo figuramente, obbligandolo all'esilio, ma anche in modo storicamente accertato. La politica novecentesca albanese, specie la dittatura post unitarista, ha infatti internato e sterminato

tra i notabili, quegli intellettuali dissidenti o disomogenei all'ideologia del sistema, come Hajdari stesso ha ricostruito nel testo documentario, in Italia ancora in via di pubblicazione, *Epicedio Albanese*³⁹⁷ nel quale viene narrata e documentata la persecuzione e l'uccisione degli intellettuali e dei poeti albanesi, in principal modo nel periodo della dittatura comunista³⁹⁸. Essa patria è quindi, nella sua incarnazione reale, nella contingenza storica della vita generazionale, personale e familiare di Hajdari, il nemico giurato non solo del poeta, ma della medesima essenza identitaria che caratterizza la percezione che Hajdari ha dell'identità albanese; e che ricostruisce archeologicamente dando vita ad una sorta di mito archetipo fondativo di un vero sentimento dell'identità, slegato da una realtà contingente, e piuttosto in relazione con un primigenio spirito albanese radicalmente e fieramente intatto: quello atavico dei *malsor*.

Il corpo compatta il duplice vuoto. Come sottolinea Gazzoni³⁹⁹, esso, nella sua fisicità, è prima forma di affermazione, vitale e vivifica, dell'esperienza poetica, che in tal modo definisce il proprio fronte di resistenza innanzitutto biologica attraverso un atto intellettuale ed autoaffermativo. Tuttavia, in ciò deve leggersi quanto afferma lo studioso, come rivelazione di una figuratività pre, e non anti, mitologica, cristologica ed orfica⁴⁰⁰ che andrà definendosi in modo compiuto nelle opere seguenti. Esso è declinato nella propria assoluta centralità fisica: perciò esprime condizioni e stati di disagio legati alle sensazioni epidermiche e corporali come il freddo o la fame, o denunciando la condizione inerme di cui la povertà e l'isolamento sono causa. In ciò, il corpo è vessillo di una denuncia singola per una condizione collettiva, quella dell'emigrazione

³⁹⁷HAJDARI Gëzim, *Gjëmë: Genocidi i poezisë shqipe*, "Mësonjëtorja", Tirana 2010

Il testo è stato messo a disposizione della scrivente dall'autore, nella traduzione italiana effettuata dallo stesso. Da tale traduzione si attingerà e citerà.

³⁹⁸ Secondo la ricostruzione che Hajdari svolge in *Epicedio Albanese*, la pratica della persecuzione degli intellettuali è in realtà riconducibile al costume politico proprio dell'Albania moderna, sin dai tempi della sua formazione come stato unitario, e comunque caratteristica di tutto il XX secolo. Tale pratica ha avuta una crescita esponenziale, sia nelle quantità dei perseguitati che nella sistematicità e durezza dei trattamenti repressivi, sotto il regime comunista instauratosi nel Paese dopo la II Guerra Mondiale.

Originariamente essa era probabilmente da ricondursi al sospetto con cui venivano visti gli intellettuali che per formarsi, giacché il sistema culturale non consentiva una formazione accademica accreditata, di sovente sceglievano di recarsi all'estero, in particolare modo in Francia ed in Italia.

È opinione di chi scrive che il corpo politico, impegnato in una opera di formalizzazione dell'identità albanese legata al neonato Stato che raccoglieva le diverse e frammentarie identità locali, vedeva in tale occidentalizzazione un pericolo alla faticosa indipendenza conquistata.

Nel periodo di Hoxha, a questi motivi si sovrappose un atteggiamento di diffuso sospetto, proprio delle dittature in particolare modo di stampo sovietico, proprio del dilagare della cosiddetta paranoia staliniana nei Paesi nell'orbita del socialismo Sovietico.

³⁹⁹GAZZONI Andrea, §*Tremare. Il Corpo e la Pelle in Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In ID. (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp.36 e segg.

⁴⁰⁰ Alessandra Mattei, *La Besa violata. Poesia e vivificazione nell'opera di Gezim Hajdari*, Ensemble, 2014, particolarmente pp. 9-10, 63-67

intellettuale esulata, che infatti viene interrogata successivamente soprattutto nelle figure dei poeti iracheni⁴⁰¹, ma anche della umanità più umile, accumulata da un medesimo destino di distanza.

Il corpo, che si declina, oltre che attraverso attribuzioni senzienti, attraverso figure di movimento paniche, che poi andranno introducendo il crescente unanimità hajdariana della seconda e terza fase, è anche la materica definizione del suono. Ciò significa che il corpo è voce; e la voce è linguaggio.

Il fronte linguistico è il secondo luogo dell'assenza che viene supplito dalla poetica del corpo hajdariana. Simona Wright⁴⁰² afferma, riferendosi in modo specifico ad una raccolta di circa dieci anni successiva, ma con osservazioni ampiamente riconducibili e ben valide anche per questa prima fase, che la rarefazione dell'uso di figure retoriche e la parca utilizzazione di aggettivazioni, voglia rovesciate l'assenza figurale che incarna il vuoto da cui discende la memoria, attraverso una reificazione del linguaggio. Ciò è vero nella misura in cui si consideri come i referenti semantici di complessa lettura, che stratificano le possibili chiavi di accesso ad altrettanti contesti culturali di riferimento, abbiano la capacità veicolamente immediata di consentire fulmineamente, a qualsiasi lettore di qualsivoglia estrazione sociale e culturale, l'accesso al contenuto del messaggio poetico perché innanzitutto al contesto di senso necessario ad agevolarne l'avvicinamento. Ciò significa che l'estrema limpidezza della resa linguistica dei referenti oggettivi utilizzati ha costruito un universo semantico percorribile esperienzialmente, oltreché culturalmente. La riconoscibilità del mondo in cui la narrazione poetica si inserisce lo rende un tramite perfetto, nella propria nettezza, per intercettare ogni uomo della duplice ascendenza culturale cui si riferisce: quello Occidentale di approdo, estensione dell'Italiano; e quello Albanese. Wright si riferisce specificamente all'universo naturale, che piuttosto si dischiude all'uso ed alla trattazione di Hajdari nella sua seconda fase, tuttavia ciò deve considerarsi esatto sin da ora, poiché il processo di trasmissione biunivoca della doppia tradizione attraverso l'identità autoriale attraverso questo precipuo espediente tecnico.

Esso è tanto retorico quanto propriamente linguistico, cioè afferente la logica interna e costante di organizzazione dei diversi elementi del messaggio, poiché non intende prescindere dalla matrice prima e mai violata dell'identità che l'autore percepisce come autodefinente: quella appunto della lingua.

La questione linguistica è in Hajdari argomento complesso nella sua apparente linearità argomentativa. Il poeta ha infatti spesso affermato come l'unica dimensione davvero imprescindibile alla formazione culturale e personale del singolo, e perciò inalterabile nel suo vincolo di appartenenza, sia il contesto di relazione primaria, quello affettivo, materno e confidenziale, che si sviluppa nel flusso della lingua. Non

⁴⁰¹ Cfr. i due componimenti, entrambi in *Stigmati, Triste la canzone degli esuli iracheni e Rondini che partite*, in *Poesie scelte*, cit., p. 159; p. 165.

⁴⁰² Simona Wright, *Gëzim Hajdari e la poetica dell'assenza in Corpo Presente*, cit., pp. 231-235

necessariamente -e piuttosto improbabilmente- lingua ufficiale o standardizzata, dunque; bensì lingua familiare, che grossa parte della produzione poetica italiano del Novecento identifica con la dimensione dialettale trasversale alla geografia letteraria, e che Hajdari identifica con la lingua praticata dalla madre e dalle donne che si occuparono di lui nell'infanzia.

La lingua è in lui *Matria*, cioè luogo di sviluppo e conseguentemente cardine di permanenza nel sistema dell'identità personale. Essa è precedente e talvolta incompatibile con la *Patria*: dimensione del dovere formalizzato, razionale, successivo all'ordine di fondazione del sé veicolato dalla dimensione prerazionale e latamente culturale cui la prima socialità espone.

Vivere l'esilio significa dunque, per un poeta che attribuisca questo valore alla propria lingua, vivere l'assedio alla propria dimensione linguistica originaria senza doverla mai abiurare o superare⁴⁰³. Escogitare una forma di resistenza che garantisca la conservazione dell'identità linguistica e al contempo una possibilità di comunicazione trasversale, che metta in salvo il messaggio della cui *traditio* il poeta si incarica nell'esilio, è la prima problematica strettamente poetico linguistica che Hajdari si trova ad affrontare in Italia. Egli sceglie cioè di permanere nella dimensione interlinguistica senza tradire mai i dettati linguistici di resa, definendo in tal modo la sua esperienza di interlingua come la dimensione originaria di formazione del dettato poetico, perché prerazionalmente ideativa del dettato di realtà. Essa è contestuale all'emergenza esistenziale della sopravvivenza fisica, messa in pericolo dalla profonda deprivazione cui la condizione di migrante economico, con cui spesso viene scambiato, lo pone. La fame, il freddo, il tremore, la fatica e povertà dei mille mestieri umilissimi professati (finanche lo stalliere ed il manovale) sono accidenti reali dello stendardo identitario del proprio corpo che trovano espressione nella medesima asciuttezza verbale con la quale è espressa l'equivalenza sulla quale si basa il passaggio linguistico dall'Albanese all'Italiano. Esso si basa, oltre che sull'evidenza di una padronanza crescente che la

⁴⁰³ Si deve a Fausto Pellegrin il primo interrogarsi circa la natura intrapsichica del bilinguismo hajdariano, il quale vedrebbe nella pratica traduttiva implicita nella circostanza della traduzione l'essenza stessa del linguaggio poetico rispetto all'esperienza interiore primaria del poeta. Tale teoria, certamente fondata nella pratica del testo hajdariano, centra il legame tra poesia e patria, ma può forse richiedere una vena di specifica analisi circa la modalità compositiva escogitata da Hajdari per agevolare il passaggio dall'esperienza primaria e le diverse lingue di resa praticate e possedute pur nel rispetto della loro diversità individuale.

Se l'apporto poetico non deve essere letto come specificamente legato al pensiero-linguaggio, esso può forse essere correttamente indagato come pensiero reale, cioè proprio dei *realia* cui l'esperienza linguistica, specie nell'accezione poetica perché creatrice ed evocativa, si richiama.

A parere di chi scrive, è questa la specifica modalità di approccio ed indagine prediletta nella resa poetica hajdariana, tanto nell'accezione primaria suggerita da Pellegrin che in quella ulteriore della formulazione italiana.

PELLEGRIN Fausto, *Hajdari e la lingua della poesia*, In Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp171-187

pratica poetica ed il nuovo percorso accademico italiano presumono ed implementano, su una perfetta rispondenza di referenti concreti cui le parole si richiamano.

Ogni designazione verbale corrisponde ad una designazione visuale; ed ogni designazione visuale richiama un fenomeno naturale o oggettuale riconducibile alla realtà empirica.

Questa circolarità è l'espedito linguistico, in senso proprio ed in senso figurale, attraverso il quale Hajdari garantisce sempre una perfetta aderenza alla lingua ed alla cultura tanto di partenza che di approdo.

*

L'ampliamento di questa circolarità doppiamente linguistica, che Berberi⁴⁰⁴ definisce con formula efficace *ombre linguistiche ed esistenziali*, che è in ultima analisi la forma di fedeltà che il poeta sceglie di utilizzare come strumento di testimonianza e tradizione della identità ancestrale e della memoria dei poeti-eroi che la onorarono, e che nel suo nome hanno trovato la morte nel periodo delle repressioni di Hoxha, conduce nel secondo periodo della produzione hajdariana.

Esso, se da una parte conserva tutti gli stilemi ricorrenti finora osservati: le serie duplicative dell'io lirico, il dovere testimoniale, la volontaria persistenza dello stato di esulante, la ricerca di una condizione di permanenza nell'interlingua capace di porre in comunicazione i referenti oggettuali delle due tradizioni abitate, proprio nell'apertura di questa ultima voce apre ed amplia la condizione solipsistica primaria.

Hajdari supera cioè la definizione sterile dell'alterità esterne al suo corpo ed affianca a questa dialettica puramente oppositiva una dialettica dialogica con la cultura ospitante, che diviene a sua volta, come la cultura originaria, duplice. Se essa non è più solamente ostile, attributo che non smetterà mai di caratterizzare il pensiero hajdariano circa la natura chiusa e maldisposta della cultura italiana, essa diviene anche, in parte, capace di cogliere qualche accezione dell'intenzione della voce poetica dell'esulante.

Rivolgersi alla poesia ed al pubblico italiano significherebbe dunque abbandonare la chiusura iniziale a favore di una tradizione diversa. Questo dettato, qualunque valore Hajdari attribuisca all'oggetto della partita poetica, resta incompatibile con l'impostazione iniziale di assoluta coerenza alla *matria* linguistico formativa del proprio dettato d'origine. Hajdari escogita una soluzione al problema formale di agevolare la comunicazione tra identità e culture, ricorrendo al modo elaborato nel primo periodo. Poiché l'isolamento e l'infermità si misurano con una diversità parzialmente dischiusa

⁴⁰⁴ BERBERI Viktor, *Ombre linguistiche ed esistenziali nella poesia di Gëzim Hajdari*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 297-315.

all'ascolto, il corpo poetico incontra ed interagisce con un mondo vivo, seppur non antropizzato se non nella dimensione del desiderio e del ricordo.

Lo spazio dell'assenza, direzionato al tu poetico ancora intattamente femminile, è uno spazio capace di accendersi in alcuni *cortocircuiti semantici*⁴⁰⁵ propri del mondo della natura mediterranea percorribili plurivettorialmente dalle diverse matrici culturali interpellate nel discorso poetico, che diviene capace di attivare una condizione di reciproca appartenenza ad un medesimo sentimento della realtà attraverso una ferma ricostruzione lirica.

La profonda liricità del respiro poetico hajdariano, animata da un senso panico e profondamente figurale ma mai figurativo della natura mediterranea, non esaurisce la spinta poetica, che se nell'impostazione espressiva predilige la forma breve dell'idillio o del frammento, in questa seconda fase che può andare da *Stigmatate* a *Spine nere* e cioè dal 2002 al 2004, nel riferimento implicito e costante al patrimonio classico greco latino frequentato, specie all'Esiodo⁴⁰⁶ delle *Opere e i Giorni* ed al Virgilio⁴⁰⁷ delle *Bucoliche*, ben dimostra la radicale intenzione epica del dettato poetico portato avanti nel complesso discorso hajdariano, accresciutosi in ogni sua parte nella composizione delle singole sillogi secondo una logica accrescitiva e ricorsiva di quelli che l'autore ha definito grumi autoriali.

Natura ed epicità possono dunque essere i due termini attorno ai quali si ricostruisce questa seconda fase, che può essere considerata quella della piena maturità poetica; e che sviluppa in modo così fortemente personale proprio l'idea di epicità classica attualizzandola secondo la lente estetica della scrittura del corpo, nel solco della più recente modernità letteraria.

Epico è, in questo frangente, come per primo ha chiarito Andrea Gazzoni⁴⁰⁸, non il modo narrativo perpetrato dalla poesia, che pure esiste; né i meri espediente retorici metrici, ma il senso primario della narrazione eroica letta come vicenda del singolo specchio della condizione collettiva.

Il crescere di questa volontà, si radica in una duplice condizione: da una parte il richiamo virgiliano diviene sempre più esplicitamente eneico⁴⁰⁹, fino alla sovrapposizione tra la figura corporale dell'eroe Gëzim e quella del Pius Enea custode dei Penati per i quali trovare una nuova patria, cioè della tradizione della propria collettività da rifondare; dall'altra la struttura compositiva stessa cambia, aprendosi alla

⁴⁰⁵ Alessandra Mattei, cit., particolarmente pp. 80, 175

⁴⁰⁶Ivi, pp. 53-55

⁴⁰⁷Ivi, pp. 50-53, 81-84

⁴⁰⁸GAZZONI Andrea, *L'intentio epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp.141-167.

⁴⁰⁹A. Mattei, cit., pp. 22, 50, 119, 143-162

dimensione lunga ed articolata dei poemetti *Spine nere*⁴¹⁰ e *Occidente dov'è la tua besa*⁴¹¹, posti in cauda alle raccolte *Spine nere*; e che divengono veri e propri espedienti divulgativi dell'intera poetica dell'autore.

Si tratta certamente delle raccolte attese all'esplicita apertura al mondo poetico italiano ed europeo, ma anche di quelle che per prime formalizzano il cosiddetto *dovere della tomba*.

L'acclimamento con la poesia italiana passa attraverso due vie: una serie di liriche contenute in *Stigmate* di ascendenza essenzialmente leopardiana: si ricorderanno in questa direzione principalmente *In quale stagione ti cerco*⁴¹² e *Sogno spesso di tornare sulla collina di siliquastrì*⁴¹³.

Pur ritenendo inopportuno tornare in questa sede all'analisi puntuale dei due componimenti, già dettagliata nel volume dedicato all'autore⁴¹⁴, giova certamente notare come la citazione degli elementi propri di alcuni dei più celebri canti leopardiani, quali specifici stilemi avicoli, ricorrenze floreali eclatanti, preferenze per momenti determinati e stilematici del tempo ciclico quali la primavera o la veglia notturna, e proposizioni dell'io lirico duplicato nella foggia di personaggi propri dell'immaginario leopardiano, come il pastore o il contadino; non esauriscano l'impronta leopardiana letta ed attraversata da Hajdari. Se è infatti vero che egli svincola il patrimonio lirico stilematico leopardiano da una fisionomia complessiva che ne prevede l'uso compatto o fisso, è pur vero che egli spande i lacerti del corpo poetico leopardiano esattamente come fa figuramente col proprio corpo-poesia: che immola in nome di una rinnovata vita per la poesia che egli ritiene di custodire e per quella che ritiene di rendere feconda attraverso l'offerta rituale del corpo, tematica che troverà la propria centralità a partire dalla silloge seguente, *Maldiluna*⁴¹⁵, e che in questo gesto orfico-sacrificale trova il proprio germe archetipo. Inoltre, cosa forse più significativa, pare appropriarsi di alcune dimensioni esistenziali di Leopardi, come il titanismo dinnanzi al dolore archetipo proprio dell'esistenza, la considerazione sull'ineluttabilità del tempo, la profonda dedizione alla poesia intesa come linguaggio di emancipazione umana dalla condizione minorata ed abbruttita di ignoranza, nella quale la retorica delle *magnifiche sorti e progressive* vorrebbe relegarla.

Momento ulteriore di dichiarazione di affiliazione alla tradizione poetica nella quale il poeta è esulato, cioè successivo in un'ottica storico letteraria, è quella esposta in

⁴¹⁰ In *Spine nere*, in *Poesie scelte*, cit., pp.197-201

⁴¹¹ *ibidem*, pp. 202-204.

⁴¹² *ibidem*, pp. 148

⁴¹³ *ibidem*, p. 156

⁴¹⁴ A. Mattei, cit., pp. 146-172 e 206-209

⁴¹⁵ TOPPAN Laura, *Maldiluna: La lingua/corpo di Gëzim Hajdari*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp.241- 252

*Quando sbarcai nel porto di Trieste era Aprile, le nove di sera*⁴¹⁶ anch'essa in *Stigmatate* ed anche per la quale si rimanda all'analisi condotta in precedenza⁴¹⁷.

La tramatura del componimento appare davvero molto fitta. Se da una parte essa richiama Saba, Montale e Rebora, ma anche Carducci, attraverso l'orditura di motivi resi essenziali ma proprio per ciò soppesati e valorizzati nella caratura dei rimandi, non può trascurarsi la dimensione di richiamo continuo alla *Terra desolata* di Eliot, di cui vengono citate e alluse se non esattamente riscritte ben tre sezioni nei diciannove versi del componimento. Se si considera la posizione che il componimento assume nell'economia della silloge, cioè grosso modo nel mezzo del libro, si comprende come l'affiliazione professata nel libro sia sì Italiana, ma per tramite dei suoi capisaldi poetici - che in Hajdari sono tanto i propriamente Italiani che i classici di cui i poeti italiani sono ravvisati come eredi, in particolare modo Virgilio- anche e soprattutto si apra ad un dialogo di respiro europeo ed occidentale, dimostrando in ciò l'intenzione di misurarsi - e si azzarderà qui l'uso di una terminologia deriddiana diffusa seppure approssimativa per motivi di facilità nell'intendersi- con la tradizione *maggiore* dell'Occidente pur dalla salda posizione del suo desiderio di permanenza testimoniale nelle specificità della sua dimensione poetica *minore*.

Proprio per superare la dicotomia tra centro e periferia del canone poetico europeo egli agisce dunque un dialogo su base poetica intra tradizionale, mantenendo una posizione di *atopia* rispetto ai campi storico letterari attraversati che investe anche, in questa unica e specifica fase, la tradizione albanese.

La discontinuità storico letteraria proposta nell'attraversamento delle diverse tradizioni poetiche interrogate, è indice di una precisa strategica metodologia: attraverso la selezione degli stilemi e dei tratti più funzionali alla diffusione del messaggio di perpetrazione della memoria dei poeti assassinati che attua attraverso il dato ultimo della propria stessa esistenza fisica, Hajdari rifonde le diverse specificità in un linguaggio reso immediatamente intellegibile dall'abituale costruzione di un orizzonte semantico condiviso, che è perfettamente incardinato nel doppio visivo della natura mediterranea propria dei diversi contesti di ricezione primaria. Esso è anche figura di una modalità di circolazione e fondazione della cultura da cui discendono alcuni dei più antichi patrimoni culturali formalizzati, propri dei territori che sul Mare Mediterraneo si affacciano: quello dell'Europa, come pure del Vicino e Medio Oriente e dell'Africa settentrionale.

*

Il punto di snodo della terza fase della produzione puramente lirica hajdariana passa per la raccolta *Maldiluna*, nel 2005. E si completa con la contestuale uscita, nel 2007, della raccolta *Peligorga* e del poema di denuncia, secondo la tradizione classica dell'invettiva poetica di valore civile, di *Poema dell'esilio*; per trovare pieno

⁴¹⁶ *Quando sbarcai nel porto di Trieste era Aprile, le nove di sera*, in *Poesie scelte*, cit., p. 154

⁴¹⁷ Mattei, *cit.*

compimento nella riproposizione nel 2011 nella silloge *Corpo presente* del 1999, dell'esperienza puramente lirica di impronta identitario-biografica, il cui esito ultimo sarà l'elaborazione di una politica culturale multiforme, propria dell'attuale teorizzazione e produzione hajadariana inaugurata dall'avventura editoriale per la casa editrice Ensemble di Roma inaugurata nel 2012 attraverso il dramma poetico *Nûr*.

Già Laura Toppan⁴¹⁸ introduce le considerazioni sulla specificità e peculiarità della nodale *Maldiluna*: aspetti doppiamente eccezionali se si considera l'attitudine di Hajdari a procedere in modo aggiuntivo e ricorsivo rispetto alle proprie tematiche basilari, riproposte in ampliamenti mai sostitutivi o sovversivi bensì secondo dinamiche di ampliamento o contrazione necessarie alla *torsione del discorso*⁴¹⁹ da imprimere al dettato poetico.

La raccolta si apre con una sostanziale novità: unica, essa presenta l'Italiano come lingua di servizio e l'Albanese come lingua di resa, invertendo l'abitudine compositiva hajdariana, di cui il poeta si riapproprierà a partire dalla silloge seguente. Un *hapax* evidentemente significativo, tanto più se ricondotto alla produzione di un poeta tanto legato alla dimensione linguistica dell'identità, sentita come l'unica corradicale all'essere e la sola inalienabile se non a costo della perdita del proprio sé definitorio.

Italiano dunque come lingua di elaborazione primaria, *dislocazione* dell'osservazione nel cui orizzonte costituire il proscenio dell'avventura biografica, universalizzata in esperienza poetica secondo un sequenzializzazione espositiva, sottratta di ogni elemento innecessario per tendere alla resa di massima intellegibilità dei principali elementi dell'esperienza dell'esilio, come ha detto efficacemente Franca Sinopoli nel significativo saggio di critica delle varianti del componimento *Sono Campana di Mare*⁴²⁰.

Una prima considerazione circa l'anomala posizione della lingua italiana nell'economia elaborativa di Hajdari è che questa non possa prescindere dalla posizione di acclimamento rispetto al contesto letterario italiano ed occidentale guadagnato dalla resa e dalla strumentazione lirico-panica dei componimenti di *Stigmatate*.

Tale afflato lirico ed intimistico si amplia ed estende ad uno biografico pieno ed intimo, che tocca le corde personali dell'amore e puntualizza la dimensione del dolore in una inversione di prospettiva del tutto omogenea e corradicale all'inversione della abituale gerarchia linguistica di elaborazione e riscrittura.

Se infatti nelle prime due fasi il poeta sente di condurre con sé una identità fatta di assenza e memoria per testimoniare la quale è necessario tentare di guadagnare una dimensione di ascolto nel panorama letterario di approdo, una volta ottenuta questo riconoscimento e create quelle strategie relazionali che consentono fattivamente la

⁴¹⁸ cit., p. 241

⁴¹⁹ cfr. Andrea Gazzoni, *Introduzione*, in *Nûr. Eresia e besa*, cit.

⁴²⁰ Franca Sinopoli, *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 87-113 [cfr. in particolare modo pp. 97-103]

circolazione del proprio patrimonio poetico, da quella nuova posizione dell'attraversamento il poeta evoca letteralmente il fantasma dell'assenza che coltiva, nel vuoto indicibile dell'esilio quotidiano dal quale ha deciso di non emanciparsi per potersi mantenere fedele alla propria missione di testimonianza.

Hajdari usa il corpo, ed ogni declinazione che da questo discende, come il paradigma delle accezioni sensistiche attive (attraverso la sollecitazione puntualissima ed in ciò unidirezionalmente evocativa della visività determinata di specifiche essenze ed identità viventi ed inanimate) e passive (sollecitate attraverso il ricorso ai dati tattili ed uditivi) proprie dell'atto poetico capaci di attivare l'attività creativo-immaginativa necessari alla formulazione dell'immagine ponte attraverso la quale impone i propri significati, per richiamare una dimensione di vuoto costante, già premesso nella vacuità costante degli spazi teoricamente umani ma tetramente inanimati in cui si ambienta e declina il dato biografico della sua prima fase italiana. Questa spazialità sospesa tra le due cadute dell'azione poetica di Hajdari, si anima ora di una specifica necessità: quella della testimonianza non più solamente limitata alla generica ferita dell'assenza o del dolore per la patria lacerata, ma per le figure dei martiri laici -tutti poeti oppressi ed uccisi-vittima della ferocia del potere dittatoriale in Albania, che sono certificati nella loro storicità e realtà, di cui ricostruisce doviziosamente la vicenda collettiva ed individuale tanto del monumentale *Epicedio albanese* che nel puntuale *Poema dell'esilio*.

I due testi sono le prime due opere organiche estraenee alla produzione poetica raccolta in sillogi prodotte dal Hajdari assieme ai resoconti di viaggi, nella loro natura eterogenea all'abituale economia compositiva del poeta, e assommano il peso del documento storico al valore documentale proprio dell'accezione autobiografica di cui parla Sinopoli⁴²¹ tanto nel dibattito attorno alla postcolonialità⁴²² evocato dalla studiosa, e sollecitato da Dombroski⁴²³ a riempire una lacuna negli studi di Italianistica italiani intorno ad una riflessione sulle dinamiche alla base di un discorso *non etnocentrico* del fenomeno letterario, quanto le osservazioni di Maher sulle amnesie collettive proprie degli studiosi italiani⁴²⁴

⁴²¹ Ibidem

⁴²² Sinopoli nel saggio citato fa propria, riguardo all'accezione di postcolonialità come dimensione della contemporaneità, la posizione di Armando Gnisci espressa in *Poetiche dei mondi*, allora (nel 1999) in via di pubblicazione per l'editore romano Meltemi, il quale pone la dimensione di una postcolonialità diffusa, che in ciò comprende ed annette alcuni variabili *collaterali* al fenomeno puramente coloniale quali la colonizzazione interna ad opera o profitto delle oligarchie unitariste e l'emigrazione proletaria: dimensioni tutte propriamente afferenti anche alla specificità italiana, come elemento determinate ed indispensabile alla comprensione del tempo contemporaneo.

⁴²³ DOMBROSKI Robert, *Foreword*, in «Annali di Italianistica», n° 16, 1998, pp. 11-14 (si veda in particolar modo p.13)

⁴²⁴ Maher, cit., 1996, p. 168

[...] up the experience of Italian emigration, on Italian colonialism, of Fascism, the knowledge of the complexity of Italian society itself. The residua imagery serves only to create boundaries between the newcomers and the host society [...].

Se dunque è accertato il valore di forte sollecitazione di cui *Poema dell'esilio e Epicedio Albanese* sono forieri nell'ottica di una apertura ad una metodologia internazionalmente auspicata per ampliare il campo di studi delle letterature nazionali alle ibridazioni conseguenti alle dinamiche di mobilità proprie della contemporaneità, quelle debbono essere lette anche nel panorama della più recente riflessione, questa volta interna al panorama dell'Italianistica italiana, del volume *Il romanzo neostorico italiano* di Giuliana Benvenuti⁴²⁵ sul valore documentale che la scrittura narrativa, specie nell'accezione autobiografica⁴²⁶, può rivestire. Con l'importante novità, tuttavia, di aprire la dimensione storico-asseverativa dei testi migranti e postcoloniali anche alla produzione poetica.

L'attenzione al valore documentario proprio della scrittura autobiografica di autori esulanti o migranti è specificamente prevista negli interi capitoli IV, e dedicato alla *Letteratura postcoloniale e della migrazione*, e V, intitolato *Riscrivere la colonia*; ma soprattutto sembra inserirsi perfettamente nel dibattito teorico introduttivo sul valore storiografico da attribuirsi alla narrazione documentaria⁴²⁷, che bilancia la relazione tra storiografia e letteratura proprio a partire dall'oppressione dittatoriale caratteristica del XX secolo, e più precisamente dalla necessità di inquadrare lo statuto non univocamente definibile della letteratura testimoniale⁴²⁸, nata attorno alla necessità di sanare la dicotomia statutaria tra modalità narrativa e volontà testimoniale conseguente la tragedia della Shoah⁴²⁹. E che definisce, con efficacia perfettamente calzante all'epopea

⁴²⁵ BENVENUTI Giuliana, *Letteratura postcoloniale della migrazione e Riscrivere la colonia*, in EAD. *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, 2012. pp. 95-105; pp. 106-132

⁴²⁶ Ibidem, p. 87: «[...] quella che il lettore o lo studioso italiano ricevono sotto la forma della storia *altrui*, è però narrata dagli scrittori migranti o postcoloniali in quanto storia *propria*. È questo uno scarto fondante del discorso migrante o postcoloniale, che coinvolge e misura -non per forza nel senso di un qualche troppo anticipato superamento- il segno dell'appartenenza e dell'estraneità del discorso letterario in rapporto a una lingua in cui questo discorso si incorpora. La lingua, ovviamente, vale anche a significare le esperienze della quotidiane della convivenza e della comunicazione sociale: e così lo scarto tra *altrui* e *proprio* investe il romanzo sia nel caso in cui essi riscrivano il passato coloniale, sia in quello in cui l'oggetto del racconto riguarda ciò che accade, oggi, nelle "zone di contatto" (gli spazi metropolitani e non, nei quali vivono i migranti, oppure gli spazi di confinamento, di segregazione e di detenzione).[...]»

⁴²⁷ Giuliana Benvenuti, *Storie di negromanzia*, ivi, pp. 7-25

⁴²⁸ Ibidem, p. 86: «[...] Questo campo è attraversato da cariche del racconto non riducibili le une alle altre, da differenze, da posizioni enunciative difformi che separano la testimonianza in quanto tale, nel suo valore di certificazione di un reale soggettivamente vissuto, da un discorso che trascende la condizione soggettiva, e invece riannoda l'esperienza alla storia, e dunque si fa -anche socialmente- discorso letterario. [...]»

⁴²⁹ Wieviorka, *L'era del testimone*, Cortina, Milano, 1999 (ed.or. *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998)

hajdariana, tale scrittura una forma di *negromanzia*⁴³⁰, cioè di riconduzione a vita della voce dei morti, evocati nella dimensione del *vuoto* e dell'*oblio*⁴³¹.

Ella afferma, con sorprendente aderenza al dettato hajdariano implicito anche in tutta l'opera poetica precedente, ma condotto a perfetto sviluppo in questa terza fase⁴³²:

[...] l'archivio (...) testimone anche di ciò che consegna all'oblio, pone il problema aperto del <<ritorno dell'altro nel discorso che lo interdice⁴³³>>. Esso è il luogo deputato tanto alla memoria, quanto all'oblio: termini, lo ricorda Domenichelli⁴³⁴, già intrecciati inscindibilmente nella *Teogonia* di Esiodo [...]

Sostituendo l'espedito dell'*archivio* con la scrittura documentaria e ricostruttiva delle diverse voci testimoniali puntualmente organizzate, esse sì, a mo' di archivio proprie di *Epicedio albanese*, sorprende notare la serie di consonanze che la scrittura di Hajdari, a partire da quell'opera documentaria, condivide con le letterature autobiografiche e documentarie con il cui studio Benvenuti apre il suo testo sul valore ultralettario perché ultrafinzionale di alcune forme della narrazione italiana contemporanea.

Urga innanzitutto evidenziare come la natura narrativa non sia propria solamente del genere praticato in *Epicedio*, ma nell'intento epico, che è in sé stesso primariamente affabulativo, e che esso è implicito in tutta la scrittura poetica hajdariana.

La perfezionata saldatura tra il genere lirico e quello epico, maturata nei poemetti conclusivi di *Stigmatè* e nell'*intentio* testimoniale che sottende tutta la produzione poetica italiana hajdariana, avviene compiutamente in *Maldiluna*, in cui la sovrapposizione e l'interscambio tra i due generi poetici è costante all'interno della stessa alternanza dei componimenti, ma che nei poemetti *Maldiluna* e *Rosa Canina* si esplicita definitivamente, incoronando l'io finzionale hajdariano, venuto a plasmarsi sulle orme dei personaggi virgiliani pre-eneici, con l'io lirico-biografico *Gëzim*. Questa trasformazione, che si espliciterà totalmente nella identificazione tra il *Malsor-Gëzim*, il Pius Enea e Cristo, avrà pieno compimento nel primo atto del dramma poetico *Nûr*, intitolato proprio per dar luce a questa accezione delle figure citate *Eresia*: ma nel tragitto tra *Maldiluna* e *Nûr* andrà semantizzandosi esattamente nella direzione negromantica

⁴³⁰Ibidem, p.7

⁴³¹ Ibidem, p.

⁴³² Benvenuti, *Storie di negromanzia*, cit., p. 22

⁴³³ CERTEAU Michel de, *Ecriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975 [*La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006], p. 260

⁴³⁴ DOMENICHELLI Mario, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011, p. 13

che Benvenuti identifica come il primo e più necessario tratto della documentaristica attribuibile alla volontà autoriale.

Questo primo e cruciale intento, sorprendentemente aderente al dettato di Hajdari, è il riempire il vuoto che intercorre tra oblio e memoria attraverso l'evocazione di ciò che irrimediabilmente perduto è causa del primo e della seconda: l'assenza primigenia propria del mondo dei morti⁴³⁵.

Rileva osservare come il vuoto, condizione necessaria della memoria, sia la dimensione poetica prima della tradizione lirica italiana ed occidentale, in senso diacronico precedente e successivo della sua fondazione, che può essere individuata nel lirismo individualista di Petrarca⁴³⁶; e che può ascendere, nella sensibilità poetica occidentale, sino all'Esiodo così significativamente caro e frequentato da Hajdari⁴³⁷ o succedere nella sua perfetta realizzazione proprio nell'amato Leopardi, di cui si è notata anche in questa sede l'altrettanto assidua e devota frequentazione.

Lo spazio di memoria è dunque il primo tratto di quella dimensione dell'italianità diacronica che Hajdari identifica con la letteratura italiana, esattamente perché capace, nel vuoto che la distanza dell'esilio implica, e che rimanda alla dimensione insieme concreta ed immaginosa del Mare Adriatico, di porre lo spazio evocativo necessario a che le sue figure, prive di immaginosa vaghezza, possano dirompere nella loro assoluta referenzialità: in ciò davvero portatori di realtà che essa, nella sua concreta mancanza, è richiamo a ciò ed a chi non è presente e lo dovrebbe pur tuttavia naturalmente essere.

Lo stridore tra la naturalezza della presenza implicita e la sua innaturale assenza crea il luogo complementare ed intrapsichico proprio della poesia hajdariana.

Poesia come spazio vuoto, dimensione intrapsichica e mancanza, tra un qui ed ora declinati in coincidenza perfetta attraverso la perfetta intelligibilità ed intercambiabilità dei referenti semantici di questa distopia: attuata dal cortocircuito evocativo proprio del panismo lirico dell'artificio creativo hajdariano, massimamente finziononale ed altrettanto massimamente naturale: che declinando referenti visivo quotidiani, come gli ulivi, o il siliquastro, o la ginestra, o la peligorga o i merli, a voler accennare solamente i più frequenti, attesta di fatto una reciprocità intellegibile tra un qui ed altrove cronotopico e culturale, che coinvolgendo la sua identità singolare e culturale, pone questa come ponte che congiunge e richiama la doppia essenza della cultura ospite e di quella da cui ha esulato.

L'attraversamento del dettato hajdariano avviene in una sorta di vuoto alchemico, che funge da camera gestazionale di un progetto poetico in progressivo accrescimento: esso traduce nell'esperienza concreta che deve saper attrarre qualsiasi capacità d'intellezione - catturando ogni propensione all'ascolto, dalla più raffinata alla più essenziale- il

⁴³⁵ Benvenuti, *Storie di negromanzia*, cit., p. 23

⁴³⁶ cfr. Ungaretti, *Conferenze e lezioni brasiliane*, cit.

⁴³⁷ cfr. Mattei, cit.

messaggio ricorsivo e continuo dell'intera opera, formalizzatosi in questa fase essenziale.

Questo messaggio centrale nell'opera hajdariana è il dovere testimoniale della poesia, violato dall'oppressione comunista, ed il valore civile implicito nell'idea collettiva propria dell'epicità che qualifica l'ascendente teleologico del discorso individuale incarnato nell'individualità dell'io autoriale, sempre più sovrapposto e coincidente all'io lirico presente nella sua poesia.

La narrazione dell'eccidio dei poeti albanesi, e con essi la crescente volontà di testimoniare gli orrori del regime dittatoriale tanto nei confronti dei dissidenti intellettuali che della popolazione inerme; ed il protrarsi dell'abuso del potere proprio anche del momento di transizione verso la democrazia, trovano qui un superamento di quella concretezza figurale che ha caratterizzato la dimensione significativa della strategia poetica per intrecciare una profonda allusività figurale che concretamente comporta una strategia di significazione dalle figure tanto immediate quanto stratificate: così, nell'immagine ricorrente del poeta che sparge le proprie ceneri nel vento, il ricorrere del gesto orfico non prescinde da una nuova dimensione del corpo, che continua ad essere protagonista dell'avventura poetica anche nel suo apparente annientamento sacrificale in nome del *dovere della tomba*: motivo centrale in *Peligorga*, la declinazione della poetica del corpo trattata nella quale, specie i cui stilemi erotico-fecondativi e quelli legati al dovere di trasmissione nell'esilio della radice culturale albanese all'interno di una più complessa identità ibridata dal nuovo radicamento del poeta esule, saranno le basi concettuali non solamente della complessa avventura drammatico-poetica di *Nûr*, ma anche della nuova ed ultima fase propriamente lirico-poetica hajdariana tuttora in atto. Essa è costituita da *Delta del mio fiume*: resa poetica dell'ambizioso progetto di rifondazione di una poesia universale, che passa attraverso una definizione di cardini condivisi - coincidenti con una idea nuova e reciproca di una trasversale classicità mondiale- di una letteratura mondo.

D'altronde, l'attenzione al valore del patrimonio classico contraddistingue pienamente la complessa, nel senso di multidimensionale e multistratificata, produzione poetica: che proprio nella frequentazione della comuni radici mediterranee, specie greco-latine, trova una strategia di superamento delle diversità di tradizioni letterarie venute a formarsi negli ultimi millenni⁴³⁸.

⁴³⁸ È probabile che ciò sia potuto accadere innanzitutto in forza del fatto che come accennato in precedenza, e come più volte sostenuto dallo stesso autore in diverse interviste -il quale in queste affermazioni ben evidenzia la propria posizione a riguardo della questione- molta parte della tradizione letteraria albanese, prima della formazione dello Stato, afferisse a diverse aree poi unificate nel Regno d'Albania, e fosse in larga misura di natura orale.

L'attenzione alla matrice classico-mediterranea della cultura d'origine corrisponderebbe dunque alla parte maggiormente formalizzata del patrimonio letterario di appartenenza, anche se non unica, come dimostra

Ciò spiega come la *figura* di Hajdari possa e debba essere letta attraverso la lente dell'archetipo di Antigone⁴³⁹: inerme individualità che sfida l'interdetto della tomba (per altro storicamente ed espressamente imposto da Hoxha contro i poeti internati, torturati ed uccisi) con la semplice dirompenza del gesto, che in Hajdari è la dimensione minima ed apparentemente inerme e titanicamente minimale del corpo. Proprio attorno al nodo etico della disobbedienza hajdariana condotta attraverso al gestualità nel campo creaturale e minimo del corpo, si ravvedono i legami fortissimi con la riflessione biopolitica di Agamben, il quale vede nella sacertà -cioè esclusione dalla *nomia* dell'umano- del corpo sacrificale la motivazione dell'esclusione, in questo caso non in senso meramente figurale, dell'uomo esulato, *trait d'union* tra dimensione del sacro e finitezza della dimensione biologico-umana come campo di pertinenza in cui si combatte la battaglia biopolitica.

Il corpo, che appartiene *ab origine* allo strumentario poetico hajdariano come elemento estetico di costruzione del significato, diviene il luogo culturale della trasmissione etica che si rivela come la chiave di volta che lega i vari obbiettivo cardine delle singole raccolte poetiche realizzandole figuralmente; e con ciò rovesciando il discorso iniziale evidenziato da Gazzoni, che vedeva nella non allusività dei richiami retorici una forma di realismo poetico, pur tuttavia già allora, a ben vedere, foriero di questa antinomica forza di convergenza tra figuratività e realismo degli oggetti poetici, evocati nella loro più assoluta concretezza.

•

Nel 2012 Hajdari inaugura la collana *Erranze* dell'editore romano Ensemble, già attiva nel panorama della riflessione teorica riguardo la letteratura della migrazione, grazie alla collana *Transculturazione* diretta da Armando Gnisci, attiva dal dicembre 2013.

Il titolo di apertura della collana è di Hajdari stesso: si tratta del dramma poetico in due atti *Nûr*, che riassume e supera tutta la produzione poetica precedente, di fatto esclusivamente lirica, fatti salvi i due libri di viaggio.

La novità di *Nûr* consiste innanzitutto nel genere poetico praticato, inusuale nel panorama della produzione poetica italiana contemporanea e tuttavia aderente all'idea di classicità, specie nel suo valore mitico sacrale, propria della forma archetipa della poesia lirica classica: quella teatrale.

Ciò detto, a voler prescindere da queste specificità formali dell'opera che pure dichiarano una ascendenza specifica e consolidano la dimensione personale in cui

il recupero della cultura tradizionale avvenuto in *Nûr* ed attraverso le opere curate da Hajdari, come *I canti dei nizam*.

⁴³⁹ Mattei, cit., pp. 114-148, 188-200.

l'autore intende inserirsi, essa richiama esplicitamente il mondo epico e classico greco-romano solamente attraverso una insistita ed iniziale sovrapposizione tra figura dell'io finzionale del personaggio Gëzim e la figura del *Pius Enea*, che costretto dalla ragione della sola violenza brutta ad abbandonare la patria in fiamme, cerca approdo, come accade al poeta nella narrazione e come davvero gli era accaduto nell'esilio, nel Lazio saturnale per trovare una nuova patria in cui trapiantare i propri penati, cioè i propri ascendenti.

Il richiamo eneico, specie al *II Libro* del poema virgiliano, aveva caratterizzato trasversalmente tutta la produzione del terzo periodo lirico, e può essere provato attraverso la circolarità ricorrente della figura di Musine Kokalari, poetessa che per essersi formata accademicamente a Roma negli anni '30, e per essersi sottratta alle attenzioni di Hoxha⁴⁴⁰, era stata isolata e perseguitata dal regime: al punto che una volta morta ne era stata interdetta la sepoltura ed il corpo esanime era stato trascinato tramite del filo spinato attorto ai piedi lungo le vie cittadine da un camion delle immondizie. Questa immagine emblema, che ricorre tanto in *Poema dell'esilio* quanto nelle narrazioni di *Epicedio albanese*, duplica di fatto l'*Hector traiectus* di omerica ed ancor più di virgiliana memoria, giacché la figura introduce un uso di stilemi ed immagini del *II Libro* dell'*Eneide*, riproposto ed ampliato nell'incendio della Rocca di Priamo ambientato nella notte fatale di Roma con cui si apre l'*Atto I*, in particolare la *II scena* di *Nûr*, prima in realtà a prevedere interazioni dialogiche dopo la prima di sola contestualizzazione; e nell'immagine del transfugo Enea in cerca di una patria in cui depositare i vessilli dei propri avi e nel quale fondare una nuova patria per il proprio popolo: immagine conclusiva del *II Libro* e riutilizzata in aderenza dall'immagine del Malsor Gëzim, che agisce un apparente strappo all'identità originaria a vantaggio di una nuova fondazione, vitalmente collettiva, della cultura originaria attraverso il percorrimto delle comuni radici della cultura apparentemente ostile dell'alterità che si annida oltre la barriera favolosa e fantastica della rocca alpina, o del nero mare, anch'esso di omerica ascendenza.

Dopo questo primo atto di occidentale ascendenza culturale -ed in cui l'abituale figura orfica di dispersione del corpo finora espressa preferenzialmente attraverso l'aspersione delle ceneri è sinteticamente fusa con l'immagine di un Gëzim Cristo, inchiodato alla croce come già nell'immagine posta in copertina al volume-resoconto di viaggio nelle Filippine, sovrapposto alla figura di Giordano Bruno nel mezzo di un rogo lustrale a significare l'eresia dell'intenzione di fusione culturale di cui l'intera complessa figurazione che struttura il dramma è veicolo- il dramma procede in un secondo atto inaspettatamente legato al recupero ed all'approfondimento della cultura tradizionale *Malsor*, e per questo intitolato *Besa*. La tradizione letteraria orale delle Alpi albanesi, così a lungo evocata nelle figure maledicenti degli *Xin sin* dai poemetti di *Maldiluna* e *Peligorga*, è ora recuperata proprio a significare la più ancestrale e radicale tradizione culturale albanese, che come detto, per via della natura eterogenea e frammentaria dei

⁴⁴⁰ cfr. *Epicedio albanese*

territori fusi nella fondazione del Regno unitario di Albania non poteva vantare una diversamente accentrata o accreditata tradizione culturale ufficiale.

È in questo dettato di recupero di identità che si cela il messaggio autoriale: un recupero che non significa chiusura, come le molte varianti sui testi tradizionali interrogati per la costruzione narrativa del II atto dimostrano, bensì definizione del canone etico in nome del quale agire un comportamento *variante* in funzione di una duplice intelligibilità del messaggio.

Il II atto ricostruisce nell'ottica della tradizione albanese, dopo aver interrogato quella classica-cristiana-italiana-occidentale, sulla base favolosa del viaggio psicopompo dell'eroe che torna dalla morte per onorare il dettato della promessa fatta in vita alla madre-origine di ricondurre la sorella che vive ormai lontana alla famiglia d'origine perché sposata, il dettato di riconduzione all'origine di una corradicalità variata attraverso il contratto con l'altro da sé ad opera del figlio perduto: migliore, come in ogni tradizione del compianto, ed allo stesso tempo a ciò improbabilmente votato proprio per via della condizione di margine in cui la disappartenenza al *nòmos* dell'umano, cioè sociale, lo pone.

Nûr avvera il progetto tramato nei libri poetici ed illuminato dalla scrittura di *Poema dell'esilio* e di *Epicedio albanese* garantendo l'attraversamento reversibile e continuo tra tradizioni in dialogo secondo la strategia complessa dei rimandi interni volutamente accentuati, esacerbati e *traditi* alle due tradizioni interrogate. Soprattutto disegna visibilmente le arcate ricadenti di quel ponte necessario all'attraversamento di cui Hajdari andava progettando la forma dai tempi della prima esperienza di incomunicabilità e morte proprie del panorama italiano.

Egli tuttavia continua a legare entrambe alla forma del vuoto centrale, della stanza sgombra da cui scaturisce la sua poesia e la sua riflessione poetica, per rimanere fedele ad una dimensione di estraneità nella quale continuare ad esularsi e dalla quale continuare a progettare altre arcate, questa volta esterne alla propria esperienza biografica.

Devono leggersi in questo senso le pubblicazioni successive: *Fuorivia* di Luigi Manzi, *Leggenda della mia nascita* di Besnjak Mustafaj, e soprattutto *Diritti di Passaggio* di Kamau Brathwait e *Là dove le parole si spezzano* di Gemino Abad⁴⁴¹.

La provenienza eterogenea della scelte corrisponde ad una esatta strategia di allargamento dell'orizzonte di indagine: il patrimonio poetico, che in Hajdari deve corrispondere sempre ad un dominio estetico ed etico della materia civile oltreché dell'impianto e della tradizione lirica, sembra interessare volutamente modalità e riferimenti culturali completamente altri gli uni per i restanti tutti.

⁴⁴¹ cfr. MATTEI Alessandra, *Gëzim Hajdari: On a Poet and His Poetry of Exile*, in *Linguistics and Literature Studies*, anno V n°5, settembre 2017 pp. 333-343. doi: 10.13189/Is.2017.050502

Le opere, tutte tradotte in Italiano e non bilingui, ripongono il loro valore su una condizione reciproca di disomogeneità. Brathwait incarna la poetica caraibica dell'ibridazione postcoloniale che fa luce della mediterraneità successiva alla modernità, Abad sposa la visione finalmente antitirannica dell'arcipelago delle Filippine, Mustafaj e Manzi incarnano le già percorse tradizioni Albanese ed Italiana, esternando l'intenzione del direttore Hajdari di estendere di fatto il panorama poetico di riferimento dal Mediterraneo antico o premoderno al Mondo creolo e postcoloniale, fornendo alla contemporaneità che voglia intendere in Italia il valore e le specificità del genere poetico. Strategie e stilemi nuovi, propri di poeti cruciali nell'elaborazione di una poetica postcoloniale adulta, di consapevole impegno civile e culturale oltre che di riconosciuto valore poetico, offerti in Italia -fatta eccezione per Manzi- in questa esclusiva opportunità editoriale; e capaci tuttavia di intercettare un valore implicitamente universale, seppur declinato secondo le particolari e specifiche poetiche di ciascuno, di tutti questi aspetti.

•

Questi esatti aspetti si ritrovano nella più recente raccolta poetica hajdariana, *Delta del mio fiume*, che reca la data del 2015, ed anch'essa inserita come ultimo titolo finora edito della collana *Erranze* diretta dallo steso Hajdari.

Delta del mio fiume si apre, come già *Nûr*, con un chiaro rimando all'eticità classica incarnata dal mito del *Pius* Enea, che attraverso il dolore dell'esilio fonda la tradizione e la sensibilità dell'Occidente contestualmente alla città di Roma.

Tuttavia, dopo questo avvio epico classico di ascendenza occidentale, il poeta abbandona totalmente la tradizione maggiore per addentrarsi in un lungo viaggio poetico, dapprima puramente europeo, come attesta il programmatico *Vado in Europa*⁴⁴², poi esteso nel ricalcare il percorso dei viaggi narrati in *Mugunzu* e *San Pedro Cutud*.

L'ottica della narrazione è tuttavia molto distante da quella dei reportage, poiché attraverso le abituali strategie erotiche consolidate nella produzione lirica precedente, specie nei poemetti conclusivi delle raccolte della seconda e terza fase, e di cui parla lo stesso Manzi⁴⁴³, riabilita l'usuale strumentalità del corpo non più come strumento di affermazione della propria presenza, bensì come soggetto di fecondazione viva, che abbandonata la dispersione orfica della ceneri predilige il corpo attivo e vivo sia del poeta che della poesia ospite, identificata nell'erotica sensualità dei corpi femminili esposti al desiderio ed alla contemplazione. Il viaggio, attraverso un percorso che procedendo dalla mediterraneità balcanica ed italiana si addentra nell'Africa settentrionale e poi si direziona verso le regioni addentrate e misteriose del continente, per poi inseguire le vie

⁴⁴² *Vado in Europa*, in *Delta del mio fiume*, cit., pp. 16-18

⁴⁴³ MANZI Luigi, *La notte straniera di Gëzim Hajdari. La luna e la melagrana*, in *Poesia dall'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp. 317-321

delle carovane antiche dirette nell'Oriente remoto dell'India, della Cina e delle Filippine. Le direttrici del percorso raddoppiano il movimento anche secondo una più esplicita conferma dell'intenzione transculturale hajdariana: il poeta si avvale dell'avvallo logico e tutelare della tradizione antica, e pone in una impossibile isotopocronia i referenti delle diverse tradizioni millenarie, creando una circolarità dialogante, intrapsichica, tra campioni di diverse storie poetiche. Questo atteggiamento non intende dimostrare l'universalità ed equivalenza storica della poesia, ma probabilmente dimostrare l'equivalenza rizomatica dei diversi apporti nella sensibilità aperta e globale del poeta contemporaneo, che come figlio di un mondo privo di distanze conoscitive considerevoli, agisce la propria condizione a partire dall'esperire patrimoni vicini e lontani in forza dei quali definire una più complessa cultura identitaria, frutto delle stratificazioni iniziali della identità originaria su cui si sono sedimentate le voci liberamente interrogate e scelte, in quanto poeticamente fondamentali, in tal senso universali, di identità distanti ma non più comunicanti.

Li Po incontra ed affianca Tagore e Senghor, in un viaggio poetico ed erotico che riemerge, con ricorsività nuovamente inattesa, attraverso il passaggio egizio e soprattutto ugandese.

La serie dei componimenti che vanno da *Quando ho toccato il suolo di Entebbe*⁴⁴⁴ fino a *Nel sonno africano sento la voce di Nûr*⁴⁴⁵ duplica nel paesaggio e nel contesto ugandese motivi ricorrenti della primissima ora italiana di Hajdari, specie di *Sassi contro vento*⁴⁴⁶, ma propri anche di *Spine nere*⁴⁴⁷.

Questo atterraggio nella identità albanese primaria, nella fondazione originaria del sé psichico prima ed oltreché poetico, attiva una ripartenza ulteriore e continua alla volta di una fecondazione ulteriore, apertamente priva di confini, che si accentua nelle figure sempre più francamente erotiche dei poemetti conclusivi *L'inferno degli eunuchi*⁴⁴⁸, *Custode della mia uva*⁴⁴⁹ e *Contadino della poesia*⁴⁵⁰ dove la dichiarazione di antipoetica succede al poemetto eponimo⁴⁵¹ della raccolta, in cui l'allusione al viaggio di ricerca che è assieme ripartenza continua e viaggio verso l'origine si condensa nuovamente nell'immagine antonomastica, di ascendenza classica *maggiore*, di Ulisse.

⁴⁴⁴ *Quando ho toccato il tuo suolo, Entebbe* in *Delta del mio fiume*, cit., pp. 104-105

⁴⁴⁵ *Nel sonno africano sento la voce di Nûr*, ibidem, cit., pp. 114-115

⁴⁴⁶ Si leggano particolarmente i riferimenti alla reificazione mineralogica in *Kapala, capitale dei feroci dittatori*, e *Notte equatoriale*, entrambi i componimenti in *Delta del mio fiume*, cit., pp. 106-107 e pp. 108-109

⁴⁴⁷ Si osserva la ricorrenza di figure proprie della raccolta, come la presenza degli uccelli neri e mortiferi e degli agenti meteorologici più marcatamente minacciosi nelle liriche *Si rabbuia il cielo dell'Uganda* e *È grande la luna dell'Uganda*, entrambi ivi, pp. 110-111; pp. 112-113

⁴⁴⁸ *L'inferno degli eunuchi*, ibidem, pp. 116-125

⁴⁴⁹ *Custode della mia uva*, ibidem, pp. 126-137

⁴⁵⁰ *Contadino della poesia*, ibidem, pp. 149-165

⁴⁵¹ *Delta del mio fiume*, ibidem, pp. 138-148

L'enorme movimento circolare e ricorsivo di energie che dall'io lirico hajdariano muove secondo un moto convettivo in un continuo bilanciamento tra qui ed altrove, tra tempo insondabile e radicale dell'origine, che è anche luogo della lingua poetica in quanto esperienza del mondo intimamente corradicale all'identità, mantiene il proprio equilibrio su una condizione di vuoto programmatico e sperimentale che rivela questa sua dimensione nella non appartenenza del poeta ad altra identità profonda che a quella poetica.

Ciò è probabilmente da collegarsi con la natura problematicamente indefinita della platea per la quale il poeta esula. Poiché essa infatti non coincide con l'orizzonte di arrivo, che sarebbe la cosiddetta tradizione ufficiale stanziata nella quale si introduce componendo in Italiano, egli non si acclimata in questa; né, non accettando la natura ancora opaca della condizione civile e culturale dell'Albania transitata verso la democrazia, come invece accade d'abitudine -seppure per una frazione ristretta ed indefinita della platea dei compatrioti lontani- per grossa parte dei poeti esuli, egli si dà interamente alla fondazione ottimistica di una nuova tradizione civile della comunità d'origine.

Poiché egli ha abnegato la propria esistenza alla memoria dei poeti inghiottiti dall'anonimato conseguente alla *damnatio poetica* imposta dalla violenza della dittatura, legandosi al contempo alla dimensione di attualizzazione del dettato archetipo e originario, in ciò miticamente inautentico, dell'autenticità e della coerenza *malsor*, egli lega il proprio canto ad una dimensione fantasmatica del proprio *epos*, cioè di quella collettività della quale l'eroe è il campione in ogni saga epica.

Se dunque una collettività fantasmatica è l'orizzonte incorporeo per il quale prestare il proprio corpo, ciò determina anche la condizione di stallo in cui permane, lontano dai vari archi di caduta che pure ha pontificato la condizione esistenziale da cui manovra la macchina poetica, bloccata nella doppiezza linguistica della riscrittura nell'Italiano e nell'Albanese anche in assenza di necessità editoriali specifiche.

Il vuoto in cui l'io lirico si attiva, identificabile con l'immagine della stanza sgombra che accompagna la produzione hajdariana dai suoi esordi, può essere interpretato come una volontaria forma di affiliazione nello spazio sospeso di un'interlingua esistenziale, la cui continua non completa appartenenza e competenza determina schemi e strategie creative proteiformi, caratterizzate da una variazione continua delle strategie di intellegibilità e da una contestuale fedeltà al dettato *negromantico* originario per il quale appare interessante notare una condizione diffusa della formulazione di una originale *produzione epica* priva di *epos reale*.

Una necessità interlinguistica, tra Albanese (tornato lingua di prima elaborazione dopo l'esperienza di *Maldiluna*) ed Italiano, ed intralinguistica, cioè di riorganizzazione continua e convettiva degli elementi significanti nella complessità delle strategie

significative dell'orizzonte poetico organizzato ed agito innanzitutto attraverso la dimensione concreta della fisicità, che incontra un ulteriore ampliamento nella decisione di proporre la prima versione trilingue (in Albanese, Italiano e Francese) di una propria silloge (*Corpo presete*), col titolo *Balkan Blues*⁴⁵²: che proprio attraverso questa strategia raddoppia linguisticamente la scelta di apertura totale implicita nella politica culturale di *Erranze* e di *Delta del mio fiume*.

⁴⁵²HAJDARI Gëzim, *Balkan Blues*, trad. Alexandre Zotos, Firenze-Parigi, Classi edizioni, 2017

CAPITOLO 3. ANALISI DEI CASI PRINCIPALI. POETI, POETICHE E POESIE ITALOFONE DI ORIGINE BRASILIANA.

§ 3.1 Definizione di funzione poetica

L'osservazione dell'incidenza di Ungaretti nel processo di acclimamento di tutti i poeti italofofoni di origini brasiliane ha condotto a formulare l'ipotesi dell'esistenza di fattori letterari appartenenti alla tradizione ufficiale stanziale (poeti, movimenti, tendenze, strategie linguistiche *et alia*) capaci di facilitare, per i poeti migranti, il passaggio dall'orizzonte identitario originario a quello produttivo di approdo. Tali fattori possono essere considerati essi stessi *funzioni poetiche*.

L'osservazione di questo specifico caso di agevolazione dall'una all'altra cultura consente di formulare l'ipotesi dell'esistenza di figure ed elementi *funzionali*, la cui natura di tramite è attivata da alcune specificità tanto dell'esperienza biografica, quanto soprattutto della poetica autoriale o di consentaneità contigue di singoli elementi dei fattori letterari.

Ciò è vero tanto per autori o fattori facenti capo alle comunità letterarie di approdo, che ad autori o fattori propri delle comunità letterarie di partenza di coloro che tentano l'acclimamento.

Se infatti può apparire evidente come un autore delle letteratura di approdo possa, per alcuni specifici aspetti del proprio lavoro, essere tramite di avvicinamento per poeti che provenendo da una tradizione altra lo studiano e ne utilizzano strategie significative e soluzioni poetiche o ideologiche, non sfuggirà che anche gli autori *in accesso* nell'economia letteraria complessiva del Paese ospitante entrano tra i fattori che ne determinano il profilo.

§ 3.1.1 Funzione dialettica

Infatti, come acclarato dalle posizioni storico letterarie più recenti¹, e talvolta secondo la riflessione di alcuni degli stessi poeti migranti², essi si inseriscono, all'interno

¹ROMEO Caterina, LOMBARDI -DIOP Cristina (a cura di), *Italia postcoloniale*, Firenze- Milano, Le Monnier, 2014

BRUNETTI Bruno, DEROBERTIS Roberto (a cura di), *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia*, Bari, Progedit 2014

²Per tutti si veda: DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália.*, s.i.l; s.i.d. Riferimento in sitografia.

Comunque, interpellando gli anni della bibliografia critica di riferimento del saggio, dopo il 2009.

dell'economia complessiva della Letteratura Italiana, nel solco delle produzioni culturali assimilate forzosamente nel processo culturale di unificazione del Paese: una delle cui più vistose conseguenze collaterali fu l'emigrazione di massa, doppio complementare della solo apparentemente dimidiata esperienza coloniale italiana; ed i cui esiti culturali risiedono oggi nel rovesciamento dello status del Paese da luogo di emigrazione, che odiernamente permane quasi esclusivamente in una emigrazione selettiva ed iperqualificata, in luogo di immigrazione apparentemente eterogenea, ma - letterariamente, ed in particolar modo per ciò che concerne specificamente l'afflusso di migranti poeti- anch'essa iperqualificata.

Questo comporta che le figure poetiche che emigrano in Italia e che tentano di stabilire con la Lingua Italiana una relazione di simmetria rispetto alla propria lingua d'origine, arrivando a definire talvolta l'Italiano come propria *Prima Lingua*³ rispetto a quella acquisita e padroneggiata prima dell'esilio o dell'emigrazione, svolgono una *funzione dialettica duplice*: la prima sostitutiva del ruolo che Gramsci definiva dell'*intellettuale organico* rispetto al nuovo contesto di marginalità socioculturali cui afferiscono o cui la condizione stessa dell'essere migranti rende contigui; la seconda, sempre legata alla prima, di ruolo dialetticamente dinamico all'interno dell'evoluzione della lingua, che pur non accennando generalmente ad una propria creolizzazione, tuttavia scopre un'estensione del registro quotidiano anche in quegli ambiti per i quali la tradizione poetica e letteraria, al di là delle avanguardie che pure hanno funto da apripista al fenomeno odierno, prevedeva l'uso di un linguaggio formale e formalizzato.

Su questo specifico aspetto *funzionale* si è focalizzata la riflessione di Giuliana Benvenuto. La sua riflessione pare idealmente collegabile alle già constatate osservazioni di Lori circa la legittimità della testimonianza, e parte dal suo studio sul valore attestativo e storiografico che la scrittura, nel caso specifico narrativa, incarna: ella, parlando del valore storico documentale della scrittura italoфона migrante e postcoloniale, con ciò esplicitamente riconducendola idealmente alle dinamiche di dominanza interna proprie del processo di unificazione nazionale già sottolineate da Gramsci⁴, scrive⁵:

[...] Le scritture migranti e postcoloniali in altri termini sono il luogo di negoziazione tra lingue e culture in rapporto di dominanza, e così rimettono in gioco e in movimento le costruzioni identitarie degli Stati nazionali, incrinando la relazione stretta stabilitasi tra lingua, letteratura e nazione, fondata com'è noto dell'identità nazionale italiana. [...]

³ Cfr. Intervista rilasciata da Julio Monteiro Martins a Rosanna Morace, infra

⁴ BENVENUTI Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, 2012, p.96

⁵Ivi, p. 94

Benvenuti procede in una tesa escursione nelle tipologie della narrazione postcoloniale e migratoria progressivamente nel tempo sempre più scevra dell'espedito autobiografico, e pur tuttavia non meno documentariamente valida, arrivando a chiudere l'intero volume con questa riflessione⁶:

[...] La letteratura postcoloniale e della migrazione non rappresenta, lo abbiamo visto, una trasparente e spontanea narrazione di sé da parte di soggetti subalterni, piuttosto mette in scena la difficoltà e la *funzionalità* di questa stessa narrazione.[...]

Si tratterebbe dunque di una *funzione* dialetticamente complementare a quella ufficiale, che nei suoi esiti pratici colmerebbe lo spazio precedentemente occupato dalla produzioni dialettali, dai gruppi sperimentali e dalle avanguardie letterarie; e che risulterebbe interessata da una dialettica postideologica con il potere culturale ufficiale.

Ciò garantirebbe una sorta di moto convettivo delle energie e risorse letterarie presenti nel panorama complesso della letteratura italiana inquadrata in una prospettiva geostorica dinamica; e significherebbe che la rilevanza di alcuni aspetti considerati come comprimari della fisionomia letteraria italiana, come appunto il valore fortemente lirico intimista ed al contempo eversivo della produzione dialettale, o la radicale alterità, rispetto al contesto letterario ufficiale, della produzione e delle logiche letterario poetiche meridionaliste, non avrebbero esaurito le loro potenzialità nel procedere secondo spinte sempre più accentranti della storia letteraria nazionale, in forza di una logica di scarto tra via principale ed epifenomeni marginali, ma avrebbe piuttosto consentito di identificare in queste dimensioni *alternative* e solo perciò apparentemente marginali, delle modalità di approccio alla strategia ed alla logica poetica oggi percorsa da una nuova classe di intellettuali radicalmente alternativi al sistema ufficiale e tuttavia con questo in dialogo secondo le medesime logiche di dialettica complementare nella definizione di una relazione tra parti e tutto.

§ 3.1.2 Funzione autoriale

Se dunque si può considerare la presenza di autori ed in particolare modo, per ciò che concerne questo studio, poeti italo-foni come primo elemento funzione in grado di rinnovare la dialettica storica tra centro gerarchizzante -da cui promana il potere formalizzante e modellizzante di accentramento, e che procede nell'assimilazione dal generale al particolare ed è perciò stesso antiplurale- e produzioni del margine -che nella identità allofona originaria coprono gli spazi un tempo propri della primaria allofonia dialettale italiana, diastratica e diatopica, propria della pluriforme frammentarietà e statificazione italiana- e della marginalità ed alterità radicale -parallela di una altrettanto

⁶Ivi, p. 132; corsivo della scrivente.

radicale opposizione socioeconomica d'origine: quella meridionale- è altrettanto vero che alcuni poeti della tradizione italiana si sono prestati con indubbia efficacia, in forza della fisionomia della loro opera, a divenire essi stessi funzione di un attraversamento delle distanze esistenti tra le tradizioni letterarie d'origine e quella italiana di riferimento.

Questa ipotesi ermeneutica prevede un piano di declinazione complesso, che deve essere dettagliato almeno in una duplice direzione.

Innanzitutto è opportuno segnalare il valore di una funzione diretta dei fattori letterari ed autoriali presi in considerazione.

Ciò accade quando, come nel citato caso di Ungaretti, alcune peculiarità dell'esperienza dell'autore, umana e poetica, sono lette ed utilizzate in modo immediato dai poeti italofofoni che *attraversano* la dimensione specifica del profilo autoriale di riferimento risemantizzandone i tratti con specificità proprie, individuali e di ascendenza storico letteraria dei propri Paesi di origine. Questa può essere definita una *funzione autoriale diretta*. Per quanto emerso dalla presente indagine, come si vedrà nelle analisi dei singoli poeti considerati, essa ha toccato essenzialmente e ripetutamente la poesia di Ungaretti, per suo tramite più superficialmente quella di Leopardi, e quella della classicità in particolare modo latina (Virgilio, ma anche Ovidio), di cui la letteratura italiana sembra essere, agli occhi e nella sensibilità di questi poeti -cioè di letterati formati ad una letteratura che, per via del proprio plurisecolare retaggio coloniale, ha anche marcate ascendenze occidentali; che praticano un genere della scrittura particolarmente colto e che sono giunti in Italia già professionalizzati e formati alla pratica di questa produzione- una emanazione e discendenza.

Esiste poi una *funzione inversa* che deve essere riscontrata in questo medesimo percorso di acclimamento. Essa consiste in un rovesciamento di prospettiva rispetto all'ipotesi appena esposta, ed è per questo forse ancora più rilevante.

Se infatti attraverso la funzione autoriale diretta il patrimonio letterario e culturale italiano viene letto da autori non italiani, e viene utilizzato attraverso la funzionalizzazione di alcune sue parti per dichiarare una modalità e volontà di acquisita nuova appartenenza, nel caso della *funzione autoriale inversa* è la cultura letteraria italiana che legge la produzione italofofona attraverso la lente fornita da autori della propria tradizione che percorrendo alcune specifiche tematiche o caratterizzandosi per definiti aspetti formali hanno di fatto introdotto già da decenni nel panorama nazionale tematiche omologhe della produzione italofofona odierna, preparando la sensibilità letteraria italiana stanziata a comprendere ruoli e modalità estetiche proprie di questa nuova classe intellettuale.

È questo il caso, ad esempio, della tematica del corpo, come luogo e figura del margine e della sessualità; e del suo doppio urbano espresso nei non luoghi delle periferie o dell'interesse dichiaratamente terzomondista propri dell'indagine poetica di Pasolini, che consentono oggi di accedere con occhi già avvezzi, ad esempio, alla produzione di Hajdari o De Vos.

Ed è il caso, ancora, della babele del plurilinguismo di Amelia Rosselli, che consente di leggere la produzione di Barbara Serdakowsky nell'alveo di una peculiare, e fin ora non ulteriormente perpetrata, tradizione ed indagine avviata già dalla apolide Rosselli.

§ 3.1.3 Funzione Ungaretti

Lo studio della produzione poetica dei quattro poeti italofofoni di origine brasiliana presenti tra i dieci maggiormente significativi operanti in Italia, evidenzia, pur tra le molte peculiarità individuali degli stessi, un uso costante di un preciso tratto e di una specifica tematica della poetica ungarettiana, in larga misura coincidente col periodo del soggiorno brasiliano del poeta e con la produzione e riflessione immediatamente precedente e successiva a questo.

La conoscenza di Ungaretti da parte di costoro non appare essere una mera frequentazione, ma piuttosto un vero e proprio attraversamento di alcune specificità ricorrenti, evidentemente avvertite dagli stessi come funzionali ad un avvicinamento della letteratura ospite che consentisse un passaggio modulato, capace di non perdere le specificità della propria formazione poetica di origine.

Ciò è legato tanto alla specificità dei quattro che a quella di Ungaretti.

Murilo Mendes, Marcia Theóphilo, Vera Lúcia de Oliveira e Julio Cesar Monteiro Martins si caratterizzano per essere giunti in Italia non solo in età adulta e dopo aver tutti conseguito in patria una solida formazione accademica, e con una già avviata e riconosciuta pratica poetica, ma per essersi affermati, già in patria ma certamente in Italia, come intellettuali istituzionalizzati. Docenti universitari il primo e gli ultimi due, la Theóphilo è nota nel mondo per il suo impegno attivo in favore della salvaguardia ecologica dell'Amazzonia e degli Indios; è membro dell'Accademia Mondiale della Poesia, oltre che cofondatrice con Alberti dell'Associazione per i poeti esuli.

Queste prime osservazioni consentono di ben intuire anche gli interessi teorico letterari propri dei mestieri intellettuali che hanno accompagnato la loro pratica d'arte.

Tutti e quattro, proprio in forza della forte professionalizzazione poetica che ne caratterizza il profilo d'accesso al mondo letterario italiano, mostrano legami biunivoci con le avanguardie poetiche brasiliane, specie col *Modernismo del '22*, di cui Mendes fu tardo esponente e che -prima avanguardia storica specificamente brasiliana della storia letteraria del Paese- rappresentò un estremo punto di contatto col Surrealismo europeo e col Futurismo italiano mediati dalle specificità concrete, etnoantropologiche, dei substrati tradizionali specifici del Brasile confluiti in *Pãu Brasil* di Oswald de Andrade:

vero manifesto⁷ *antropofago* in cui la categoria antropologica del cannibalismo rituale propria delle tradizioni culturali indie autoctone del territorio funge da modalità di assimilazione *espressionista*⁸ delle matrici europee, in ciò simbolicamente assunte ed elaborate secondo uno schema sospeso tra accettazione ed ostilità, tra elaborazione dialettica e rifiuto.

Proprio *Pãu Brasil* è il nome col quale Ungaretti raccoglie e pubblica il proprio quaderno di traduzioni brasiliane, eseguite a partire dal 1937, dapprima, nel 1946, ovvero in concomitanza con la svolta mondadoriana della rivista, su *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*⁹; poi in *Il povero nella città*¹⁰ e quindi, con significativa sistemazione definitiva assieme alle prose poetiche immediatamente precedenti l'esperienza brasiliana e assieme alle prose *originarie* e tematicamente *cogenetiche* riguardanti il deserto egiziano, ne *Il Deserto e dopo*¹¹.

L'impegno traduttivo di Ungaretti, svolto durante i cinque anni di soggiorno e docenza a San Paolo, si era rivolto dapprima al patrimonio tradizionale indio raccolto dai primi evangelizzatori e spesso tramandato anche ai lusofoni stessi secondo quella tradizione; in un secondo tempo aveva riguardato l'opera dei poeti brasiliani a lui contemporanei coi quali venne in contatto, per consuetudine poetica e per amicizia: primi tra tutti Oswald e Mario de Andrade, ma anche lo stesso Murilo Mendes.

Ungaretti ebbe - con l'ulteriore pregio di affrontare l'argomento in tempi sicuramente più tardi ma ancora contigui alla riflessione brasiliana protonovecentesca di auto definizione di una propria autonoma identità culturale e quindi letteraria- il grande merito di introdurre in Italia la poesia brasiliana arcaica e contemporanea secondo un abbozzo di ricostruzione storico letteraria attraverso la rivista di Falqui, che si proponeva una divulgazione vasta dei panorami poetici internazionali. Egli agì con una lungimirante sensibilità per l'identità letteraria nazionale brasiliana che andava puntualizzandosi proprio a partire dall'esperienza del Modernismo e quindi dal recupero dei testi tradizionali mitologici e mitemici. Altro suo indubbio merito fu quello di condurre per primo una ricognizione accademica della Letteratura italiana in Brasile nella neonata Università di San Paolo, attraverso una ricognizione che si potrebbe dire organizzata per temi pur all'interno di una logica storico letteraria: e che egli sviluppò e puntualizzò nella sua esperienza di docente di Letteratura italiana presso l'ateneo di San Paolo.

⁷ Il manifesto *Pãu Brasil* di Oswal De Andrade, del 18 Marzo 1924, venne pubblicato nel 1925 in un libro-oggetto che voleva assommare in sé i molti valori artistici coi quali il manifesto si dichiarava trasversalmente legato alla poesia: primi tra tutti la pittura e la danza.

⁸ Circa il tratto *espressionista* che Stegagno Picchio [1994] riconosce come distintivo della letteratura brasiliana rispetto alla matrice europea di cui si nutre, si veda *infra*

⁹ UNGARETTI Giuseppe. *Poesia brasiliana* in *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*. N. III e IV, gennaio 1946. pp. 188-231

¹⁰ UNGARETTI Giuseppe, *Il povero nella città*, Milano, Mondadori, 1949

¹¹ UNGARETTI Giuseppe, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961

Egli fu, dunque, naturale nesso di comunicazione tra le due tradizioni letterarie: quella antica e consolidata italiana, punto di riferimento dei molti italiani emigrati in terra brasiliana, specie di generazioni successive alla prima; e quella giovane, colta nel momento stesso del suo consapevole e moderno definirsi ed autofondarsi, anche teoricamente, del Paese ospite. Paese del quale scelse di interpretare e condividere i fermenti proprio a partire dalla traduzione, per lui sempre equivalente ad una forma di studio applicativo e pratico, del patrimonio classico, a partire da quello indio tradizionale: cioè scegliendo di confermare quell'approccio antropologico e soprattutto consolidando l'indagine etnolinguistica che già aveva posto in essere a proposito delle traduzioni del capitolo II del volume del 1921 di Jean Paulhan, *Jacob Cow ou si les mots sont des signes*¹², che avrebbe pubblicato nel numero di *Poesia*¹³ immediatamente precedente a quello che avrebbe ospitato le poesie brasiliane. Approccio evidentemente consentaneo di quello proposto dalla Generazione del '22 saopaulista.

A ciò si aggiunga che Ungaretti introdusse *Siciliana*¹⁴, primo libro pubblicato in Italia di Murilo Mendes, del quale fu amico e riferimento; e lo tradusse personalmente in *Finestra dal Caos* per Scheiwiller, nel 1961¹⁵, dopo che quello aveva tenuto il discorso in onore di Ungaretti nella circostanza del suo settantesimo compleanno.

Se queste note di storia delle relazioni tra le due letterature sono significative nel giustificare una approfondita lettura di Ungaretti da parte dei quattro poeti brasiliani italofoeni considerati, ciò non è sufficiente a delineare la profondità dell'interesse che Ungaretti suscita nei quattro, né tantomeno lo studio sistematico, ed il riuso che essi pongono in essere di tratti concordanti della sua produzione poetica, traduttiva e teorica.

La natura convergente delle specificità ungarettiane attraversate dall'interesse dei Brasiliani può però fornire notizie ulteriori sulle motivazioni dell'interesse nutrito da questi verso di lui.

Emerge innanzitutto come centrale e vincolante l'interesse per gli specifici tratti di apolidismo che di fatto caratterizzò la voracità culturale di Ungaretti fino all'approdo parigino e quindi fino alla decisione di prendere parte alla I Guerra Mondiale, e che determinò l'attitudine e l'interesse sperimentale ed una viva partecipazione alle diverse culture con cui venne in contatto direttamente o attraverso il lavoro di traduzione.

Tuttavia, punto di contatto primario coi poeti brasiliani italofoeni oggetto di questa ricerca, si conferma la tematica archetipa di stampo neoplatonica che Ungaretti

¹²PAULHAN Jean, *Jacob Cow le Pirate ou Si les mots sont des signes, Au sans pareil*, edizione rara, Paris, 1921

¹³UNGARETTI Giuseppe. *Nota del traduttore a «Jean Paulhan. Delle immagini inseguite ovvero: il santo cinese»*. Da *Jacob Cow ou si les mots sont des signes*, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui» n II, maggio 1945. pp. 351 e segg.

¹⁴ Si rimanda alla trattazione effettuata al punto § 2.2.2.1

¹⁵ Anche per questa specifica voce, si rimanda alla trattazione estesa, §3.2.2

formalizza definitivamente proprio a partire dall'elaborazione delle lezioni universitarie brasiliane, riprendendo scritti e interventi e riflessioni ben precedenti, e che coinvolge e catalizza l'interesse dei poeti presi in esame in questo studio.

Egli sviluppa tale tematica neoplatonica, mediata alla modernità da un onirismo proprio della cosiddetta *cronologia interiore* di ascendenza bergsoniana¹⁶ sviluppata nel coevo *Sentimento del Tempo*, dapprima -tra le opere prese in considerazione dai poeti che qui si analizzano- negli scritti di viaggio per la *Gazzetta del Popolo*, pubblicati essenzialmente tra il 1931 ed il 1934, studiati da Glauco Cambon¹⁷ ed almeno in tre momenti differenti da Carlo Ossola¹⁸: scritti rubricati poi col titolo *Viaggio nel Mezzogiorno* nel medesimo il *Deserto e dopo* accanto alle traduzioni brasiliane - recentemente ristampati a cura di Francesco Napoli¹⁹- prima di convergere nel volume mondadoriano *Vita di u uomo. Viaggi e lezioni*²⁰: e ripercorsi da Monteiro Martins²¹ sia nella specifica tipologia sperimentale, di componimento -enucleativo di una tematica complessa poi declinata in tanta parte della produzione successiva- trasversale ai generi della poesia e della prosa, che dello specifico approccio di una doppia e parallela cronologia, specificamente legata all'impianto neoplatonico dell'indagine poetica proposta.

Inoltre, egli riprende la tematica di stampo neoplatonica che l'analisi di Ossola del 2016 agevola a tratteggiare come vero legante dell'esperienza brasiliana di Ungaretti. Esse sono da leggersi appunto come circostanza della ricerca di un'auroralità corrispondente con la condizione privilegiata di una cosmogenesi mitopoietica in cui il valore assertivo ordinativo della *parola* strumento di *memoria* mantiene il proprio valore demiurgico nell'intera parabola di studio che egli conduce e che resta coerente nell'arco di tutte le traduzioni: da quella india della *Favola Tupi. Come si fece notte*²² a quelle tarde e *italiane* di Mendes. Tale indagine sembra confermarsi nella coeva riflessione accademica su Vico²³, primo autore nelle *Lezioni e Conferenze brasiliane*, che Ungaretti

¹⁶LIVORNO Ernesto, *In sé da simulacro a fiamma vera/errando. La poesia di Ungaretti da Platone a Bergson*, in FAVA GUZZETTA Lia, GENNARO Rosario, MUSARRA Maria Luisa e Franco, (a cura di), *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Atti del Convegno internazionale Lucca, 4-6 aprile 2002*, Firenze, Maria Pacini Fazzi editore, 2005 pp. 211-246.

¹⁷ CAMBON Glauco, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976

¹⁸ OSSOLA Carlo, *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016;

_____, *Materia guarita. Il corpo della prosa* In *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 397-458

_____, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975

¹⁹UNGARETTI Giuseppe, *Viaggio Nel Mezzogiorno*, (a cura di) NAPOLI Francesco, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1995

²⁰ Giuseppe Ungaretti, *Vita di u uomo. Viaggi e Lezioni* (a cura di C. Ossola e P. Montefoschi), Milano, Mondadori, 2000

²¹ Si rimanda in proposito alla specifica ricostruzione effettuata di seguito ai punti § 3.5 e segg.

²² C. Ossola, 2016, cit., pp. 84-95

²³ C. Ossola, 2016, cit., pp. 185, 187-90

appronta per l'ufficio accademico sempre nel periodo del suo soggiorno, tra il 1937 ed il 1942²⁴.

L'introduzione a Vico effettuata nelle due conferenze di prolusione all'anno accademico 1937 è tesa ad avvalorare la riflessione sul tempo come luogo dell'irrazionale e della memoria e come spazio dell'assenza in cui si sviluppa l'immaginazione sensistica del poeta. Le conferenze prendono le mosse da considerazioni sul valore antirazionale proprio nel dettato di Vico²⁵, che già Cambon evidenzia come cardine imprescindibile di tutta la riflessione antirazionalista sottesa alla formulazione estetico poetica che l'organizzazione e la selezione degli autori trattati nelle lezioni brasiliane implica.

Se si confrontano gli autori trattati da Ungaretti in lezioni e conferenze tenute nel quinquennio brasiliano con quelli le cui opere risultano introdotte o reintrodotte in Brasile attraverso la copiosa ondata di traduzioni dall'Italiano tra il 1930 ed il 1939²⁶ di cui ci è offerta una mappatura attraverso il censimento diffuso effettuato nei contributi collezionati nel 2011 nel volume *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia*²⁷, si riscontra una coincidenza molto significativa tra opere della storia letteraria italiana entrate nella disponibilità dei lettori brasiliani e autori della letteratura italiana trattati nei corsi tenuti da Ungaretti: basti pensare ai casi della poesia religiosa di Francesco d'Assisi e Jacopone da Todi, per continuare con Dante, Petrarca, Manzoni e Leopardi.

Come accennato nell'introduzione alla presente ricerca, questa non può essere la sede per acclarare i legami ipotizzabili tra queste circostanze pure evidentemente significative, tuttavia appare eccentrico in questa ottica storico letteraria tanto il seminario di lezioni propedeutiche dedicate all'acquisizione dei rudimenti di metrica -e, ci si può sentire di aggiungere, *ritmica*- significativamente coincidenti con la primaria trattazione letteraria della poesia religiosa duecentesca basata per l'appunto su un'indagine del *cursus* ritmico e timbrico di quel dettato poetico originario; quanto ancor più le due conferenze prolusive dedicate a Vico con cui Ungaretti inaugura la sua stagione di insegnamento brasiliano.

Vico, svincolandosi da ogni logica di trattazione diacronica del fenomeno letterario e da ogni ipotizzabile legame con la diffusione del patrimonio letterario italiano agevolato

²⁴Ungaretti, *Vita di un uomo. Lezioni e viaggi*, Mondadori i Meridiani.

²⁵Ibidem, p. 515;

Inoltre G.Cambon, cit., pp. 143-4

²⁶ PETERLE Patricia, SANTURBANO Andrea, WATAGHIN Lucia, *A literatura italiana traducida no sistema literário nacional*, in PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia*, Tubarão, Copiart, 2011, pp. 101-115: grafico p. 108

²⁷ PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia*, Tubarão, Copiart, 2011

dallo sviluppo dell'industria culturale brasiliana protonovecentesca, risulta infatti protagonista delle prime due conferenze brasiliane di Ungaretti, intitolate *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*²⁸ e *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*²⁹.

Nella sua ricerca del 2010, Migliorati³⁰, ricostruendo la relazione che intercorre tra la teorizzazione poetica di Ungaretti ed il pensatore napoletano, vede l'interesse per Vico svilupparsi parallelamente all'approfondimento e definito sviluppo della riflessione precedente incarnata dal binomio *memoria-innocenza*: affiancando con ciò la propria indagine alle sole di Luglio³¹ e Baroncini³² che avevano fino a quel momento studiato l'argomento.

Egli fa risalire tale conoscenza almeno al 1922, tuttavia considera centrale il periodo delle elaborazioni accademiche brasiliane in funzione del recupero del pensiero di Vico poiché attraverso la rilettura del concetto di memoria di costui, declinabile secondo le tre direttrici dell'azione mnestica, della ricomposizione creativa e della capacità intellettuale interpretativa, che il napoletano sviluppa principalmente nella *Scienza Nova*, Ungaretti può approfondire l'intuizione di stampo neoplatonico bergsonianesimo della *memoria* come strumento e presupposto *dell'innocenza*.

Ungaretti raffina, cioè, la propria teoria annettendo al binomio la funzione della *fantasia* ampiamente desunta dal Vico. A partire da queste posizioni, tuttavia, emancipa l'azione della fantasia, che Vico intendeva come ausiliaria della memoria, da una prima condizione di coincidenza con lo stato agognato dell'innocenza originaria e finale, per considerarla, specie nella seconda prolusione, uno strumento della memoria nella sua accezione collettiva di coscienza condivisa, specie nella sua dimensione linguistica, attraverso la quale orientare teleologicamente l'azione ideativa ad una ricostruzione *linguistica, cioè formale e strutturale*, consapevolmente artificiale, tesa ad una rinnovata innocenza.

Interessa qui osservare come il pensiero di Vico venga studiato da Ungaretti in una condizione di costante convergenza con quello agostiniano della cronologia interiore e con la discendente tematica della memoria di Petrarca e poi di Leopardi, che Ungaretti

²⁸UNGARETTI Giuseppe, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 683-702

²⁹UNGARETTI Giuseppe, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362.

³⁰ Per una approfondita analisi del contributo di Migliorati e soprattutto di una puntuale ricostruzione dei luoghi argomentativi qui esposti, cfr. *Infra*: §3.3 *Marcia Théophilo*

MIGLIORATI Massimo (Matricola 3580184), *Memoria e innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*. Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'Italia moderna e contemporanea Ciclo XXII, S.S.D: L-FIL-LET/11, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Coordinatore: Ch.mo Prof. Danilo ZARDIN

³¹LUGLIO Davide, *Sentimento del vuoto e memoria dell'assenza. La presenza di Vico nella poetica ungarettiana*, in «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 143-156 :145.

³² BARONCINI Daniela, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 191-199.

sente discendere da questi, cioè in maniera concatenata al problema del rinnovamento e del valore sacrale del linguaggio poetico, quindi anche ai problemi linguistici del Manzoni, come condizione di attraversamento complementare alla pratica del magistero bergsoniano che raggiunge in tal modo una perfetta aderenza e coerenza anche coi dettati primitivi dell'esperienza poetica italiana. La condizione di ferinità propria del primitivismo vichiano è superata da quell'accezione *mediterranea*, cioè pagana e cristiana insieme, che Ungaretti riconosce all'esperienza letteraria e poetica propriamente italiana ed occidentale e che egli stesso abbraccia, sempre secondo una linea d'ascendenza di matrice vichiana, e sembra ritrovare anche nella specificità culturale brasiliana, come mostra la natura dei patrimoni tradizionali tradotti e specificamente in *Mito Tupi*.

L'interesse per questa declinazione della lezione del Vico, che *va sempre all'origine*³³, ebbe a dire Ungaretti, insieme a quella per il valore mitico, quasi edenico cioè inconsapevole dell'uomo prerazionale, cioè precivile, sembra la lezione più grande che da Ungaretti transita in Théophilo, conducendo con sé la lettura in tal guisa interpretata del Leopardi brasiliano, che talvolta si affaccia nella pagine della poetessa: e che ha esiti evidenti nella concezione di un tempo inteso come un flusso ininterrotto, oltre che una ricostruita innocenza feroce, inconsapevole, fisica e illusoriamente ricostruita attraverso una archeologia linguistica che va all'origine del -in tal senso neoplatonico- poema della foresta che ella scrive.

La continua coincidenza cronologica della trattazione e ripresa dei temi trattati in scritti poetici e riflessioni in prosa poetica (si pensi alla prima elaborazione di *Sentimento del Tempo* ed all'uscita di *Innocenza e Memoria* del 1922 e alle traduzioni di Paulhan del 1921-1922 che precedono di poco l'avventura di traduzione di *Anabase* di Perse; e la stretta sul tema neoplatonico del mito e su quello bergsoniano del tempo negli scritti di viaggio campani, da datarsi attorno al 1932³⁴ successivamente ripresi nella edizione di *Sentimento* del 1933; e poi alla ripresa ed all'approfondimento importante dei temi di *innocenza e memoria* nel ciclo delle lezioni brasiliane sulla letteratura italiana contemporaneamente al ciclo di traduzioni indie, da datarsi -come si vedrà- attorno al 1937) evidenzia un quadro complesso ma saldo di consapevole e volontaria definizione di un contesto di elaborazione di una poetica chiaramente espressa e formalizzata proprio a partire da quegli scritti accademici che sembrano essere alla base, pertanto, della diffusione di un sentimento agostiniano del tempo e di una sensibilità platonica che

³³Cfr. *infra*

³⁴ Non risulta casuale che Ungaretti nel 1949 posticipi proprio al biennio 1930-1931 l'inizio del proprio impegno di traduzione del poema di Perse, come risulta dal dattiloscritto ungarettiano conservato presso l'Archivio Bonsanti di Firenze- *Fondo Ungaretti* [GU. II. 6.4. C.]: «Ce fui en 1930 qui j'entreprise la traduction d'Anabase et elle put paraitre dans le second et dernier numero de Fronte, en 1931»

caratterizza, a detta di Stegagno Picchio³⁵, la letteratura brasiliana contemporanea. Aspetti tutti -ed in particolar modo si ricordi l'ascendente che lo sperimentalismo post rondista esercitato da Ungaretti nell'abbattimento della divisione tra generi: nella scrittura in prosa, quella saggistica e quella poetica- che influenzano certamente l'esperienza di scrittura *primariamente poetica* del poemetto neoplatonico *Il percorso dell'Idea* di Monteiro Martins³⁶.

Altra importante circostanza che deriva dalla trasmissione propriamente ungarettiana del dettato vichiano di considerazione del linguaggio come strumento di ricerca dell'origine e della purezza originaria, poiché letto nell'ottica mediterranea, cioè figlia della civiltà classica e cristiana insieme, è la sacralità del linguaggio, che afferisce alla sfera del rituale, vale a dire alla sfera della comunicazione dell'uomo con la divinità nel momento della propria creatività: cioè quando il poeta può essere paragonato, pur nelle proprie fattezze creaturali, alla forza primigenia creatrice.

Esso aspetto risuona nell'impostazione e nella ricerca di Théophilo, la quale ne intercetta, oltre alla ritualità del gesto linguistico inteso come calco di memoria collettivo e mitico di ascendenza vichiana (soprainterpretato e, per così dire, in questa accezione di natura religiosa, completato dall'interpretazione agostiniano platonica di Ungaretti), le implicazioni di antica ascendenza *analogista*, secondo la dizione classica, che Vico faceva coincidere con la matrice onomatopeica del linguaggio effettivamente molto praticata dalla poetessa e abbracciato tra gli espedienti formali delle traduzioni indie di Ungaretti.

A questo si aggiunga il ricorso all'uso insistito della metafora su specifica base sensistica che contraddistingue l'impostazione estetica di Théophilo, specie nei suoi esiti di ricerca formale, nella dimensione cinetico sonora della resa metrico ritmica intesa come strumento di avvicinamento sistematico allo stato primigenio di perfezione perduta nel pensiero razionale non più fisico, come il dato del ritmo in essa aveva piuttosto richiesto.

Anche qui, la vicinanza all'esperienza in questo caso direttamente poetica dell'*innocenza-allegrezza* del Caino di *Sentimento del tempo* di Ungaretti non sfuggirà.

Ma ciò che più sorprende è una ulteriore possibilità dell'attraversamento di Vico che la rilevata *funzione Ungaretti* agevola ben oltre il mondo lusofono.

Egli, studiando Vico, ne evidenzia ed esalta quegli aspetti alternativamente moderni di anti razionalità coi quali il filosofo prende le distanze dall'idea di una modernità perfettamente e teleologicamente orientata al conseguimento del bene e della felicità attraverso una logica puramente utilitaristica per riporre nello scarto dell'irrazionale e

³⁵ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Caratteri della letteratura brasiliana* in EAD., *Letteratura Brasiliana*, Milano, Sansoni ed., 1972, pp. 69-70

³⁶ cfr. infra: §3.5. *Monteiro Martins*

del linguaggio artistico una chiave di interpretazione della discrasia che viene a crearsi proprio a partire dallo scacco che il pensiero logico incontra nell'esperienza umana e nella dimensione storica concreta.

Gli esiti postcoloniali di questi aspetti sono stati recentemente evidenziati nel volume *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vichiana sugli studi postcoloniali*³⁷ da Mauro Scalercio, il quale parte dalla problematizzazione vichiana della modernità intesa -nella duplice declinazione di utile e razionale- come concetto paradigma dell'autodefinizione degli Europei e successivamente degli Occidentali in quanto provenienti da una tradizione culturale ed in quanto appartenenti ad un'epoca che per prima si autopercepisce in soluzione di continuità con le epoche precedenti in conseguenza della puntualizzazione di un sé individuale e collettivo topocronologicamente determinato, in risposta all'incontro dell'alterità sconcertante ed aliena data dall'incontro con le popolazioni del Nuovo Mondo.

In tal modo Scalercio attualizza la via aperta da Vico attraverso la contestazione della bontà assolutizzante dei valori di razionalità e uguaglianza propri della modernità, e nota come Vico rappresenti oggi una via connaturata e interna al pensiero occidentale ma non frequentata. Essa risulta capace di una ulteriore forma di approccio alla complessità della contemporaneità del mondo nella sua odierna fisionomia postcoloniale, più specificamente italiana, collaterale ed alternativa al pensiero dominante della modernità ed in ciò fecondo nel contribuire a ravvivare la riflessione apparentemente esausta della complessità contemporanea a partire da una prospettiva occidentale e *maggior* ma non sorpassata dagli eventi perché alternativa al pensiero maggioritario e dominante.

Migliorati³⁸ ricostruisce che, dopo De Sanctis³⁹, il recupero novecentesco di Vico come pensatore è passato centralmente attraverso lo snodo del volume dedicatogli da Croce⁴⁰, forse grazie anche alla mediazione del vociano Papini⁴¹ che nell'arco di un decennio sarebbe stato così apprezzato in Brasile⁴². Tuttavia, la centralità dell'*habitus* antirazionale e creativamente fattivo di Vico è più esplicito appannaggio del recupero

³⁷ SCALERCIO Mauro, *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vichiana sugli studi postcoloniali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016

³⁸ Migliorati, cit., p. 137

³⁹ DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, A. Morano, 1871

⁴⁰ CROCE Benedetto, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911

⁴¹ PAPINI Giovanni, *La novità di Vico*, «L'Anima», I (1911), 9, pp. 259-274

⁴² CAMARGO MACIERA Aislán, FOGAÇA dos SANTOS REIS E SILVA, GUARESCHI Égide, CRISTIANE BELLETTI Roberta Regina, *Da outra margem: um olhar para Collodi, Papini e Pirandello*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 63-81

SALATINI Erica, MORO CECHINEL Fernanda, CASTELAN Ivair Carlos, DEBENEDETTI Sara, *A Presença Italiana nas revistas literárias brasileiras da primeira metade de século XX*, in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, cit., pp. 81-101: 94-97

di Ungaretti: caratteristiche che per suo tramite sono entrate a disposizione della riflessione postcoloniale saidiana⁴³ sulla possibilità di *conciliare una corporeità e «fatticità» con la teorizzazione (...): cioè sul valore 'topico' del momento creativo in senso vichiano*⁴⁴ come base di un nuovo umanesimo. Secondo lo studio dedicato da Scalercio⁴⁵, Vico dunque, nella *Nuova Scienza* col suo richiamo all'idea di nazione come luogo deputato del conflitto per avere accesso al diritto, tributando centralità alla figura dello straniero, e trattando la figura dei *famuli* in maniera sovrapponibile a quello dei coloni, fornisce la base di quel nuovo umanesimo a base collettiva e non individuale, necessaria e parallela in Said alla formulazione di una nuova idea di universalità umana.

Questa via trova principio esattamente in quel valore del corpo, in quell'indagine mitica ed antropologica dell'interdetto e nell'antirazionalismo che leggeva nell'arte e nel linguaggio una via preferenziale dell'esperienza umana: via che tanto aveva interessato e toccato Ungaretti, e che aveva contribuito alla definizione di una poetica universalista ma fondata nella specificità della storia letteraria italiana di cui sembra aver facilitato l'accesso anche a partire dalla riflessione del periodo brasiliano a larga parte dei poeti italo-foni odierni.

Specifiche questioni contenutistiche ed estetiche affini sono toccate da Marcia Theóphilo⁴⁶, che le affianca ad una puntuale rilettura dei miti indi tradotti da Ungaretti, particolarmente della cosiddetta *Favola Tupi*, con cui Ungaretti apre il proprio quaderno di traduzioni brasiliane, composto tanto di mitemi tradizionali indi che di componimenti di poeti a lui contemporanei.

Presso il *Fondo Falqui* dell'*Archivio del Novecento* dell'Università *la Sapienza* di Roma la scrivente ha rinvenuto due fascicoli ungarettiani contenenti il manoscritto e le bozze redazionali della traduzione della *Favola Tupi*. *Come si fece notte*, che venne pubblicata per la prima volta nel numero III-IV della rivista *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*, nel 1946⁴⁷ assieme ad altre due poesie indie ed ad un canto popolare⁴⁸, ad inaugurazione di una più completa panoramica della poesia

⁴³ SAID Edward, *Vico and the Discipline of Bodies and Texts*, in «MNL», XCI (1976), 5, pp. 817-826, ora in IDEM, *Reflections on Exile and Other Essays*.

⁴⁴ Scalercio, cit., p. 92

⁴⁵ Scalercio, cit., § III.1: *Il ricorso postcoloniale di Vico*, pp. 93-103; § III.2: *L'umanesimo vichiano: lineamenti fondamentali*, pp. 103-133

⁴⁶ A proposito degli specifici sviluppi di queste tematiche ungarettiane in Theóphilo, si rimanda alla trattazione effettuata al cap. 3.3.3

⁴⁷ *Poesia Brasiliana*, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», III-IV, 1946, pp. 188-231

⁴⁸ Le *fiabe* indie tradotte da Ungaretti (MONTEFOSCHI Paola, *Note e notizie sui testi*, in UNGARETTI Giuseppe, *Viaggi e Lezioni*, 2000 I Meridiani, pp. 1340-1346) sono tre. Nelle note a stampa che egli stesso

brasiliana contemporanea; e che confluirono poi in volume con il titolo *Pau Brasil*: nel 1949 nella raccolta di scritti *Il povero nella città*⁴⁹; successivamente, nel 1961, ne *Il deserto e dopo*⁵⁰. Il dossier brasiliano, che avrebbe dovuto fornire la base per il progettato libro *Giramondo* di Ungaretti, prende avvio proprio dal mitema cosmogonico Tupi la cui traduzione è riportata nei due fascicoli detti. L'edizione genetica della traduzione del mito, ad oggi nota solamente nella sua variante d'autore, è fornita in appendice. Se ne fornisce di seguito una veloce descrizione e contestualizzazione.

Il primo fascicolo contiene: 7 carte dattiloscritte, con correzioni autografe in inchiostro nero e note editoriali di Falqui a matita, consistenti nelle bozze delle ultime due fasi di revisione, e 2 carte manoscritte, scritte da Ungaretti su carta avorio con inchiostro nero, con annotazioni editoriali di mano di Falqui a matita ed inserti in lapis rosso; esse riportano la seconda parte della traduzione ed il cappello introduttivo dell'Autore.

Il secondo fascicolo, non censito, consiste invece di 3 carte manoscritte, del tutto omogenee a quelle già descritte, riguardanti la prima parte della traduzione e delle note al testo apposte dallo stesso Ungaretti.

Le carte rinvenute colmano esattamente le assenze denunciate da Montefoschi, per quanto riguarda le bozze⁵¹, e da Lanciani riguardo il manoscritto nella nota al suo volume *Il Brasile di Ungaretti*⁵² con riferimento al Dossier VITT. EM. 1656 composto di 128

pone in coda alle traduzioni, sono riportati tanto i testi portoghesi originari che utilizza per la propria traduzione, che il nome dei raccoglitori.

Secondo la ricostruzione di Montefoschi la versione interrogata da Ungaretti di *Favola Tupi. Come si fece notte* è quella di Couto de MAGALHÃES, *O Selvagem*, San Paolo, 1876

Sull'importanza del rapporto con la versione letterale interlineare rispetto alla traduzione dal Tupi di Magalhães, piuttosto che su quella pianamente narrativa, ha scritto Giulia Radin, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di OSSOLA Carlo, RADIN Giulia, Mondadori I Meridiani, 2010, p.1399; rifacendosi alle osservazioni contenute nell'intervento di Stegagno Picchio nel convegno internazionale del 1989 e confluito nel volume *Giuseppe Ungaretti (1888-1970) Atti del convegno internazionale di studi, Università degli studi di Roma La Sapienza, Roma, 9-10-11 maggio 1989*, a cura di Alexandra Zingone, Napoli, edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Risulta invece che la trascrizione portoghese della *Favola Caragià. Il sole conquistato* è tratta da BALDUS Ernest, *Saggio di etnografia brasiliana*, 1937, San Paolo; quella della *Favola Bororo. Creazione dell'acqua* da Don Antonio COLBACCHI, *Leggende sulla nascita dell'acqua*. trad. Società editrice internazionale, Torino, 1924

A questi tre mitemi Ungaretti aggiunge, avvertendolo come consentaneo, il *Canto popolare Sertagio*.

⁴⁹G. UNGARETTI, *Il povero nella città*, Mondadori, 1949

⁵⁰G. UNGARETTI, *Il deserto e dopo*, Mondadori, 1961

⁵¹Montefoschi, *Note e notizie sui testi*, in Ungaretti, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, Mondadori, I Meridiani, p. 1333

⁵²LANCIANI Giulia, *Il Brasile di Ungaretti (1937-42)*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 167

carte di varie dimensioni conservato presso la Biblioteca Nazionale *Vittorio Emanuele II* di Roma.

La Favola Tupi. Come si fece notte introduce l'intero dossier brasiliano lungo tutta la storia editoriale dei testi brasiliani tradotti da Ungaretti sia arcaici che contemporanei, e narra della nascita della notte, cioè del tempo edace, e conseguentemente dell'alba, a seguito della violazione dell'interdizione rituale di vedere cosa contenesse un nocciolo chiuso da parte di alcuni famigli di uno sposo: una sorta di mito di Pandora. Esso è pertanto collegato al desiderio erotico di una coppia di nubendi, che infatti pensano di poter soddisfare il proprio desiderio solamente in presenza di questo elemento di imperfezione (d'altronde non potrebbe esservi desiderio in condizione di pienezza e perfezione), del resto assente.

È difficoltoso datare con certezza questa traduzione poiché non risultano indicazioni esplicite, tuttavia, seguendo alcuni indizi interni, che possono essere usati come veloce filo di ricognizione e commento del testo, si può azzardare che si tratti del periodo corrispondente o immediatamente successivo al 1937.

Innanzitutto, infatti, nel rilevare le principali varianti che occorrono dalla prima all'abituale ultima redazione (le varianti sono solitamente solo due: da una prima stesura all'ultima, ma talvolta intervengono altre due fasi elaborative. Vi sono ad esempio quattro varianti del v. 21) si rileva una inversione sintattica degli elementi che caratterizzano la struttura linguistica della narrazione, inizialmente caratterizzate dalla tipologia linguistica VO, trasformato in una struttura OV.

Ciò in ottemperanza al desiderio di Ungaretti di ricostruire come verosimile la resa della lingua Tupi, più che secondo la trascrizione lineare di Magalhães, secondo una propria idea occidentale di ricostruzione arcaica di un linguaggio originario, concorde con gli studi dell'etnolinguistica che in effetti Ungaretti sembra considerare come molto importanti nell'economia della ricognizione e ricostruzione di una lingua originaria. Ungaretti ne fa menzione nell'introduzione alla traduzione, principiate nel 1922, del II cap. di Paulhan, intitolato: *Delle immagini inseguite, ovvero Il sarto cinese* tratto dal volume *Jacob Cow ou si les mots sont des signs* (del 1921) apparso su *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*, n° II, (maggio 1945, p. 351). In un probabile profilo elaborato da Ungaretti della sua partecipazione a *Poesia*, questa posizione denota un ruolo chiaramente introduttivo proprio alle favole indie, come pure ad alcuni estratti da *Sentimento del Tempo* e della *Terra Promessa* cui sentiva molto legato il tema trattato della luce, della notte carnale, della nascita di un tempo percepito in conseguenza dell'urgere della morte conseguenza della perdita di un'innocenza non necessariamente edenica, comunque dell'errore originario da cui tutto principia.

Nel capitolo di Paulhan proposto, anch'esso solo in parte censito ed anch'esso nel medesimo *Fondo Falqui* dell'*Archivio del Novecento* dell'Università *La Sapienza* di Roma, Ungaretti insiste sul valore etnolinguistico, dell'indagine che lo scrittore svolge circa la relazione tra significato idiomatologico dei proverbi malgasci e referenti oggettivi.

Inoltre cita, traducendo l'amico, i linguisti-semiologi Brèal e Dermasteter che legavano riflessioni sulla struttura della lingua proprio alla carica semiologia implicita nel rapporto tra lingua e referente semantico.

Se, dunque, Ungaretti legge questa prova traduttiva di lingue cosiddette originarie ed arcaiche nell'ottica di una ricostruzione di unità tra segno e significato tracciata dalla riflessione di Paulhan, egli lo fa anche sulla scorta di riflessioni più stringentemente storico letterarie che aveva puntualizzato attraverso la riflessione accademica proprio a partire dall'esperienza d'insegnamento brasiliana, dal 1937.

Secondo lo studio condotto da Massimo Migliorati⁵³, esse principiano dall'approfondimento del binomio dicotomicamente produttivo di Ungaretti: *Memoria e Innocenza*⁵⁴, che aveva avuto origine nell'articolo del 1926 *Barbe finte*, ed era stato precisato nel maggio 1926 in un altro articolo, *Innocenza e Memoria*, apparso su «Il Mattino», e che quindi è parallelo e cogenetico alla elaborazione di un nucleo già maturo di *Sentimento del tempo*.

La puntualizzazione della riflessione ungarettiana avviene del 1937 attraverso le due conferenze prolusive all'insegnamento accademico della Letteratura Italiana, dedicate a Vico: *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* e quella immediatamente seguente: *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*. In esse, come evidenziato anche da Montefoschi⁵⁵, Ossola⁵⁶ e Cambon⁵⁷, emerge il grande interesse che Ungaretti nutriva per il filosofo napoletano soprattutto in forza della sua concezione della storia e dell'estetica che derivava dalle sue teorie sulla natura del linguaggio inteso come matrice mitico-poetica. Il linguaggio vi rivestiva dunque il ruolo di principale strumento normativo di qualsiasi forma di socialità. L'interesse per Vico, anticipato attraverso due articoli su Dostojevski del 1922 e del 1935⁵⁸, si esplicita in questa sede approfondendo la portata del dettato vichiano all'interno dello sviluppo del pensiero letterario moderno.

Dopo aver ripercorso la teoria delle origini della storia vichiana, che egli sente -con sensibilità consentanea- avvicinarlo attraverso temi fondamentali quali la percezione del tempo e la nascita del pensiero dalla dimensione dell'esperienza sensibile, Ungaretti illustra la quadrinomia vichiana *memoria, fantasia, intelletto, immaginazione* cui apparenta la propria ricerca poetica generale, ma soprattutto estetica in forza della

⁵³ MIGLIORATI Massimo, *Memoria e Innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*, AA.2009/10 Università Cattolica del sacro Cuore di Milano [TUTOR DANILO ZARDIN]

⁵⁴ Abbozzato per la prima volta in GIUSEPPE UNGARETTI, *Barbe finte* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rabey., Milano, Mondadori, 1986, pp. 117-122 : 120. GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 129-131 e 132-134

⁵⁵ cit.

⁵⁶ OSSOLA C., *Ungaretti, Poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 185, 187-90

⁵⁷ CAMBON G., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 143

⁵⁸ UNGARETTI Giuseppe, *A proposito di un saggio su Dostojevski; Dostojevski e la precisione* ora in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit.

considerazione che Vico ha del linguaggio come strumento della ricomposizione dell'unità originaria di coincidenza tra realtà e intellesione. Proprio in questa ottica egli considera la centralità del mito nel pensiero del filosofo napoletano come contigua alla propria.

Ciò autorizza ad individuare in Vico l'iniziatore di una ricerca estetica che identifica la lingua poetica con un'azione di memoria per ricongiungere creativamente l'individuo alla dimensione culturale collettiva pregressa che lo ha determinato e cui, anche inconsapevolmente, appartiene, nell'asse temporale e virtuale in cui si situa nella progressione temporale che dal presente dell'individuo determina la propria segmentazione in precedenza, contemporaneità e successione.

La memoria è dunque uno strumento che attiva la ricerca della ricomposizione dell'unità temporale infranta, e si situa all'interno dell'alveo linguistico, più esattamente nel solco della storia della lingua letteraria intesa come matrice di identità. È in questa luce che deve intendersi la centralità della metrica, primo strumento della lingua poetica a sua volta, come detto, strumento di memoria per consentire la ricostruzione del perduto stato di innocenza. L'apicale importanza della questione metrica nella riflessione poetica di Ungaretti è testimoniata da una ulteriore lezione del 1937: *Introduzione alla metrica*⁵⁹, e dall'istituzione di una calendarizzazione settimanale di incontri accademici dedicati propedeutici allo studio letterario. Riguardo alla dimensione di questo nodo stilistico Montefoschi⁶⁰ lo conferma aspetto centrale, ricostruendone le principali tappe citando la lettera a Falqui del 23 agosto 1937; e risalendo, in precedenza, fino all'articolo apparso il 17 aprile 1927, su «La Fiera Letteraria»: *Difesa dell'endecasillabo* e basandosi inoltre sullo studio di De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* posto ad introduzione alle *Poesie disperse*.

Nelle lezioni del 1937, Ungaretti ribadisce la necessità, all'interno dell'ambito genericamente metrico, oltre che del recupero delle forme tradizionali del verso, specie italiano, legate al numero di sillabe, il recupero della dimensione ritmica, cioè della dinamica che intercorre tra *silenzi e suoni* -specie a partire dalla letteratura delle origini di Francesco e Jacopone di cui si occupa ancora nel medesimo primo corso accademico tenuto nel 1937, nelle cui esperienze poetiche vede ricostruita l'originaria unità di ritmo, arcaicità originante e sacralità, e di cui sarebbe significativamente uscita l'anno seguente una nuova traduzione collezionata alla poesia di Dante, altro autore cardine del ciclo di lezioni del 1937, a firma di Gondin da Fonseca⁶¹ -, come avrà a dire nella prima nota del mito cosmogonico Tupi: e più propriamente di toniche ed atone secondo precise indicazioni di prosodia che deriva direttamente dallo studio della classicità, che lo

⁵⁹UNGARETTI Giuseppe, *Introduzione alla metrica*, in *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., (pp.519-49)

⁶⁰Montefoschi, cit., p. 1409

⁶¹ARRIGONI Maria Teresa, *Em busca da obras de Dante em português no Brasil (1901-1950)* in PETERLE Patricia (a cura di), *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia : sob o olhar da tradução*, Tubarão : Copiart, 2012, pp. 43-61; p. 57

inducono spesso a circostanziare la scelta ritmico metrica anche in funzione del contenuto del componimento (si veda ad esempio il v.1, che vede avviare la traduzione con un monometro dattilico, cioè con un *metrum hymenaicum* in omaggio al tema trattato).

Le osservazioni contenute nella lezione, che sviluppano alcune attitudini decisamente pronunciate in modo maturo nei tardi componenti dell'*Allegria* ma ancora di più nel *Sentimento del Tempo*, sono l'altro motore delle varianti che conducono dalla forma originaria del mito tupi alla sua resa definitiva.

Essenzialmente, nel rovesciamento sintattico della prima resa linguistica Verbo Oggetto nella definitiva Oggetto Verbo, egli rovescia anche l'impianto generale della traduzione poetica, che passa da un iniziale andamento giambico anapestico al definitivo trocaico dattilico.

Ciò confligge con le predilezioni compositive attuate fino a quel momento nella scrittura di *Sentimento del tempo* e nella coeva originaria delineazione della *Terra Promessa*, ed incarna piuttosto un'attitudine prosodico narrativa sviluppata nelle prose di viaggio, specie quelle nel mezzogiorno d'Italia, apparse sulla «Gazzetta del popolo» tra il '31 ed il '34, cronologicamente e tematicamente cogenetiche delle raccolte summenzionate.

Sopravvivono come in quelle, per le quali l'analisi di Glauco Cambon si conferma imprescindibile, alcune peculiarità significative, che solo nelle raccolte ideate o derivanti dall'esperienza brasiliana, anche se compiute solo successivamente a questa, verranno superate, ma che si manterranno comunque nei componimenti di ambientazione ed argomento brasiliano, come *Tu ti spezzasti*.

Tra queste si può rilevare la sopravvivenza di una attitudine all'inversione prosodica torsiva all'interno del medesimo verso⁶² (Cambon parla di *cozzo degli accenti interni al verso*⁶³) specie all'interno di una sorta di *attitudine duplicativa* di cellule sonore identiche o omogenee, la cui rilevanza è stata puntualizzata da Sansone⁶⁴, e che Musarra⁶⁵ identifica come elementi ritmici capaci di costante determinazione nell'ideazione poetica ungarettiana (si vedano ad esempio i vv. 21, 30-36; 80-81),

⁶² cfr. v.82

⁶³CAMBON Glauco, *Misura e dismisura* in ID., *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, 1975, pp. 167-169

⁶⁴SANSONE G. E., *Il ritmo ungarettiano dallo stacco semantico alla connivenza metrica*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno*, a cura di Carlo Bo (et alii) ed. 4Venti, 1981, pp 163-181

⁶⁵MUSARRA Franco: *Ungaretti tra identità e metamorfosi*, in *G. Ungaretti, identità e metamorfosi. Atti del convegno*, Maria Facini Fazzi editore, Lucca, 2005 p. 285

Il contributo è centrale nella definizione dell'importanza dell'*equilibrio suono/silenzio* (quindi nella realzione tra sillabe atone e toniche) emerso nelle sperimentazioni di *Allegria* e successivamente nei più composti esiti ottenuti in *Sentimento del tempo* e converge nella contemporanea centralità del numero e dello schema duplicato nella *Canzone* (coeva alla *Favola tupi* e di poco successiva a *Sentimento del tempo*)

proprio nell'economia dell'equilibrio tra suono e silenzio che la abituale struttura proletticamente nominale, basata su un'ipotassi ramificata, implica.

Si noterà che la narrazione del mito cosmogonico, proprio per la necessità di rispettarne lo stilema di primitivismo originario e la natura narrativa, è in questo raro caso negletta in favore di una paratassi che ricalchi il criterio di maggiore coincidenza possibile tra *langue* e *parole* introdotto dal v.4 , nel quale risiede l'intero archetipo ungarettiano, e confermato, per opposizione, dalla perdita dell'ordine legata alla consueta trasgressione dell'interdetto del v.49: che è presupposto della perdita della innocenza originaria verso la quale l'azione di memoria agita attraverso la lingua poetica del mito conduce sia individualmente (cioè attraverso al ricostruzione per via poetica) che collettivamente: con la fondazione, attraverso la medesima accezione poetico-mitica del linguaggio, dello stato di diritto conseguente alla definizione etica, ancora in coincidenza col dettato vichiano; e che corrisponde con la riflessione ungarettiana della percezione del tempo nel suo *habitus* di tempo cronologico ed edace, legato alla dimensione della perdita dell'innocenza per via di un decadimento conseguente ad una *notte carnale*, che è bramosia, erotia legata alla accezione *spolpante* della luce, feroce come rifrazione desertica, contrapposta sin dall'ideazione di *Dove la luce* al tema della genesi dell'alba, e cogenetica dei grandi motivi della *Canzone della Terra Promessa* come Ungaretti stesso ebbe a dire nella III e IV lezione alla Columbia University, nel 1964 (si vedano i vv.14-17-21).

	MEMORIA	INNOCENZA
Accezione civile (valore sociale)	Norme civili	Bestialità
Accezione letteraria (valore estetico)	Tradizione di forme e soluzioni artistiche	Purezza, grazia di forme

TAB. p.28, Massimo Migliorati, *cit.*

Ciò è stato evidenziato da Rebay, a commento della favola india, ma ancora di più sottolineato strutturalmente da Ossola⁶⁶, il quale mostra come strutture dei diversi testi migrino ricorsivamente dall'uno all'altro componimento a delineare una impalcatura discorsivamente identica per individualità poetiche differenti: egli legge ad esempio il verso della *Canzone*⁶⁷: [...] *Estenuandosi in iridi echi* [...] come esplicitazione dell'ossimorico emistichio di traduzione india [...] *Il chiasso vediamo* [...], in modo del tutto simile a quello agito dall'indagine di Petrucciani⁶⁸ sulla caratura umana dei personaggi virgiliani di Ungaretti: Didone e Palinuro. Questi: perdita ella per l'urgere di un desiderio della medesima natura di quello che distrugge la perfezione immota e senza tempo della genesi india; e Palinuro, inghiottito dalla malìa del sonno fatale di una notte che lo illudeva di essere priva di alba. Soprattutto a riguardo di questi, ricostruendo la storia dell'appellativo primo dell'eroe, *piloto*, Petrucciani conferma la connessione tra le prose di viaggio del '32, specie ambientate ad Ercolano e poi nei luoghi virgiliani, l'appartenenza all'anabasi infera propria dei famigli del mito tupi, e l'oblio che inghiotte l'eroe come corrispettivo dei flutti campani.

Altro termine, del quale può essere accennata la medesima traccia prodromica, appare *sogno* (anche nella modificazione *sonno*): che dalla prosa *La Rosa di Paestum*, migra nel commento dell'autore al testo in oggetto, viene occultato nella variante poiché ricondotto alla sfera femica e vichianamente fattiva del *canto*, per riemergere come determinativo costante degli eroi virgiliani della *Terra Promessa*⁶⁹.

La ricognizione della varianti di traduzione contenute nelle carte ha consentito dunque la ricostruzione di un procedimento metrico funzionale ad una più urgente e pregressa volontà di indagine etno-linguistica che lega le carte inerenti la traduzione del mito indio alle altre carte manoscritte rinvenute riguardanti l'introduzione alla menzionata traduzione di Jean Paulhan, sentito come importante testimone di una indagine sulla relazione tra dettato poetico originario, referente linguistico concreto e definitiva resa propriamente linguistica.

Questo aspetto consente di considerare come centrale, nell'opera di attraversamento della produzione ungarettiana da parte dei poeti brasiliani analizzati, specie della

⁶⁶ Carlo Ossola: ricostruisce la relazione attraverso la metafora sinestetica "il chiasso vediamo" in UNGARETTI Giuseppe: *Terza lezione sulla canzone* ora in ID., *Viaggi e lezioni*, cit., p.788 [Ossola, cit., 2016, p. 87: « *Estenuandosi in iridi echi* »]

⁶⁷ PAPINI Maria Chiara, *Dal nulla all'infinito. Il senso della Canzone*, in G. Ungaretti, *identità e metamorfosi. Atti del convegno*, Maria Facini Fazzi editore, Lucca, 2005 p. 315-326 (soprattutto pp. 325-26)

⁶⁸ PETRUCCIANI Mario, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985

PETRUCCIANI M., *Ungaretti e Virgilio*, in (a cura di) C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi), *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979*, Urbino, edizioni 4Venti, 1981, pp. 598-637

⁶⁹ cfr. La *Nota* in cauda alla traduzione

Theóphílo, l'intera questione della riflessione teorica e della pratica traduttoria di Ungaretti, a partire da quella più nota pubblicata nella collana de *Lo specchio* di Mondadori tra il 1944 ed il 1965, e riguardante poeti interrogati perché percepiti come consentanei pur in una loro qualche profonda diversità che li definisse in ciò sufficientemente distanti da poter fornire spunti di riflessione validi nella ricerca di soluzioni a problemi di resa formale ma anche nella loro aperta problematicità⁷⁰ come Góngora, Shakespeare, Racine e Blake⁷¹, che proprio nelle introduzioni di proprio pugno l'autore equipara al laboratorio di traduzione india brasiliana e al complesso lavoro di traduzione svolto su Perse⁷², specie negli esiti ritmico formali culminati in una resa anapestica dell'alessandrino raggiunti nella lunga e travagliata traduzione dell'*Anabase* stessa⁷³, anch'essi principati nella traduzione raciniana, e colti come profondamente collegati tanto all'idea del deserto che alle esperienze brasiliane da Zingone⁷⁴. Tali esiti specifici di resa metrica del verso francese in adattamento alla tradizione italiana, unici nella poesia contemporanea italiana, sono riutilizzati in percentuale significativa dalla Theóphílo: in omaggio alla valenza che la resa metrico ritmica incarna e che è equivalente formale, in Ungaretti, dell'indagine neoplatonica condotta dal poeta antillano⁷⁵.

Esiste poi un terzo punto di contatto, che discende dai primi e li accomuna.

La lunga e consuetudinaria tecnica della preparazione alla poesia attraverso la scrittura *indiretta*, cioè tanto in prosa poetica, che attraverso la traduzione, che anche attraverso l'elaborazione di teoria letteraria scaturita dalle osservazioni derivante dal

⁷⁰ UNGARETTI Giuseppe, *22 Sonetti di Shakespeare*, Roma, 1944; poi confluito in *40 Sonetti di Shakespeare*, Milano, 1944;

_____, *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, 1948;

_____, *Fedra di Jean Racine*, Milano, 1950;

_____, *Visioni di William Blake*, Milano, 1965.

⁷¹ GIACHERY PAOLINI Noemi, *Ungaretti e Blake: un incontro di destino*, in GIACHERY Emerico e Noemi, *Ungaretti Verticale*, Roma, Bulzoni, 2000; pp. 109-122

⁷² Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*, cit., pp. 10-11;

_____, *Da Góngora a Mallarmé*, cit., p.6;

_____, *Fedra di Racine*, cit., pp. 7-11.

⁷³ *Anabase* esce, dopo essere apparso in rivista tra il 1922 e il 1924 sulla *Nouvelle Revue Française*, nel 1924 per l'editore Gallimard di Parigi; e forse fu tradotto da Ungaretti sin dal 1925, affidatogli da Paulhan, che era subentrato come direttore a Revière nella *Nouvelle Revue Française* della quale Ungaretti era collaboratore. Il carteggio tra Paulhan e Ungaretti, attestante questa introduzione del poema di Perse nelle attività traduttore di Ungaretti, risulta perduto tranne una missiva di Ungaretti a Paulhan (fine agosto 1926) che testimonia dello stato avanzato della traduzione. Problemi di resa tecnica (l'uso dell'Alessandrino) e considerazioni sulla complessità del lavoro ancora privo di una introduzione spingono tuttavia Ungaretti a declinare l'invito di Malaparte a pubblicare la traduzione, evidentemente conclusa seppure imperfetta, nelle Edizioni della Voce nella primavera del 1927

⁷⁴ ZINGONE Alexandra, *Immagine, sguardo d'amore, idea pura. Per la traduzione ungarettiana dell'Anabase di Saint- Jean Perse* in ZINGONE Alexandra, *Deserto emblema*, cit., pp. 63-87

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 79-87

primo impegno prettamente accademico, è esposta nella *Lezioni* e nelle *Conferenze brasiliane*⁷⁶. Essa coincise certamente nel periodo della permanenza brasiliana con un momento di non produzione poetica propriamente detta, ma corrispose altrettanto certamente ad un lungo periodo di ripensamento accrescitivo, quasi definitivo, di tematiche che avrebbero visto la luce da lì a pochi anni nel periodo romano; e che partivano dalla riflessione e dalla vicenda brasiliana, prima tra tutte quella lacerante della morte del figlio Antonietto, -l'indicibilità della quale è forse la lezione ungarettiana più frequentata da Vera Lucia de Oliveira⁷⁷- e che indusse il poeta nel primo momento ad un muto pudore, poi organizzato nella sezione *Un Grido e Paesaggi*⁷⁸ costitutiva, ma proveniente da un nucleo compositivo pubblicato successivamente, de *Il Dolore*⁷⁹; ma anche ad un periodo di gestazione di evoluzioni implicite nell'opera perennemente in fieri, portata a formazione dalla riflessione del periodo brasiliano, ma ultimate solo nel momento seguente.

È interessante notare come su tali aspetti si sia soffermata l'attenzione di Stegagno Picchio: studiosa di Letteratura Brasiliana che è stata riferimento affettivo ed intellettuale per molti scrittori brasiliani contemporanei, anche italo-foni, e autrice, tra l'altro, di una *Storia della letteratura Brasiliana* uscita nel 1994 contemporaneamente in Italia e Brasile. Essa fu riferimento per la cura della silloge italiana *Ipotesi* di Mendes, alla cui Cattedra all'Università di Roma subentrò; e di De Oliveira che ad ella si rivolse proprio per studiare gli inediti di Mendes che il poeta le aveva affidato.

Stegagno Picchio interpretò nella direzione evidenziata il legame tra Ungaretti e il Brasile, dedicandogli un trittico d'interventi di studio⁸⁰ che avrebbero voluto raccogliere in un volume che nelle sue intenzioni, come dichiara in *Semantica*, avrebbe dovuto rappresentare il suo studio intorno alla relazione intercorsa tra Ungaretti e la tradizione letteraria brasiliana.

76 UNGARETTI Giuseppe, *Invenzione della poesia moderna*, in ID., *Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1984

77 Si rimanda alla trattazione al cap. 3.4

78 UNGARETTI Giuseppe, *Un Grido e Paesaggi*, Arturo Schwartz editore, Milano, 1952; poi in ID., *Il Dolore*, Mondadori, Milano, 1954

79 UNGARETTI Giuseppe, *Il Dolore*, Milano, Mondadori, 1947

80 STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Semantica di Ungaretti*, in *Letteratura e Critica. Studi in Onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, 1973, vol.I

_____, *Il Sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Ungaretti*, in Giuseppe Ungaretti. *Atti del convegno di Urbino*, ed. 4Venti, 1981; pp. 527-580

_____, *Il Brasile barocco di Ungaretti*, in Alexandra Zingone (a cura di), *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Firenze, Passigli, 2003, pp.161-175.

Si ricorda ancora in tal senso come il periodo brasiliano abbia contribuito alla elaborazione definitiva dei *Cori della Terra Promessa*⁸¹, omogenetici degli *Inni*⁸² di *Sentimento del Tempo*, ma ultimati, nelle loro figuralità di metafisica astrazione desertica di evidente derivazione neoplatonica, solamente nel 1950, come osservato da Petrucciani e Bruscia⁸³.

Apparirà forse opportuno aggiungere infine come medesime figure e tematiche indagate da Ossola e Cambon, che riposavano nelle prose dei viaggi condotti nei primi anni Trenta, specie nell'addentrarsi nella Campania virgiliana, neoplatonicamente fossile delle eruzioni vesuviane e perciò accostata all'enigmaticità del deserto, riappaiano in una sorta di riemersione negli sviluppi cerebrali ed assoluti dei *Cori* proprio allo scadere dell'esperienza brasiliana che si confermerebbe incubatrice della loro più matura elaborazione.

Ciò è riprovato dalla ricostruzione di Mario Forti⁸⁴ che ripercorrendo gli studi di Parronchi⁸⁵ e Bigongiari, al quale pure contesta l'eccessiva assertività nel definire prosastica la prima stesura del componimento, mostra come la natura e la genesi dello stesso *Monologhetto* nasca proprio da una decontrazione di quegli scritti in prosa, segmentati in elementi poi riassembleti nel resoconto del carnevale brasiliano commissionato ad Ungaretti dalla Rai per il capodanno 1951 e poi pubblicato sul numero di Dicembre di *Paragone*⁸⁶ e successivamente sul primo numero de *L'Approdo*⁸⁷, del 1952, nella collana *Campionario* di Schwartz, con uno studio di Piero Bigongiari e cinque disegni di Giorgio Morandi.

Il componimento, originariamente in prosa, che doveva riguardare il mese di Febbraio, particolarmente significativo per il poeta poiché vi era nato, vi era sbarcato in Brasile nel 1937 e vi aveva patito la morte prima del fratello e poi del figlio, era andato lentamente prendendo la forma metrica di un componimento poetico, ma non aveva perso, a discapito della serrata tramatura metrico ritmica altalenante, essenzialmente giambico alessandrina, talvolta frammista ad endecasillabi⁸⁸, la prosodia di narrazione

⁸¹ UNGARETTI Giuseppe, *La Terra Promessa*, Milano, Mondadori, 1950

⁸² Giachery Emerico, *Breve sosta nell'area degli Inni*, in Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, cit., pp. 99-108

⁸³ Bruscia Marta, *Proposta di critica archetipo per i Cori della Terra Promessa*, in Giuseppe Ungaretti, cit., pp. 93-98.

Petrucciani Mario, *La discesa nella memoria. Ungaretti e Virgilio*, in Giuseppe Ungaretti, cit., pp. 597-638.

⁸⁴ FORTI Mario, *Ungaretti tra Il Dolore e Monologhetto*, in FORTI Mario, *Ungaretti. Girovago e Classico*, Milano, Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1991, pp. 15-34

⁸⁵ PARRONCHI Alessandro, *Ipotesi sul Monologhetto*, in «Paragone», n° 40, anno IV, Aprile 1953

⁸⁶ UNGARETTI Giuseppe, *Monologhetto* in «Paragone», n°26, dicembre 1951

⁸⁷ UNGARETTI Giuseppe, *Monologhetto* in «L'approdo», n°1 Gennaio 1952

⁸⁸ Forti, cit.

in prosa: e da quella lontane, ma non irrelate prose campane, tornava ad attingere in una circolarità dichiarativa le medesime figure e tematiche coronandone l'attraversamento dei generi di scrittura che si confermavano muovere dalla prosa alla poesia.

Ciò equivale a dire che l'esposizione ad un mondo naturale estremo e rapace, sovrapponibile all'idea originaria che l'altro estremo naturale archetipo dell'esperienza di Ungaretti, il deserto, sommato alla duplicata condizione esistenziale straniante del nuovo *esilio* dalla Patria prescelta, l'Italia, era valso da reagente nella piena maturazione dell'impianto neoplatonico. Ciò è dimostrato dal continuo intrecciare la tematica del deserto originario all'esperienza brasiliana tanto nella pressoché totalità dei saggi dei volumi -il primo curato, il secondo completamente composto da Alexandra Zingone- *Ungaretti e il Barocco*⁸⁹ e *Deserto Emblema*⁹⁰: qui il tema delle traduzioni europee e brasiliane è assimilato al barocco che è espressione *interpretativa*⁹¹, quindi massimamente umana, culturale e perciò ab origine *romana*, del deserto, ovverosia del vuoto primario e talvolta duplicato nella natura feroce, che ha valore di base del ricordo neoplatonico e prima immagine⁹², secondo le interpretazioni di De Nardis⁹³, Mandelbaum⁹⁴, Lombardo⁹⁵, Singh⁹⁶, Cambon⁹⁷, Puccini⁹⁸ e della stessa Stegagno Picchio⁹⁹. Si tratta di una valenza dell'effimero propria del sentimento di morte implicita e necessaria al barocco naturale che incarna il valore irrazionale della natura esuberante brasiliana, la cui accezione di ferocia naturale, specie del dato visuale della luce *calcinata*¹⁰⁰ è specchio dell'essenza e del tempo interiore da cui tutto promana e in cui tutto tende a convergere dissolvendosi.

Da questa accezione neoplatonicamente metafisica, i quattro poeti italo-foni traggono una resa dell'immagine che si rarefa nell'incarnazione mimetico figurale fino a

⁸⁹ZINGONE Alexandra (a cura di), *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Firenze, Passigli, 2003

⁹⁰ZINGONE Alexandra, *Deserto emblema*, Palermo, Sciascia Editore, 1996

⁹¹PAOLINI Noemi, *I volti del barocco*; e GIACHERY Emerico, *Il Barocco e Roma*, in Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, cit., rispettivamente pp. 131-138 e pp. 139-150

⁹²Se è vero che la tematica è trasversale all'intera trattazione del volume, come dichiara la curatrice già nell'*introduzione* ai saggi che compongono il volume (pp.7-8) si legga in particolare modo il puntuale contributo di Marzio Pieri, *Per memoria barocca*, in Alexandra Zingone (a cura di), *Ungaretti e il barocco*, cit., pp. 35- 76

⁹³DE NARDIS Luigi, *Ungaretti traduttore di poeti francesi*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 461-466

⁹⁴MANDELBAUM Allen, *Seed: Thread: Drum. Postillas on Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 467-482

⁹⁵LOMBARDO Agostino, *Ungaretti e i sonetti di Shakespeare*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 483-496

⁹⁶G. SINGH, *Ungaretti e Pound*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 497-506

⁹⁷Glauco Cambon, «Prima immagine» e «First idea»: spunti platonici in *Ungaretti e Stevens*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 507-512

⁹⁸Dario Puccini, *Ungaretti traduttore di Góngora*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 513-526

⁹⁹Luciana Stegagno Picchio, *Il sesto fiume*, cit.

¹⁰⁰Alexandra Zingone, *Il deserto, l'occhio, la luce nera* in Alexandra Zingone, *Deserto emblema*, cit., pp. 175-275

corrispondere al punto originario del campo semantico del dolore: emblematico e sdoppiante.

Lo sguardo poetico cioè pone nell'immagine un seme duplicativo ed interrogativo, perciò immaginifico, proprio della figura allusa o descritta. È questo forse l'ultimo ma non meno significativo punto di contatto tra i poeti brasiliani di cui ci si accinge a dire ed Ungaretti. Esso può essere letto nel profondo interesse estetico e strumentale che questi professano per le arti visive, derivato loro dalla poetica specifica che il Modernismo brasiliano professava sull'argomento¹⁰¹ ed esemplificato dalla coincidenza tra la scrittura del manifesto di Oswald de Andrade e il coevo ciclo pittorico corrispondente della moglie Tarsila Do Amaral: *Antropofagica*, sviluppato proprio a cavallo tra il 1928 ed il 1930.

Impostazione differente ma non distante da quella professata da Ungaretti: ma soprattutto non dissimile dalla *teoria dell'immagine* che sviluppava implicitamente proprio a partire dalle considerazioni sul valore illusorio e sensistico, e tuttavia necessariamente presupposto all'evocazione creativa che la poesia dell'assenza e della memoria aveva trovato come proprio fondamento nello sviluppo della linea storico poetica italiana del petrarchismo, secondo il ben noto asse Petrarca-Tasso-Leopardi che Ungaretti aveva puntualizzato proprio a partire dal ciclo di lezioni brasiliane. E che aveva trovato un proprio esplicito riscontro nella relazione feconda e circolare, ricorsiva, che Ungaretti ebbe sempre con il mondo dell'arte, in particolare romano¹⁰².

Questo sensismo mnestico ungarettiano è probabilmente il filtro dell'acquisizione dell'accezione di storia e natura leopardiana presente in controluce nel poema della foresta di Theóphilo, come pure l'interesse per le figure di suono e versi pascoliani ancora mediatile con probabilità dalle medesime lezioni brasiliane.

§ 3.2. Murilo Mendes

¹⁰¹ Si leggano i versi conclusivi del manifesto *Pãu Brasil* di Oswald De Andrade, cit.

¹⁰² Sulla relazione tra Ungaretti e le arti visive è possibile consultare, tra molti altri, i contributi contenuti nel volume *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983.

Si leggano testi di Domenico DE ROBERTIS, *Il testo della visita a San Clemente* (pp. 23-40); quello di Valerio MARTINELLI, «Ungaretti e la Scuola romana» (pp. 47-56); Nello PONENTE, *Ungaretti e la giovane pittura a Roma nel primo dopoguerra* (pp. 117-124); Elio Filippo ACCROCCA, *Scultogrammi ungarettiani ovvero interscambio tra prosa e poesia* (pp. 137-142); Francesca BERNARDINI NAPOLETANO, *Il barocco romano e la poesia di Ungaretti* (143-161); Cesare VIVALDI, *Ungaretti e i suoi artisti* (pp. 269- 270).

§ 3.2.1: Il concetto di misura e l'ironia nella prima produzione di ambientazione e tematica italiana: *Siciliana*.

Il Brasiliano Murilo Mendes è stato, secondo la ricostruzione censitaria effettuata in questa ricerca¹⁰³, il primo poeta italofono dell'epoca contemporanea.

Brasiliano, nato nel 1901 e tra i più giovani Modernisti brasiliani, dunque con caratteristici tratti di eterodossia rispetto ai caratteri salienti dell'avanguardia cui faceva capo sin dalla prima ora nella celebre settimana paulista del '22, fu intellettuale eclettico e viaggiatore instancabile, contribuendo vivamente a diffondere i germi dei dettami poetici elaborati dal movimento paulista nell'intera Europa, con trasversalità equanime tanto negli ambienti letterari quanto in quelli artistico figurali.

Giunto definitivamente in Italia nel 1957 grazie all'intermediazione della famiglia della moglie, sia per necessità personali che pure in una condizione di pre-esilio, occupò senza soluzioni di continuità, essendo stato chiamato l'anno precedente a subentrare a Sérgio Buarque de Holanda, la da poco istituita prima Cattedra italiana di Studi Brasiliani presso l'Università di Roma. Egli poteva già vantare una frequentazione consolidata con gli ambienti intellettuali più vivaci e fecondi del panorama letterario italiano ed europeo dell'epoca. Ne è prova la silloge *Siciliana*¹⁰⁴, elaborata a cavallo tra il 1949 ed il 1952, e pubblicata nel 1959 come titolo inaugurale della collana *Mediterranea* curata da Leonardo Sciascia per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta che come visto nel §2.2.2 aveva, nell'intenzione dello scrittore siciliano, il compito di contribuire a definire l'identità complessa dell'Italia meridionale e postrisorgimentale all'interno di un *continuum* spazio temporale che la vedeva fusa ed indistricabilmente legata al mondo iberofono ed arabofono col quale aveva ininterrottamente dialogato, anche nelle sue declinazioni coloniali: e del quale era stata specchio, da tempi immemorabili e senza soluzioni di continuità, proprio grazie al *trait d'union* fisico e culturale del mare Mediterraneo¹⁰⁵.

Giova rammentare qui le posizioni critiche di Ettore Finazzi Agrò¹⁰⁶: che parlando dell'avventura poetica ed intellettuale italiana di Mendes, prendendo abbrivio proprio da

¹⁰³ Vedi *supra*

¹⁰⁴ MENDES Murilo, *Siciliana*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1959

¹⁰⁵ Si consultino le lettere intercorse tra Sciascia e Bodini tra l'agosto ed il settembre 1956, in particolare la 65 (20 settembre 1956) indirizzata da Bodini a Sciascia, in V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1948-1960)*, Nardò, Resa, 2012, pp. 130-131; si vedano anche le note al testo 142-143-144-145

¹⁰⁶ FINAZZI AGRÒ Ettore, *A pátria dos outros. A "Poesia menor" de Murilo Mendes*, in Campinas-SP, (32.1): pp. 9-18, Jan./Jun. 2012 pp. 9-18.

Siciliana, la definisca in funzione di una irriducibile *eterotopia*¹⁰⁷ correlata all'implicito legame che, a partire dal romanticismo tedesco di ascendenza goethiana, intercorreva nel *topos* colto di una Sicilia come luogo del desiderio, del ricordo e dell'incontro in cui attuare una sorta di *condizione esistenziale dell'esilio*, inteso come *doppia assenza: dal mondo e -dice Braga Pinto¹⁰⁸- dal proprio paese*. Tema, quello dell'esilio, che inaugura l'intera opera di Murilo Mendes, come testimonia la poesia incipitaria *Canzone dell'Esilio*, in cui il poeta esprime la propria radicale professione di fede laica: quella dell'arte, seppur irriducibilmente formalista, intesa come isocronotopo universale, come patria inalienabile, *comunidade da queles que não têm comunidade*¹⁰⁹

Specificata menzione dell'opera di Mendes, da leggersi all'interno della costruzione di una identità mediterranea intesa come doppio di quella mediterranea propriamente italiana, è fatta nel carteggio intercorso tra Leonardo Sciascia e Vittorio Bodini proprio dove lo scrittore siciliano propone al poeta e studioso pugliese la contemporanea curatela sia di un numero monografico della rivista da lui diretta *Galleria*¹¹⁰ da dedicarsi ai poeti spagnoli della Generazione del '27 -cioè di fatto a quei surrealisti antifranchisti, primo tra tutti Rafael Alberti¹¹¹: poeta che di lì a pochi anni avrebbe trovato in Italia un luogo in cui vivere liberamente un esilio attivo contro la dittatura in atto nel proprio paese di origine- che di un progetto editoriale culturale su poeti iberofoni provenienti da Paesi centro e sud americani, già meta dell'emigrazione italiana: impegno successivamente declinato da Bodini.

L'intento di Sciascia, ricostruibile anche attraverso l'intervista rilasciata a Marcelle Padovani¹¹², era ricostruire un'unità inscindibile dell'identità meridionale da intendersi come doppio esplicito dei territori arabofoni mediterranei, della Spagna e, appunto, dei luoghi di antica colonizzazione iberica oggetto della migrazione italiana¹¹³.

Bodini, pur dimostrandosi interessato al progetto, non poté dare seguito alla collaborazione inaugurata col numero monografico di *Galleria*¹¹⁴ sui surrealisti spagnoli. Sciascia tuttavia decise di inaugurare la collana *Mediterranea* per l'editore Salvatore Sciascia proprio attraverso la pubblicazione della silloge del brasiliano Murilo

¹⁰⁷ Ivi, p.11

¹⁰⁸BRAGA-PINTO César, *A Paris de Nestor Vitor e o mundo de Pascale Casanova*, in «*Remate de Males*», Campinas-SP, (32.1): pp. 117-135, Jan./Jun. 2012 ; p. 118

¹⁰⁹ Bataille, cit., ivi, p. 14

¹¹⁰ Lettera 77, 2 febbraio 1960, di Sciascia a Bodini, in: Bodini, Sciascia, *Sud come Europa. Carteggio*, cit., p. 157

¹¹¹ Vedi supra

¹¹² SCIASCIA Leonardo, PADOVANI Marcelle, *La Sicilia come metafora. Intervista*, Milano, Mondadori, 1979

¹¹³ Ivi, in particolare Cap. II: *Come si può essere siciliani?*, pp. 35-61

¹¹⁴ *Galleria, Rassegna bimestrale di cultura*, (a cura di Leonardo Sciascia), Salvatore Sciascia editore, anno V n°5 del 1955, numero monografico

Mendes intitolata *Siciliana*, che vantava l'introduzione e l'interesse anche traduttorio di Giuseppe Ungaretti.

In effetti, la silloge - scritta nel periodo in cui Mendes viaggiava nell'Europa mediterranea¹¹⁵, più esattamente tra la Grecia classica e la Magna Grecia, ricercando un luogo in cui stabilirsi definitivamente- pur non essendo composta in Italiano deve essere considerata profondamente irrelata alla presente disamina attorno alla produzione poetica italoфона dei poeti contemporanei di origine brasiliana. Essa si caratterizza per una triplice peculiarità: di essere l'unica prodotta da Mendes a partire dalla riflessione su un paesaggio storico e culturale non brasiliano; di avere argomento massimamente italiano; di essere infine stata composta ancora in portoghese nonostante il diffuso interesse ed uso di altre lingue europee, specie il Francese e lo Spagnolo, dimostrato in quel medesimo torno d'anni dall'autore.

Il triplice nodo mendesiano è perfettamente colto da Ungaretti, che aveva già tradotto alcuni componimenti mendesiani quando risiedeva in Brasile e poi nel 1949, apparsi sulla rivista *Poesia*¹¹⁶ diretta da Enrico Falqui a partire dal 1946 e quindi raccolti nel libro di traduzioni *Pau Brasil*, composto sia da testi tradizionali brasiliani che di contemporanei.

Le pubblicazioni di Ungaretti furono le prime a consentire in Italia la lettura di traduzioni del patrimonio tradizionale brasiliano raccolto e tramandato da poeti locali e padri evangelizzatori; patrimonio tradizionale che aveva trovato convinti alfieri, dopo il recupero idealizzato del romanticismo brasiliano del secolo XIX, nei poeti *antropofagi*: i quali rivendicavano una reale e realistica cogeneticità della tradizione india e di quella europea nella fisionomia complessiva della tradizione culturale brasiliana, e perciò operavano al recupero sistematico e quanto più possibile filologico del patrimonio poetico delle popolazioni autoctone. La natura tradizionale, cioè orale, dei componimenti -veri e propri mitemi dal valore tanto letterario che sacrale, storico e normativo- obbligava ad utilizzare come fonti del recupero le raccolte operate dagli evangelizzatori o più di rado da uomini di lettere che erano giunti in Brasile nel primo periodo coloniale.

Le traduzioni di Ungaretti si inaugurano con un primo dossier dal titolo *Poesia Brasiliana*, uscito su *Poesia* nel gennaio 1946¹¹⁷; e proseguirono con le traduzioni dei Modernisti a lui contemporanei.

Ciò sarebbe dovuto accadere nell'intenzione di Ungaretti in maniera parallela sin dal principio, come è evincibile dalle carte d'archivio conservata presso il *Fondo Falqui* dell'*Archivio del Novecento* presso l'Università di Roma *La Sapienza* del cui rinvenimento nel corso della presente ricerca si è fatto cenno.

¹¹⁵ Si veda la nota la testo, p. 51, in *Siciliana*, cit.

¹¹⁶ Cfr. supra, cit.

¹¹⁷ Cfr. supra, cit.

I fogli, in cui è riportato, oltre ad alcune bozze, il manoscritto della *Favola Tupi. Come si fece notte*, riportano nell'angolo superiore destro le cifre 1, 2, 3, 4 e 5 rimunerate di numerazione araba in un cerchio come 1 per la carta manoscritta che riporta l'introduzione all'intero dossier brasiliano, 1e 2 per le due carte contenenti il corpo della traduzione, e nuovamente 1 e 2 per le carte riguardanti l'apparato delle note. La rinumerazione, di incerta mano, tuttavia quasi certamente deve essere avvenuta ad opera di Falqui. Le carte sono dunque con tutta probabilità quelle mancanti dal dossier ungarettiano composto di 128 carte, di traduzioni del patrimonio tradizionale poetico brasiliano indio, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale *Vittorio Emanuele* di Roma; e della cui assenza parlano Paola Montefoschi nelle sue note di commento alle traduzioni delle favole indie¹¹⁸ e Giulia Lanciani nella introduzione al primo corredo fotografico del volume a sua cura intitolato *Il Brasile di Ungaretti*¹¹⁹.

Nel medesimo fondo e nella medesima consistenza, si affianca al manoscritto un dattiloscritto a stampa: copia della pagina 188 del numero di gennaio 1946 di *Poesia*, in cui risulta vergata a mano un'aggiunta dopo il primo paragrafo, che inserisce al testo stampato una dichiarazione di disappunto per non avere potuto provvedere, già in quella prima sede, ad introdurre la traduzione dell'ode *Poesie ispirate dall'amica* di Mario de Andrade: cioè non avendo potuto introdurre immediatamente in Italia una traduzione dei brasiliani contemporanei la cui traduzione aveva avuto inizio nel periodo trascorso a San Paolo e ininterrotta continuazione successiva.

Tra i poeti tradotti, già nella ricostruzione della Lanciani¹²⁰, appare Murilo Mendes: di questi risulta una traduzione coeva, come evincibile dall'escussione del dossier ungarettiano di *Poesia Brasiliana* presente nel Fondo Ungaretti dell'Archivio Bonsanti-Gabinetto Vieusseux di Firenze, a sua volta suddiviso in ulteriori fascicoli dedicati allo studio traduttorio di singoli poeti.

Infatti, nel secondo fascicolo riservato a Mario de Andrade, composto di 28 carte, il f. 23 riporta in inchiostro verde di incerta mano¹²¹ la dizione: *Traduções de Ungaretti-Referência ao índice* ed i titoli delle poesie di Mendes tradotte con le pagine corrispondenti.

Segue, dal f.24, la riproduzione dattiloscritta, priva di correzioni, delle *Liriche di Murilo Mendes tradotte da Giuseppe Ungaretti*, elencate al f.23: *La nascita del mito, Certo Mare, Ufficio umano, Indicazione, Finestra del Caos*.

L'ordine cronologico di pubblicazione dapprima dei testi tradizionali indi e successivamente di quelli poetici contemporanei, tradotti da Ungaretti a partire dagli anni

¹¹⁸ MONTEFOSCHI Paola, *Note e notizie sui testi*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni* (a cura di Paola Montefoschi), Mondadori I Meridiani, 2000, p. 1333

¹¹⁹ Ungaretti G. *Il Brasile di Ungaretti*, cit., pp. 167-168

¹²⁰ Ivi, p. 215

¹²¹ Indizi quali l'uso abituale della tipologia dell'inchiostro indulgerebbero a far credere si tratti di Ungaretti stesso.

brasiliani ma la cui attrattività si protrasse per numerosi altri anni -come dimostra il caso appunto di *Finestra dal Caos* di Mendes che fu pubblicata sette anni dopo il rientro di Ungaretti a Roma- si deve con ogni probabilità alla decisione di tratteggiare una sorta di cronologia di sviluppo nel fenomeno letterario brasiliano da offrire al lettore italiano, altrimenti pressoché digiuno di questa tradizione, sulla scorta dell'impostazione storico letteraria vigente in Italia. A questa sono da aggiungersi motivi di ricerca prettamente poetica che indagavano una certa percezione del Brasile che Ungaretti aveva fatta propria e che gli consentivano di sovrapporlo a motivi e riflessioni legate al barocco come pure al deserto ed alla riflessione neoplatonica sul tempo.

La frequentazione poetica che Ungaretti sviluppa rispetto a Mendes ha dunque radici temporali solide e non può prescindere dal contesto sopra tratteggiato.

Sarà Ungaretti ad introdurre la silloge mendesiana. Nella introduzione a *Siciliana*¹²², apparsa contestualmente anche su *Successo*¹²³ egli scrive:

“[...] anch'io ho negli occhi, e nel cuore, vivo il Brasile.

Ciò che mi incuriosiva era di rendermi conto degli effetti che poteva fare negli occhi di chi veniva da tanto lontano, il rapporto tra uomo e natura in una regione dove nei millenni le testimonianze sono state tante e diverse, e tutte le sovrasta quella che sarà essenzialmente occidentale, la greca. L'Occidente è cresciuto su un giuoco di numeri, un giuoco dove lo sforzo era di nulla lasciare al caso, e di tendere all'armonia. È dilagata la civiltà del numero¹²⁴. [...]

Il Brasile è un paese dove l'uomo oggi ancora si trova a contrastare con la natura allo stato vergine, è uno di quei Paesi della scoperta dell'America i cui contrasti con lo spirito occidentale contribuirono a suggerire le forme del Barocco e resero popolare nella poesia d'allora, Polifemo.

Polifemo era l'immagine, apparsa in Sicilia, della violenza cui non riuscirà mai di domare la grazia.

Come può vedersi a Baia e Minas, il Barocco è lotta col gigante più immediata, più a corpo a corpo in altri momenti della storia: ma l'uomo ancora tentava di misurarsi, e di misurare l'universo con la propria misura, e ancora si rendeva conto che nella dismisura era la catastrofe cui la grazia poteva opporsi, manifestare giovane vita, perenne bellezza anche di là della morte, vinto l'orrore del vuoto.

Con incantevole sorpresa, Murilo Mendes rinviene in sé quell'ora antica della storia umana nella quale intelletto, sentimento e sensi trovarono il loro puro oggettivo equilibrio.

¹²² Introduzione in *Siciliana*, cit., pp. 5-7

¹²³ UNGARETTI Giuseppe, *Il mio Brasile e un suo poeta*, in «Successo», 2 giugno 1959, p. 109

¹²⁴ Numero è qui da intendersi, a mio avviso, come misura cioè come figura del pensiero logico razionale

Vi arriva attraversando il suo mondo barocco, vi arriva con l'angoscia che lo lacera come lacera tutti i suoi contemporanei.

Sono i motivi che mi rendono cari i versi che la Sicilia gli ha suggerito, istantanee certo, ma che potevano venire in luce solo in seguito a profonda esperienza, e a una scossa profonda”.

La pagina mostra, in nuce, molti punti successivamente sviluppati dalla critica attorno alla produzione del poeta brasiliano, in special modo inerenti l'esperienza italiana e cioè del suo più lungo e definitivo soggiorno europeo dopo l'esperimento del soggiorno francese e l'ipotizzato spagnolo.

Il primo dato che rileva qui sottolineare, rimandando alle considerazioni già svolte la dimostrazione dell'importanza capitale della vicinanza dichiarata da Ungaretti verso la sensibilità brasiliana ed il mondo naturale di quella terra intesa come specchio del barocco, è il contrasto che deve essere venuto a crearsi nella sensibilità di Mendes ponendo a contatto i due reagenti opposti della sensibilità naturale ed istintiva brasiliana (benché il temperamento razionale del poeta fosse già venuto delineandosi nelle sillogi precedenti) e quella profondamente speculativa del pensiero greco, cioè occidentale, che da millenni permeava il paesaggio siciliano, nel tentativo di fornire misura ad una natura feroce ed indomita quanto quella della foresta brasiliana. Questa doppia natura aveva trovato compimento in Mendes in una scrittura scettica, formalmente sperimentale, epigrammatica, caratterizzata da un uso logico dell'ironia che trova esempio nella dissacrante *História do Brasil*¹²⁵.

In secondo luogo, Ungaretti sottolinea come proprio da questa attitudine prometeica, titanica di razionalizzazione del potere inarginabile delle forze di natura, nasca nell'isola italiana Polifemo, cioè il mitologico inumano, l'orrido orco divoratore: che è posto come termine esattamente equivalente di un'uguaglianza con il Barocco, cioè di un sentimento feroce di morte e sopraffazione nella violenza della natura sensuale.

È cioè un *sentimento di morte* cui l'uomo si oppone con la propria *misura*, vale a dire con la propria ragione, proprio a partire dal dichiarato contrasto tra stato di natura e pensiero Occidentale che si innesca dall'evocazione violenta provocata dalla muta stratificazione millenaria avvenuta sull'isola e che incontra e sollecita la predisposta indole poetica della riflessione mendesiana.

A detta di Ungaretti, la scossa profonda del contrasto tra natura/Brasile e tentativo mai pago di sottomettere alla misura umana l'oltremisura naturale/Sicilia innesca la scrittura barocca di Mendes.

Chi però abbia letto la produzione anteriore del brasiliano può avere una perplessità: in cosa consista esattamente la scrittura *barocca* di Mendes; e più precisamente: in cosa consista il barocchismo di un poeta la cui cifra poetica essenziale è un profondo nitore

¹²⁵ MENDES Murilo, *História do Brasil*, Ariel, Rio de Janeiro, 1932

intellettivo scabro che argomenta, dissacra, indaga, con piena consapevolezza dello scacco che la vita puntualmente agisce contro la ragione e l'ordine inseguito dall'indagine poetica.

In altre parole, la descrizione di Ungaretti potrebbe apparire, ad una prima analisi, una sorta di scrittura speculare in cui si raddoppia la posizione teorica e biografica del poeta scrivente e non di quello di cui si scrive. È tuttavia un'apparenza ingannevole, seppure basata su indizi reali, poiché Ungaretti identifica perfettamente una chiave di volta, nell'architrave della snella silloge, sulla quale ruoterà l'intera produzione del periodo europeo di Mendes, cioè del periodo coincidente con la sua produzione successiva alla scomparsa nel 1934 dell'amico e sodale nella fede cristiana, di cui entrambi erano divenuti quasi contestualmente neofiti, Ismael Nery.

Il carattere profondamente scettico del ribellismo e dell'ironia aforismatica della prima ora brasiliana, che aveva trovato una composizione nella conversione cattolica, si incrina infatti alla morte di questi, nel 1942: e riemerge in un insanabile scetticismo postrazionale, che interroga il mondo sensibile e quello intellegibile rispetto all'esito finale, inevitabile e connaturato, dell'esistenza umana in un'ottica di escatologia cristiana.

In altre parole, una lunga ed ininterrotta meditazione sulla morte che parte da presupposti filosofici pitagorico-platonici per giungere, attraverso una inquieta sensibilità cristiana- ad esiti scettici nella sondabilità della ragione è il filo conduttore della produzione italiana di Mendes, che si compone di tre momenti identificabili in altrettante sillogi: *Siciliana*, che ha per protagonista l'Italia; *Finestra dal Caos, Mondo enigma* e *Metamorfosi* ripubblicate nel periodo di permanenza in Italia soprattutto a cura dell'amico Ruggero Jacobbi; ed *Ipotesi*: silloge ultima, composta quasi interamente nel 1968, in Italiano, e pubblicata postuma nel 1975 con la curatela di Stegagno Picchio.

La lunga evoluzione di questa riflessione si avvia da un'idea della morte che si affaccia alla meditazione mendesiana con la scomparsa di Nery, ma si concretizza a partire dall'incontro col panorama antropizzato siciliano come assunto inesorabile della lotta -percepita come eterna ed impari, e tuttavia mai esaurita- non esclusivamente con il vitalismo naturale caratteristico della sensibilità brasiliana, quanto pure con una ragione inarresa tipica appunto, come individua Ungaretti, del pensiero occidentale classico, cioè in primo luogo greco, in particolar modo pitagorico: che prende avvio proprio dalle vestigia disperse nel panorama della Magna Grecia e che, da considerazioni estetiche legate al linguaggio artistico architettonico, desume il concetto di misura-numero come centro dello strumento razionale proprio della condizione umana lambendo la dimensione del mito¹²⁶.

¹²⁶MENDES, Murilo – “Texte de Montréal”. *Poesia completa e prosa*. Org. STEGAGNO PICCHIO Luciana, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p.1593-1595.

Vera Lucía de Oliveira¹²⁷, anche se a proposito del rapporto tra Mendes e l'immaginario greco in contesto prettamente geografico, cioè della Sicilia nel libro parzialmente inedito *Carta geografica*, introduce il concetto di una *geografia metafisica* che declina attraverso temi utilizzabili per un avvicinamento ponderato della riflessione di Mendes a partire dal dato apparentemente puramente lirico del paesaggio di *Siciliana*.

Ella scrive:

[...] A primeira isotopia é aquela que diz respeito à Grecia. O poeta visita este país, mas sobretudo penetra-o. Visita a alma da Grécia, desnuda-a.

Ao lado das colunas partidas, a própria Grecia partida. Em desarmonia com a Luz e a natureza, o homem grego. Traindo por razões externas, razões históricas, políticas, econômicas, a sua tendência interna à harmonia. A sua tendência à luz.

Talvez a presença do mito em cada ângulo, presente no passado, na cultura e na filosofia gregas, mas presente também no hoje, na vida comum de cada dia, talvez esta insistente presença denoda pena a vontade, na alma de sto povo, de perscrutar tudo. De perscrutar o mundo físico, e medi-lo, analisá-lo, mas também de perscrutar todo o que é abstrato, não imediatamente explicável, profundo no homem, os mistérios grandes que em todos os séculos, da criação do mundo à era dos robôs, o perturbaram. Falar do mito, considerá-lo, convivê-lo é tornar mais completa a vida. [...] Uma Grecia que “() parecia irreversível, imobilizada no academismo, fora da experiência deste século [e uma] Grecia do equilíbrio, da razão, da justa medida, que ainda podia ligar-se à nossa época por meio de numerosos fios de contacto”¹²⁸
[...]

Tale propensione speculativa classica e più propriamente greca è in Mendes fusa alle conclusioni scettico romantiche della cultura brasiliana modernista che il poeta aveva raggiunto nel periodo propriamente brasiliano: ciò a riprova di considerare entrambe come radici salde ed equivalenti della propria identità intellettuale modernisticamente consapevole di uomo del Nuovo Mondo che dopo il recupero *antropofagista* torna in contatto con la matrice europea della propria cultura. È in questo senso sintomatico, ad esempio, il nascere dello stilema della magnolia come immagine del ricordo sensuale, legata alla giovinezza brasiliana, che proprio in *Siciliana* vede la luce nel sintagma *Magnolie intercomunicanti*¹²⁹ del componimento *Canzone palermitana*; poi

¹²⁷ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A Geografia metafisica de Murilo Mendes: leitura do livro inedito “Carta Geografica”*, in *Murilo Mendes in Letterature d’America- Brasiliana*, Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984 pp. 45-6

¹²⁸ f.1-A del fondo romano Murilo Mendes. Il fondo risulta perduto e probabilmente confluisce nel lascito librario di Luciana Stegagno Picchio a favore della Chiesa di *S. Antonio dei Portoghesi* a Roma, in fase di catalogazione. Citato secondo la testimonianza del saggio di De Oliveira, *cit.*, p.46

¹²⁹In *Siciliana*, *cit.* pp. 38-39-40-41

successivamente ripreso negli aforismi della tarda *Convergecias*¹³⁰, e che è figura nel ricordo non solo della sensuale cugina, ma quasi doppio di una dimensione del desiderio erotico e panico questo sì ungarrettianamente barocco e naturale che sembra esuberare la dimensione razionale e funzionale che tutto il sistema poetico mendesiano finisce operosamente, anche nel periodo italiano, per approntare.

Il motivo della dimensionabilità secondo misura, cioè della contezza speculativa e compilativa possibile per via razionale, porta con sé l'idea conseguente di costruibilità ed astrazione geometrica e numerica come doppio della più nobile essenza umana, parallela alla produzione poetica ed artistico architettonica; ed è disseminato nell'intero corpo di *Siciliana*, a partire dal componimento *Il tempio di Segesta*¹³¹:

Perché, nudo e severo, disegni il superfluo,
Perché ti scelgono il vento e gli uccelli intoccati,
sostieni la solitudine, mantieni lo spazio
Che l'uomo barbaro sacrifica.
Attorno alle tue colonne
Gravita l'azzurro del libero cielo.

Che musica ci viene dal numero e dalla pace,
che musica ci viene dallo spazio organizzato.
Propizio al ritmo è il dio del numero,
e dalla sequenza del ritmo
l'unità del tempo si ristabilisce.

Venni a Segesta con amore e lucidità
A cogliere ciò che la morte non ha sigillato,
Sondando l'oracolo che sei tu stesso,
Le tue linee di forza e di calma pietra.
Lo spirito in diagonale ti accetta
Per infrangere l'angustia delle origini:
Nella luce affilata di Segesta
Forma e solitudine si aggiustano.

La prima strofe è composta di tre distici formalmente privi di soluzioni di continuità ma concettualmente separati. Il primo distico si apre con la descrizione *in absentia* di

¹³⁰MENDES, Murilo, *Convergecia*, São Paulo, Livraria duas cidade, 1970

¹³¹*Siciliana*, cit. pp. 16-17

vestigia austere (v.1), poi più esplicitamente nominate per sineddoche attraverso l'accenno agli elementi architettonici delle colonne (v.5) all'inizio del terzo distico. In entrambi i casi, ai resti archeologici che simboleggiano la lotta umana verso la caducità dell'esistenza ed il valore della memoria collettiva ed involontaria incarnata dagli oggetti culturali, è giustapposto un elemento di natura austero, che vale ad indicare l'inesorabilità e l'inconsapevolezza del mero dato d'esistenza, naturale, animale ed umana.

Le vestigia hanno un loro valore ascetico, rimarcato dall'essere in tutta la silloge sempre vestigia di edifici culturali, la sacralità della cui solitudine è legata ad un dato che esula dalla disponibilità della vita bruta ed inconsapevole, indicato dall'aggettivo *barbaro* (v.4) secondo l'accezione del pensiero greco classico, ed include nel mondo culturalizzato ed umanizzato dei pari attraverso la dimensione dello *spazio*, cioè della *misura*, che è certezza razionale e primo attributo del pensiero greco.

Misura è anche soggetto implicito della strofe seconda costruita sulle parole chiave *numero, musica, spazio organizzato, ritmo e tempo*: parole chiave che si richiamano al pensiero estetico e filosofico di Platone¹³², specie della *Repubblica*, del *Filebo* e del *Timeo*¹³³. La valenza cosmetica, cioè organizzativa, del concetto estetico razionale enucleato subito sopra, addiviene al suo esplicito valore metafisico, come suggerito dallo studio musicologo di Moutsopoulos¹³⁴, proprio nella strofe ultima del componimento in

¹³² L'interesse per il pensiero platonico da parte di Mendes è assai antecedente la scrittura di *Siciliana*, e può essere ricostruito anche attraverso l'escussione dei titoli della biblioteca brasiliana del poeta, oggetto assieme ad una eterogenea collezione d'arte del lascito in favore dell'Universidade Federal de Juiz de Fora ed elemento centrale del MAM (Museo d'Arte Murilo Mendes) che da questo lascito ha preso avvio.

Si confrontino i volumi: KOYRE, Alexandre, *Introduction a la lecture di Platon*, New York, Brentano's, 1945 (n° 75222, p.37 dell'inventario della biblioteca di Mendes), CORREA Roberto Alvim, *O mito de Prometeu*, Rio de Janeiro, Agir, 1951 (n°74046 p.74 dell'inventario della biblioteca di Mendes); CHATELET Francois, *Platon*, Paris, Gallimard, 1965 (n°73578 p. 78 dell'inventario della biblioteca di Mendes) presenti nella biblioteca di Mendes.

Dall'escussione del medesimo catalogo, confrontando l'anno di edizione dei testi posseduti, è evincibile come l'interesse per la filosofia avesse accompagnato sin dalla primissima ora la riflessione poetica mendesiana; e come poi si affianchi ad un più mirato studio dell'arte greca: ZERVOS Christian, *L'art en Grece*, Paris, Cahiers d'Art, c1946 (78513 p. 47 dell'inventario della biblioteca di Mendes) e dei simboli: CASSIRER, Ernest, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961 (n°73505, p.29 dell'inventario della biblioteca di Mendes) proprio negli anni di *Siciliana*.

¹³³ MOUTSOPOULOS E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, 1959; trad it. Reale G. (a cura di), *La musica nell'opera di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 2002: p. 353: «[...] In generale, l'armonia e la misura sono, secondo Platone, i caratteri distintivi di ogni bellezza e di ogni vigore. [...] Tutte le nozioni che esprimono la misura si rapportano a quella sottintesa di armonia [così] essa diviene sinonimo di simmetria, di regolarità, di bellezza. Nel *Filebo* fa espressamente allusione al valore di limite posseduto dal rapporto armonico fondamentale 1/2. Si ritrovano delle eco di questa accezione del termine armonia nel *Timeo*, in cui si afferma che tra due cose accordate esiste un legame che le unisce in un insieme armonico, ma che il più bello di tutti i legami è quello che per mezzo di una analogia unisce anche se stesso alle cose unite in virtù sua. Da questa concezione [...] discende l'idea dell'armonia assoluta dei numeri [...]»

¹³⁴ Moutsopoulos E., cit., *Parte V*: principalmente § *La concezione dell'anima del Mondo*, pp. 370-376

cui oracolo, cioè vaticinio imperscrutabile del futuro e dell'origine è il tempio stesso: tanto inteso come luogo sacro, quanto come oggetto d'arte i cui tentativi di una strenua sopravvivenza (v.13) risiedono nello *spirito di diagonale* (v.15), cioè nella misura che riconduce alla ricerca di un'esperibilità razionale del pensiero umano.

Conferma di questa medesima costruzione poetica, composta in una introduzione descrittivo-introduttiva del tema centrale dell'ambigua enigmaticità della morte, è lo sviluppo di questo e la chiusura con nuova descrizione del paesaggio, inteso come figura dell'interrogazione poetica. Questi elementi caratterizzano anche il componimento precedente intitolato *Atmosfera siciliana*¹³⁵ che, come pendant di un dittico, propone oltre ad assimilabili modalità compositive tutte le principali tematiche già enucleate, come la misura razionale e geometrica (che Mendes svilupperà pienamente in *Ipotesi*): *Trinacria, tre gambe, triangolo* (v.1); il tema della morte allusa nel suo dato naturale e ferino, sensuale: *Tante donne in nero/Vegliano sulla propria giovinezza* (vv. 7/8; e poi a seguire, i vv.17/18: *il centro della terra esplode/ in fichi d'India, gelsomini e zolfo*); l'insondabilità della divinità muta e distante, enigmatica: *Il tempio di augusti segni e Augùri respira l'aria* (vv.11 e 19) cui Mendes contrappone ancora la misura del reale, cioè la contezza secondo lo strumento razionale: *E di lucida architettura/ Misura la distanza del reale* (vv. 12/13).

Medesima strategia compositiva è adottata, ed identica tematica è nuovamente proposta, nel componimento *Elegia di Taormina*¹³⁶ che campisce la parte centrale della silloge:

La doppia profondità dell'azzurro
Sonda il limite dei giardini
E scendendo sino alla terra lo oltrepassa.
All'orizzonte della mano avere l'Etna
Osservato dalle rovine del tempio greco,
Riposa.

Nessuno riceve coscientemente
Il carisma dell'azzurro.
Nessuno esaurisce l'azzurro e i suoi enigmi.

Armati dalla storia, dai secoli,
Aspettando l'epilogo dell'azzurro, lo scoppio della bomba,

Mai più distingueremo

¹³⁵In *Siciliana*, cit. pp. 14-15

¹³⁶In *Siciliana*, cit. pp. 30-31-32-33

Bellezza e morte limitrofi.
Nemmeno (se) affacciati sul mare di Taormina.

L'intollerabile bellezza.
Il perfido diamante,
Nessuno, dopo l'iniziazione, dura
Nel tuo centro di luci contrarie.

Sotto il tragico segno viviamo,
Anche quando nell'allegria
Il pane e il vino si alzano al cielo.
L'insopportabile bellezza
Che senza la morte si nasconde.

In questo componimento il contributo del dato paesaggistico naturale è esplicitato, come già in *Il tempio di Segesta*, attraverso un elemento algido, anche se non antropizzato come in quella sede. L'*azzurro* menzionato da Mendes è il dato visivo uniformante di cielo e mare (vv.1-3), cioè di una natura disfunzionale a rappresentare la sensualità della vita umana (vv.21-22), e che è piuttosto alterità intatta, interrogante, divina.

La distanza da questo dato di natura è accentuato ai vv.4 e 5 dai due opposti elementi dell'Etna e del tempio, che introducono rispettivamente il tema della valenza inesorabile e cieca della morte, e il tempio che assurge a triplice simbolo: di elemento architettonico, cioè oggetto d'arte razionalmente costruito ed in questo senso emblema di una sacralità scettica del solo dominio religioso culturale.

Come afferma Finazzi Agrò, l'arte diviene nel periodo italiano di Mendes, e quindi a partite proprio dalla composizione di *Siciliana*, un territorio di transizione tra molte condizioni esistenziali convergenti nell'esperienza del poeta, che vive la propria esperienza di sospensione interlinguistica ed interculturale come esperienza equivalente a quella di un esilio¹³⁷, la cui impossibile ricomposizione può valere un giovamento collettivo dell'esperienza artistica; e che vede nell'incompiuta padronanza del linguaggio, sempre presente nella produzione artistica, ma evidentemente maggiore nella condizione dell'esule e dell'espatriato, una condizione apertamente in fieri dell'interrogazione e della ricerca formale contenutistica.¹³⁸

¹³⁷ *L'emigrante* in: MENDES Murilo, *La Metamorfosi*, Lerici Editore, 1964, p.3; ivi, JACOBBI Ruggero, *Introduzione*, p.XIII

¹³⁸ FINAZZI-AGRÒ Ettore, *A patria dos utros. A "Poesia menor" de Murilo Mendes*, in «*Remate de Males*», Campinas-Sp., Jan./Jun. 2012, pp.9-18

[...] Aquilo que sempre o caracterizou e que em *Siciliana* se mostra em toda a sua evidência, foi a sua devoção total – e, ela sim, quase religiosa – à arte em todas as suas manifestações ou epifanias: é esta a forma na qual e pela qual ele se achou desde sempre convocado e que lhe permitiu viver o exílio como oportunidade – oportunidade de reconstruir um “ser-em- comum”, fora e longe da sua comunidade [...]

La valenza dell’oggetto d’arte è dunque quella di testimonianza e sopravvivenza come elemento di memoria collettiva che garantisca anche l’atteggiamento umano più inconsapevole ed istintivo (vv. 10 e 11). Questo lo innalza a ruolo di *trait d’union* tra la dimensione creaturale degli uomini soggetti alla legge di natura e di morte e quella invece sacra e generatrice della Divinità vivificatrice, benché insondabile. Essa è incarnata dall’azzurro, che per questo tramite giunge a toccare e compenetrare la dimensione umana nel suo aspetto speculativo, seppur soggetto allo scacco dell’insondabilità ed inesauribilità del mistero che pure essa dimensione rappresenta (vv. 7-9). La memoria, unica sopravvivenza umanamente possibile, si esaurisce fino ad annichilare di fronte allo scomparire della dimensione ultraumana prossima: l’unica che la speculazione dell’individuo possa concepire, eppure, per questa sua stessa dimensione di commensurabilità, caduca e destinata inevitabilmente ad esaurirsi (vv. 10 e 11). Un’anticronia diffusa diviene il quadro temporale dell’attesa finale, in cui avere teleologicamente e ontologicamente ragione di tutta l’esperienza umana. Proprio in questo suo fulmineo disvelamento di caducità l’esperienza umana avvera il proprio dettato di bellezza tanto struggente nel proprio essere effimera da apparire intollerabile (v. 15): inoculando dichiaratamente un germe scettico nell’economia speculativa del maturo neofita cattolico lungo la breccia aperta circa un decennio prima dalla morte del compagno di fede Nery.

La tematica è ulteriormente sviluppata nel componimento *Le rovine di Selinunte*¹³⁹, che recita:

Corrispondenti a frammenti d'astri,
a corpi smarriti di giganti,
a forme elaborate nel futuro,
severe cadendo
sul mare in linea azzurra, le rovine
severe cadendo
compongono, doriche, il cielo ampio.
Severe innalzandosi,
si cercano, si organizzano,
in forma teatrale suscitano il dio
verticalmente, orizzontalmente.

La nostra misura umana

¹³⁹In *Siciliana*, cit. pp. 18-19

- misura smisurata -
a Selinunte si esprime:
per la catastrofe, in cerca
di sopravvivenza, siamo nati.

L'elemento ricorsivo degli stilemi architettonici (vv. 5-7-11) viene esplicitamente teorizzato quale figura *corrispondente* (v. 1) ad epifenomeni indecifrabili dell'inafferrabilità del senso di origine (*frammenti d'astri, [...] corpi smarriti di gigante* di cui è probabile eco il Polifemo evocato da Ungaretti nell'introduzione citata) e fine (*le forme elaborate nel futuro*) rappresentati nuovamente dalla linea dell'azzurro che raddoppia nell'immagine metafisica del cielo trabeato di un tempio i cui elementi classici sono costituiti da *sopravvivenze*. Il tempio è dunque *testamentariamente* trasfigurato da vestigia umana a immagine del sacro che alberga nello spirito dell'uomo che si riorganizza (si noti la contrapposizione tra i *cadendo* dei vv. 4 e 6, e *innalzandosi*, v.8), se anche non risorga, in forme pluridimensionali in una crasi umana e divina rimodellata sull'azione rappresentativa dell'arte. Punto focale del componimento si conferma la strofe di chiusura: in cui *l'umana misura smisurata [...] si esprime*: inevitabilmente direzionati alla catastrofe, cioè all'esito ineludibile di morte, eppure in una indomita ricerca di sopravvivenza. L'arte, dunque, cioè l'umanissima intuizione della morte contrapposta alla fugacità effimera della bellezza, per come è stata teorizzata in *Elegia di Taormina*, riorganizza la materia dello scacco di natura nel barlume di *modus operandi* razionale: in ciò stesso scacco della propria stessa natura.

Lo strumento poetico non sembra sufficiente a tenere coese le molte voci della dimensione creaturale, di perfetta finitudine, che Mendes ravvisa caratterizzare l'essere umano; e s' avvita in un interrogativo che sembra propagarsi in un vuoto cerebrale, alla volta della condizione liminare di una presenza *in absentia*: che caratterizza la memoria.

Si tratta di un evidente richiamo platonico, in cui la memoria, essendo implicitamente collocata in bilico tra la dimensione futura, teologicamente determinata, e quella di una originaria esperienza pregressa, si definisce in una ambigua cronotopia esistenziale che trova il proprio punto di luore e disvelamento nell'esperita condizione umana.

Addentrando nel corpo della silloge, il richiamo platonico si esplicita, ancor più dichiaratamente che in *Il tempio di Segesta*, in *Meditazione di Agrigento*¹⁴⁰ fino al v.11, cioè nelle prime due strofe sviluppate su un doppio interrogativo retorico. Il primo periodo, corrispondente alla strofe iniziale, è una lunga interrogativa indiretta sul dolore che la consapevolezza della propria finitudine comporta nello scontro con quella che appare, più che aspirazione, altra e speculare natura genetica: l'afflato dell'interrogativo è cioè la tensione verso una perfezione originaria affine sì al pensiero cristiano, ma ancor

¹⁴⁰In *Siciliana*, cit. pp. 22-25

più a quello del filosofo greco: “[...] *Chi soffocherebbe il nostro istinto/ perchè rimanessimo obbedienti/ alla linea del cielo* [...]” (vv. 2-5)..

La forza evocata è più chiaramente allusa nella strofe seconda, dove è fatta attributo dell’inesorabile trasformazione che regola la vita naturale. Si tratta evidentemente del principio di morte, che serpeggia (v.9) sotto la figura del tempio, *architettura di riserva e di pace* (v.10).

L’apporto platonico alla riflessione italiana mendesiana è ancora più evidente a partire dalla strofe seguente:

Trasformarsi o no, ecco il problema.
Durare nella zona-limite della memoria,
Nei limbi della volontà,
O sottomettere la pietra, assolvere al rude compito,
Apprendere dal contadino e dal soldato.
Quale la forma del poeta? Quale il suo rito?
Quale la sua architettura?

Muto, tra i capitelli e fichi d’india
Sussiste l’oracolo.
Il mattino indora la pietra e vaghi nomi,
Agrigento mi completa. Me ne vado.

Morte, grande femmina,
Io ti giustifico e ti perdono.

La morte è qui considerata non solamente nel suo ruolo orfico di annientamento, ma acquisisce un valore distensivo nella propria ineludibilità inarginabile e metamorfica (vv.18 e 19).

Attorno al valore che la trasformazione assume nell’economia della consapevolezza e della accettazione dell’inesorabile (v.12) si sviluppa appunto la strofe terza, che contrappone l’impossibilità di tale accettazione ad un atto di pura volontà (v.13): forza interiore ed intellettivamente accrescibile che qualifica un comportamento del tutto opposto all’atteggiamento amente di coloro che svolgono una esistenza meccanica: dei soldati e dei contadini (v. 16), e che si sottintende propria dei poeti cui significativamente viene attribuita la facoltà razionale e costruttiva raddoppiata nell’immagine architettonica (vv.17 e 18) nella prospettiva che essa ha acquisito lungo i componimenti fondamentali di tutta la silloge. Quest’ultimo richiamo alla tripartizione della società, cioè della consociazione umana intesa attraverso strumenti di volontà e razionalità, pare acclarare definitivamente il debito che la visione mendesiana dichiara

verso la *Repubblica* di Platone, in cui proprio all'aprirsi del libro terzo, si dichiara come proprio dell'educazione di quegli stessi soldati, summenzionati al v.16, non possa essere che l'assenza della paura della morte. Questo fine viene effettivamente momentaneamente raggiunto nel distico di congedo; ma passa per un alluso stadio intermedio, quello che Platone nel *Libro V* della *Repubblica* definisce appunto dell'*opinione*, sospeso tra l'ignoranza (assenza di conoscenza) e scienza (cioè conoscenza dell'essere).

Nel mondo perfetto ipotizzato da Platone i poeti sono agenti del perturbante proprio nella loro evocazione imitativa e poetica della dimensione ancestrale e ultrarazionale (*Libro III*). Mendes qui tenta di sanare il *vulnus* ipotizzando per questi attraverso il riscatto del ruolo proprio invece del filosofo: cioè di colui che ama la verità pura pur nel commensurarla alla dimensione profondamente umana del singolo.

La morte, fulcro mobile della costruzione tematica di *Siciliana* nei molti polinomi morte/memoria; morte/vita morte/arte-poesia-architettura, assurge a piena luce di protagonista nel componimento *Tombe reali (Cattedrale di Palermo)*¹⁴¹

Morte di porfido e basalto,
Morte bianca e violetta, trono sospeso
Dalla pietra, dal sottosuolo e dall'aria;
Morte imperatrice,
Trionfante sulla spada, l'esangue materia
E i sogni decomposti;

Sole invertito,
Morte fondamentale, radice dell'essere,
Generaci, principi sgualciti tutti noi,
Principi di tenerezza e di basalto,
Bambini del rigagnolo, sotto la forma occulti,
Che cresciamo sotto il segno della cenere,
Generaci, per la luce e per il compito divino;
Generaci tutti, manichini dell'Incarnazione,
Displaced persons,
Barcaioli senza remo, nel largo fiume segreto,
Esausti tra il non essere e l'avvenire.

¹⁴¹In *Siciliana*, cit. pp. 44-45

All'abituale elemento artistico-architettonico, nuovamente raddoppiato nel motivo della pietra intatta degli avelli e dei monumenti tombali, contrapposta al disfacimento del corpo di chi ha affidato alla effimera gloria del mondo la propria memoria (v.6) è qui affiancata un'immagine della morte *radice dell'essere*, cioè *fondamentale e generatrice* (v.8). Si acclara cioè l'implicito valore cristiano del problema, atteso dal lettore per via della conoscenza biografica del poeta ma finora mai così esplicitamente intervenuto. Nei cinque versi conclusivi, infatti, la luce (v.13) -che torna ad essere tale dopo l'essere originariamente apparsa nel componimento col ruolo di *Sole invertito* (v.7)- è, come il compito divino, *teleologico fine* della Genesi. Questa presunta pacificazione tra dato connaturato all'aspetto creaturale e drammaticità dell'ineluttabilità della morte si infrange tuttavia nei versi immediatamente successivi. Gli uomini sono *manichini dell'Incarnazione*, /*Displaced persons*, raddoppia il poeta con il primo inserto allofonico della poesia (pre)italofona contemporanea. Ancor più significativo è dunque il richiamo nel congedo al Lete, fiume in cui confluiscano le anime dei trapassati in procinto di reincarnarsi, di cui ancora si dice nel *libro X* della *Repubblica* di Platone, che con ciò rinsalda l'ipotesi omogenetica del componimento in esame con *Meditazione di Agrigento*. E fonde la derivazione platonica¹⁴² cui Mendes si rifà ad un più diffuso atteggiamento neopitagorico da cui origina l'intera struttura di *Siciliana*, specie nel recupero iniziale di una fiducia orfico-razionale: capace cioè di comprendere ed ordinare *geometricamente* il mondo.

CANZONE PALERMITANA

Viene il cavallo impennacchiato,

Porta Palermo per la cinta.

Viene il cavallo impennacchiato,

Il sole di Palermo gira.

Distillano fonti, giardino,

Zampilli ed acerbi lamenti,

Venti giunti dagli agrumeti,

Da Atene, da Roma e dall'Africa.

[...]

La trama della storia cresce:

Luce normanna e bizantina

Va rischiarando piano gli archi

¹⁴² JACOBBI Ruggero, *Introduzione* in: MENDES Murilo, *Poesia libertà*, Edizione Accademia-Sansoni, Milano, 1971; p.15.

Del chiostro degli Eremiti,
Magnolie intercomunicanti
-La Martorana e San Cataldo-,
Monreale e la Palatina
Sono legati dal mosaico.

Viene il cavallo impennacchiato,
Porta Palermo per la cinta.
Spalanca il mare i suoi velieri,
La luce greca del suo filo.

Queste asciutte linee analitiche possono aiutare a comprendere quale sia la portata del dettato brasiliano che Ungaretti intelligeva come vitalistico in Mendes: caratterizzato, infatti, negli ambienti culturali brasiliani propriamente urbani da una minore propensione mimetica del mondo naturale; e che, pur non allontanandosi dal *sehnsucht* tardoromantico, tanto peso aveva, assieme ad un realistico e a tratti filologico recupero della radice india, nella visione modernista.

Che quindi non la esuberanza della natura sia la cifra di questa forza primigenia di vita e di morte, sorta di originario *daímon* ontologico, bensì un suo sottostante sentimento, cioè miscita di emozione e ragione, spiega come la natura cerebrale dell'approccio mendesiano non snaturi la giusta intuizione di Ungaretti. Di più, si potrà forse aggiungere che la resa descrittiva fortemente astrattiva della realtà naturale-culturale sottesa ai paesaggi ed alle ambientazioni di *Siciliana*, proprio perché nutrita di questo inquieto sentimento dell'ontologicamente effimero, possa giustamente essere interpretata come barocca.

Di astrazione e oggettivazione nel processo poetico mendesiano, ha effettivamente parlato Eduardo Sterzi¹⁴³, che con specifico riferimento alle sillogi "italiane" *Siciliana* e *Ipotesi* afferma:

Ao isolamento simbolizado do "Novíssimo Prometeu", cujo fígado lacerado assevera que a cicatriz social não fecha jamais (MENDES, 1994, pp. 237-238; cf. STERZI, 2006, pp. 85-107), Murilo replica, num plano suplementar, com a penetração no fluxo fantasmagórico da vida degradada. No lugar do passionalismo

¹⁴³STERZI E., *Coisas e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do poeta.*, in «*Remate de Males*», -cit., pp.35-51

rasgado, há uma frieza de tom e dicção, como em “Homem trabalhando”[...]. Segundo uma leitura convencional, proposta por Otávio de Freitas Júnior, o significado do poema estaria na “angústia do homo-faber, do homem só raciocínio, só cálculo”, incapacitado de ouvir o que se encontra além do mundo material (FREITAS JÚNIOR, 1941, p. 124). Com razão, o crítico nota que essa “angústia” é indistinguível de uma “ironia latente”. Talvez seu rendimento hermenêutico fosse maior se enfatizasse tal ironia. A nal, mais do que as almas oriundas de um plano transcendente ou as almas perdidas pelos próprios homens, são as “almas penadas” das coisas que o “inventor” não consegue escutar. A ironia está em que o homem se coisi cou com tal intensidade que as coisas, por contraste, parecem, aos olhos (e ouvidos) do poeta, ter-se espiritualizado.[...]¹⁴⁴

Il pensiero ermeneutico mendesiano è dunque potenziato ed espresso dalla modalità ironica con cui è reso lo scacco razionale e prometeico che il poeta avverte, in qualità di *homo faber*, razionale, capace di calcolare, appunto. Ma c'è di più: procedendo nella lettura del saggio di Sterzi, poco oltre si legge:

Como tentativa de recuperar a vida para além da rei cação, invocando a teologia negativa da arte, origina-se o interesse pelos objetos de arte e pela paisagem cultural nos livros finais de Murilo.

No entanto, Murilo sabe que, para não fugir à história e à sua verdade, o artista moderno deve mimetizar, na obra que produz, a alienação do trabalhador. Este é o sentido da con são engastada no “Murilograma a Guido Cavalcanti”, na qual se demarcam as fronteiras entre dois momentos altamente diferenciados da atividade artística, aquele em que vivia Cavalcanti, mestre de Dante Alighieri, e o momento vivido pelo próprio Murilo¹⁴⁵. [...] Murilo decerto pensava em manifestações artísticas contemporâneas à redação do poema (1963), tais como os *happenings* e a *body art*, ao dizer que agora “grafito se é”. Em sua própria obra, o título dos “Murilogramas” já vale por um manifesto sobre a necessidade de coisificar o *eu* como exercício irônico de crítica social. Em vez do *dolce stil nuovo*, instaura-se um *amaro stil nuovissimo*.

O trabalho artístico pode ser visto, dialeticamente, como o modelo ímpar da imbricação entre vida e morte no martírio da matéria.

¹⁴⁴Ibidem, pp. 35-6.

¹⁴⁵Ibidem, p. 39

Nell'intervento critico si evidenziano, infatti, almeno tre nodi tematici tramati nella produzione poetica italiana di Mendes: il tentativo di recuperare la vita attraverso la *teologia negativa dell'arte*, con sostanziale rovesciamento delle prospettive abituali di un'arte intesa come realizzazione piena della vita; l'uso dello strumento razionale interrogativo dell'ironia; il recupero della tradizione classica della poesia italiana, che passando da Cavalcanti e interpretando in modo personale anche Dante¹⁴⁶, arriva al Novecento caproniano e montaliano¹⁴⁷. Secondo Sterzi, dunque, il lavoro artistico può essere letto come il tentativo impari di imbricare *vita e morte nel martirio della materia*. L'arte è quindi indistinguibile dalla materia che la compone, ed evidentemente nella ricerca della sua essenza, attende ad una progressiva epurazione ed essenzializzazione, che vuole significare un costante avvicinamento all'essenza del mistero che è principio d'esistenza. Proprio ciò spiega la natura cerebrale, distillata e nitida della resa formale mendesiana, che rinuncia al dato mimetico in favore di una interrogazione aperta, inestinguibile; e che nella inesauribilità del proprio dettato di senso apre ad un connotato profondamente scettico.

§ 3.2.2. La traduzione ungarettiana di *Finestra dal Caos* e il secondo periodo italiano di Mendes: i legami con la letteratura italiana.

Alcuni anni dopo aver introdotto *Siciliana*, Ungaretti¹⁴⁸ dimostra di comprendere pienamente il processo portato a compimento con l'elaborazione della silloge dal poeta brasiliano attraverso una mirata traduzione. Come è noto, Ungaretti considerava la pratica traduttiva come l'incunabolo della scrittura poetica ed utilizzò per tutta la vita questa forma di applicazione pratica alle identità poetiche per lui più significative come abituale e puntuale mezzo di studio e riflessione poetica contenutistica ed estetico formale. Nel 1961, dunque, torna a mostrare il proprio interesse verso Murilo Mendes, occupandosi della traduzione di un poemetto inserito in *Poesia Libertade*¹⁴⁹ di molti anni precedente il trasferimento di Mendes in Italia: si tratta della *plaque* numerata in mille esemplari *Finestra del Caos*¹⁵⁰, pubblicata in prima stesura su *L'Europa Letteraria*¹⁵¹ e

¹⁴⁶ GUIMARÃES Júlio Castañón, *A forma severa*, in «Remate de Males», cit., pp. 19-33

¹⁴⁷ AUGUSTONI Prisca, *A presença da poesia italiana em Ipotese de Murilo Mendes*, in «Remate de Males», cit., pp. 53-65

¹⁴⁸ Sul parallelismo dell'esperienza poetica di Ungaretti e Mendes si veda Maria Elisa Escobar Thomson, cit.

¹⁴⁹ MENDES Murilo., *Poesia Libertade*, Agir, Rio de Janeiro, 1947

¹⁵⁰ MENDES M., *Finestra del Caos*, UNGARETTI G. (Trad.), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961

¹⁵¹ UNGARETTI Giuseppe, traduzione del poemetto di Murilo Mendes: *Finestra dal Caos*, apparsa in prima sede in «L'Europa Letteraria», 4 ottobre 1960, pp. 75-78

quindi dall'editore Scheiwiller nella ricorrenza del sessantesimo genetliaco mendesiano come omaggio all'amico, e inserita tra i titoli della collana *All'Insegna del pesce d'oro*.

Evidentemente, nell'intenzione ungarettiana, questo esercizio ed omaggio doveva riannodare i complimenti contenutistici e formali raggiunti in *Siciliana*, ma già totalmente in nuce nella silloge brasiliana del 1947.

Carlo Ossola, proprio partendo dall'esperienza di traduzione del mito cosmogenico *Favola Tupi. Come si fece giorno*¹⁵², sottolinea come l'interesse di Ungaretti per Mendes si ponga *all'estremo opposto della parabola [...] poiché la prospettiva con la quale Ungaretti ripercorre la letteratura brasiliana è proprio orientata a cogliere i segni e momenti del formarsi del mito (della parola) sopra il caos, la demiurgica del nome sopra il disordine delle cose.[...]*¹⁵³

Ossola coglie una coincidenza cronologica di temi e consentaneità proprio a partire dal binomio *Poesia Libertade - Roma occupata* in cui per entrambi i poeti *la pietas della parola poetica veglia sul ristabilimento del mito sopra il caos della storia, come in «la nascita del mito» il poeta brasiliano afferma*¹⁵⁴.

Questa consentaneità particolarmente significativa perché caratterizzata anche da una coincidenza cronologica principia, a detta del critico, con la diade *Sentimento del Tempo* (1933) e *Tempo Eternitade* (1935) in cui entrambi ripongono il proprio umanistico anelito ad un neoplatonico *monumento al sogno*¹⁵⁵ che continua a riverberare i propri echi anche nella produzione successiva, nel nome intatto dell'*ufficio umano della poesia* enunciato da Mendes¹⁵⁶ e confermato da Ungaretti in *Mio fiume anche tu*¹⁵⁷ in nome di quella comune fede cristiana ritrovata per entrambi proprio in concomitanza delle sillogi degli anni Trenta.

Le puntuali osservazioni di Ossola confermano e non scalgano il comune impianto neoplatonico dei due poeti, che può essere riassunto dal mirabile verso di Mendes, contenuto proprio in *Finestra del Caos*: «*L'infanzia viene dall'eternità*»¹⁵⁸ la cui aderenza pressoché perfetta con la sensibilità e l'impostazione dell'intera ricerca poetica ungarettiana appare lampante.

¹⁵² OSSOLA Carlo, *Ungaretti, poeta!*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 87-90; 95 n

¹⁵³ Ibidem, p. 87

¹⁵⁴ Ibidem, p.88

¹⁵⁵ Ibidem, p. 89

¹⁵⁶ da M. Mendes, *Poesia Libertade*, cit.

¹⁵⁷ C. Ossola, 2016, cit., p.89

¹⁵⁸ Ibidem, p. 95

Già nel frammento III del florilegio mendesiano tradotto da Ungaretti troviamo enucleato il motivo del ricordo-memoria ancestrale e iperurania (implicito nell'accezione antecedente della permanenza insito nel lemma *subsiste/sussiste* in chiusura al v.3) di una entità originaria avvicinabile solamente attraverso l'arte (*O canto/ Il canto* vv. 6-7) che si è visto sottendere l'intera raccolta di ambientazione italiana; e come in quella sede unire questi motivi per sineddoche alla musica ed alla pietra:

III¹⁵⁹

Non caricasti pianoforti,
Né caricasti pietre,
Ma nell'anima tua sussiste

- Niuno ricorda

E l'udirono le antecedenti spiagge-
Il canto dei caricatori di pianoforti,
Il canto dei caricatori di pietre.

Il motivo della musica ancestrale torna nel IV movimento, come pure vi appare l'accento al cielo che sappiamo divenire figura essenziale in *Elegia di Taormina*¹⁶⁰, come anche il mare che vi appare nominato in chiusura.

Il motivo della memoria sospesa tra una dimensione pretemporale ed una esperienziale in oscillazione tra già esperito e previsione del futuro ricondurre a mente, occupa invece la terzina centrale.

Interviene qui un ulteriore aspetto del rapporto tra i due poeti, espresso nel distico finale: l'immagine del mare, figura del dato di natura, ridotto ad una distanza chiaramente emotiva ed esperienziale e composto in chiave espressionistica con l'azione del tutto straniante del belato. Un agito che allude al carattere di sofferenza sacrificale che aveva caratterizzato, in Ungaretti, la descrizione unanimistica della condizione umana in *Allegria di naufragi*.

Ciò contribuisce a spiegare quale prossimità deve aver percepito Ungaretti rispetto a Mendes: fattore, quello della prossimità, imprescindibile per Ungaretti nell'individuare il soggetto poetico del proprio studio attivo di confronto traduttivo.

Ma esiste davvero un unanimismo mendesiano? O piuttosto la sua interrogazione lucida, algidamente divaricata tra scetticismo e fideismo, resta un'azione personale, che si consuma nella singolarità dell'esperienza umana?

¹⁵⁹ *Finestra del Caos*, cit., pp. 12-3

¹⁶⁰ Cfr. *supra*

Appare evincibile dall'evoluzione del percorso produttivo poetico mendesiano che la dimensione individuale dell'interrogazione esistenziale è vera nella misura in cui ci si riferisca alla dimensione interrogante; tuttavia si apre in senso universale non tanto in un moto orizzontale, cioè a tutti gli uomini che condividono il proprio tempo; ma prediligendo bensì una spinta bivettoriale verticalmente direzionata verso un concetto di umanità trasversale alle epoche ed al tempo, pur non prescindendo da questo. L'approccio mendesiano è cioè legato alla plurima dimensione temporale del passato e del futuro; e solo per questo tramite si apre a chi condivide gli eventi del presente.

IV¹⁶¹

Il cielo cade dalle colombe,
Echi d'una banda di musica
Si sono mossi a volo da una Casa di trovatelli.

Non sarai un antenato
Per non avere avuto figli:
Sarai sempre futuro per i poeti

Ridotto a lontananza
Bela innocente il mare.

XII¹⁶²

Pendolo che il compasso segui
Del disinganno e della solitudine,
Fa' posto ai tubi dell'organo sovrano
Che va oltre il tempo:
Pulsare dell'umanità
Che dall'origine alla fine
Cerca tra tedio e lacrime,
Con la misera carne,
Tra collari di sangue,
Tra incertezze ed abissi,

¹⁶¹*Finestra del Caos*, cit., pp. 14-5

¹⁶²*Finestra del Caos*, cit., pp. 28-9

Tra fatica e piacere,
La felicità.
Oltre i mari, oltre i cieli,
Dall'origine alla fine,
Oltre le lotte, gli ammaliatori
Cori sereni di mischiate voci,
Di speme fonda e di bianca armonia
Vanno salendo.

I germi poetici poi successivamente sviluppati nella produzione italiana finora individuati, specie in queste prime sezioni, nel poemetto brasiliano tradotto da Ungaretti si ripetono nella parte XII, che si apre in una atmosfera solipsistica (v.2) che assomma in modo speculare la misura temporale a quella geometrica (v.1), ristabilendo un'ottica neoplatonica in cui l'opportunità unica di oltrepassare la finitudine umana è affidata alla forma d'arte più perfettamente legata alla misura: la musica.

L'arte rappresenta qui un estremo tentativo di accedere alla condizione della felicità, contraddittoria ed opposta alla condizione umana. Ma ciò che maggiormente colpisce in questa sede è il ricorrere, anche in una sezione del poemetto programmatica e apparentemente centrata sulla ricerca della felicità, del ricorrere dell'*axis* temporale che percorre senza soluzioni di continuità *dall'origine alla fine*: e considera dunque la vita umana una circostanza accidentale, *misurata* e momentanea del suo esistere.

Certamente questo aspetto discende dalla condizione di cristiano credente del poeta; tuttavia non coincide totalmente con il credo religioso. Se infatti è vero che l'anima umana precede la vita per tornare a Dio dopo l'esistenza terrena, è pur vero che la sensibilità cristiana non prevede *trasformazioni*; che invece sono più o meno implicitamente alluse nel corpus poetico dell'autore e che ribadiscono un'inquietudine di ascendenza orfico mediterranea più che Testamentaria.

La sezione VI assume, proprio in direzione di un procedere parallelo tra neoplatonismo e cristianesimo, una rilevanza centrale.

L'origine proviene dall'eternità, come la morte che l'attende, e che a sua volta è in grado di annientare il giogo della caducità. L'immagine dell'infanzia è raddoppiata nei versi 4-5, in cui l'attributo costitutivo dello *status* infantile è un agito doppio di entropia

sistemica, di ascendenza leopardiana¹⁶³, mai pienamente individuata dalla critica. L'entropia della vita piena perché inconsapevole viene iscritta tra i due estremi della misuratezza: un prima ed un dopo ancestrali e sconfinati, perfettamente equilibrati nel momento della consapevolezza dell'assenza e della caducità compensabile solamente attraverso l'alterità incarnata dall'identità amorosa e da quella artistica.

L'identità singolativa proposta dal modello mendesiano assevera qui la sua appartenenza cristiana in accezione marcatamente neoplatonica nel gesto della visione riflessa, che ricalca l'episodio della caverna riportato nel libro VII della Repubblica platonica.

VI¹⁶⁴

L'infanzia viene dall'eternità.

Dopo soltanto la magnifica morte

- L'annientarsi della mordacchia:

E a volte tu l'avessi già intravisto

Quando ti trastullavi con la trottola

O quando scomponevi il calabrone.

Tra due eternità

Si fanno equilibrio stupendo

¹⁶³ La frequentazione del poeta recanatese deve essere stata per Mendes lunga e fedele. Anche solamente scorrendo l'inventario della sua biblioteca, appare certo che Mendes disponesse di un testo di *Poemas*, in edizione Brasiliana del 1934 (LEOPARDI Giacomo, *Poemas*, Sao Paulo, Latina, 1934: inventario MAM 75453 p.80); uno *Zibaldone di pensieri* leopardiano in edizione italiana risalente al 1937 (LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensiero*, Verona, Mondadori, 1937: inventario MAM 75456 p.103) e dei *Dialogos*, in edizione spagnola, del 1949 (LEOPARDI Giacomo, *Dialogos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1943: inventario MAM 6101 p. 19).

Si può ipotizzare quindi in un primissimo momento un interesse non solamente per la poesia, ma specificamente per il pensiero del poeta, successivamente sfociato in un avvicinamento all'opera in versi: alla stessa escussione risultano infatti testi di poesia, come appunto i *Canti*, anch'essi in edizione italiana, del 1949 (LEOPARDI Giacomo, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1949: inventario MAM 75432 p.12); le *Operette morali ed altre prose*, in edizione italiana del 1957 (LEOPARDI Giacomo, *Operette morali ed altre prose*, Torino, Paravia, 1957: 75452 p.75); il libro di Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, nella I edizione Sansoni del 1973 (BINNI Walter, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973: inventario MAM 73248 p.44).

¹⁶⁴ *Finestra del Caos*, cit., pp. 18-9

Fame di amore e musica:

Rude dolcezza,

Ultimo libero passaggio.

Vediamo il cielo solo dal rovescio.

Questa specificità del dettato mendesiano, tratteggiata in *Siciliana* ed in *Finestra del caos*, troverà pieno compimento in *Ipotesi* non meno del processo di progressiva astrazione reificante dei referenti poetici che vogliono essere, secondo il suggerimento di Sterzi¹⁶⁵, figura del processo di morte che pervade i *realia*; e che risulta tipico della produzione italiana mendesiana in quanto proprio, nell'idea del poeta, di una specifica corrente poetico-speculativa della poesia italiana che, lambendo la produzione di Dante, centra -secondo l'analisi di Finazzi Agrò¹⁶⁶- l'ontologia negativa della linea Cavalcanti e Caproni passando per Montale.

La consonanza con Montale è stata specificamente indagata ed evidenziata da Furio Brugnolo¹⁶⁷ nel paragrafo conclusivo *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento* del libro *La lingua di cui si vanta amore* dedicato a Murilo Mendes.

Nel testo, partendo dall'osservazione della coincidenza metrica tra il prediletto doppio Alessandrino composto con un doppio endecasillabo utilizzato da Mendes nella silloge *Ipotesi*¹⁶⁸, pressoché definitivamente elaborata nel 1968, e i metri narrativo prosastici prediletti dal Montale di *Satura*, Brugnoli, partendo dal raffronto testuale di *La catastrofe* di Mendes e i componimenti *La storia*, *Un mese tra i bambini*, e *Le parole* presenti in *Satura* di Montale¹⁶⁹, ipotizza il legame di reciproca influenza attraverso la coincidenza stilistica del linguaggio tecnico scientifico e quotidiano utilizzato da Mendes nella

¹⁶⁵ Sterzi, cit.

¹⁶⁶ FINAZZI-AGRÒ Ettore, *A patria dos utros. A "Poesia menor" de Murilo Mendes*, in *Remate de males*, cit., p.9-18

Castañon Guimarães Júlio, *A Forma Severa*, in «Remate de males», cit. p.19-33

¹⁶⁷ BRUGNOLO Furio, *La lingua di cui si vanta amore*, Carocci, Roma, 2009, pp.114-119

¹⁶⁸ Ibidem, p. 118

¹⁶⁹ Ibidem, pp. 117-118

silloge italiana che addirittura *anticiperebbe*¹⁷⁰ le tendenze stilistiche della poesia Italiana degli anni Settanta.

Il valore attribuito da Mendes alla poesia del Ligure, confermato dalla omonima lirica dedicata da Mendes al poeta italiano proprio in *Ipotesi*¹⁷¹, andò prendendo forma sin dai primi anni del suo soggiorno italiano, come dimostra la lettera indirizzata da Mendes a Joao Cabrãl nel 1957¹⁷².

Tuttavia, se è lecito ritenere che l'avvicinamento concreto tra il poeta brasiliano e l'Italia avviene praticamente ad opera del progetto editoriale, letterario e culturale di Leonardo Sciascia di definire una vasta identità mediterranea e migrante per ricomporre la complessa stratificazione della specificità dell'Italia peninsulare ed insulare, principalmente meridionale, essa si attua secondo la mediazione ermeneutica estetica di Ungaretti: che non solo prefà la silloge del 1959 evidenziando dei punti di un barocchismo intertestuale propri tanto della natura mendesiana quanto della sua; ma soprattutto due anni dopo individua e propone la traduzione, secondo i propri stilemi compositivi personali, con predilezione di una resa nominale quasi assoluta, proprio il poemetto interno a *Poesia libertade* consentaneo del lavoro pubblicato per Salvatore Sciascia. Inoltre, come prova la nota abitudine ungarettiana di intendere la traduzione come circostanza di studio attivo di modi e tematiche poetiche sentiti prossimi, insiste sulla meditazione neoplatonica dell'amico in risposta alla sua stessa attitudine meditativa neoplatonica e, come quello, di neofita cristiano maturo.

Ancora, Tomphson¹⁷³ tratteggiando un confronto tra il profilo biografico e poetico dei due, dopo aver interpellato la nozione di straniamento di Todorov scrive parlando della loro omogeneità:

[...] O deserto egípcio, tão ligado à figura de Ungaretti, tem em sua aridez e em sua amplidão a representação exata para o espaço da viagem, física ou interior. O deserto significa o conjunto dos caminhos possíveis de serem percorridos ao longo da vida. A abrangência de Ungaretti está nessa escolha pela paisagem desértica. O escritor de testemunhos faz poemas personalizados, uma espécie de diário de

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Montale in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp. 179-180

¹⁷² Cfr. infra

¹⁷³ Tomphson, cit.

viagem, que contém as experiências individuais colecionadas em forma de perdas, alegrias, guerra, mortes, amor e amizade. O homem de pena era de natureza nômade e, com todas as dificuldades do despatriado, conquistou pátrias, línguas e culturas. Sua condição de desenraizado impunha um exílio constante de terras amadas que iam ficando para trás.

As diferenças individuais e a necessidade de convivência com o estranho/estrangeiro também são importantes para a reflexão contida neste trabalho. Mais do que uma abertura de fronteiras físicas, o desenraizado anseia pela transposição de fronteiras humanas e afetivas. Esse passo é fundamental para que se complete seu processo de aculturação e de transculturação. O asilo voluntário é o meio para a expansão interior que aflora como poesia, nascida em forma de hipótese sobre o que seria o homem, a vida, a morte. [...]

È dunque un'idea diffusa di deserto quella che li accomuna: un deserto che non teme e non disdegna la natura lussureggiante poiché la pervade disseccandola in un barocco sentimento di morte.

E comune è l'espedito formale indagato: un poema lungo che Mendes tenta di superare nel periodo di vita europea a partire da una diffusa scrittura in prosa, anche e soprattutto di argomento geografico e artistico¹⁷⁴, per via di una variazione di padronanza del linguaggio d'arte professato che sfocia nella pratica sperimentale del bilinguismo proprio nel libro che raccoglie i suoi scritti d'arte¹⁷⁵, primo luogo d'espressione e sperimentazione del suo futuro bilinguismo poetico:

[...] os poemas longos, a metri cação, as formas regulares, a temática geográfica e cultural, o tom re exivo – tudo o que está em *Contemplação de Ouro de Preto* aparece também, com variações maiores ou menores em livros como *Sonetos brancos* e *Parábola*. os livros que vêm a seguir, *Siciliana* e *Tempo espanhol*, introduzem alguns aspectos novos aos quais se pode referir por meio da noção de “substantivação”, exposta no conhecido artigo de Haroldo de Campos (CamPos, 1967). em relação a esses dois livros parece-me que cabe referir uma circunstância biográfica que tem a ver com o tema deste encontro. Pelas datas de elaboração, são livros anteriores à instalação de Murilo na Itália; já são livros, porém, não apenas de temática europeia, mas elaborados num período em que o autor como que experimenta a Europa. [...] Quando refere não estar escrevendo poesia, Murilo

¹⁷⁴ Castañon Guimarães Júlio, cit. p. 20-21-22

¹⁷⁵ MENDES Murilo, *L'occhio del poeta*, Roma, Gangemi, 2001

estava na verdade escrevendo intensamente prosa. E nesse período por mais de uma vez menciona seu crescente interesse pela prosa, tendo então produzido muito, um grande número de textos em prosa que se reuniram em vários livros, em sua maioria só publicados postumamente – *Idade do serrote*, *Poliedro*, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Retratos-relâmpago*, *A invenção do nito*, *Janelas verdes*, *Conversa portátil*. tem-se então, no período italiano, ao lado das modi cações formais, essa intensa prática da prosa. a pergunta que talvez se possa fazer é se é possível extrair dessas aproximações algo que contribua para uma melhor compreensão do andamento da obra de Murilo. Ainda é preciso, porém, acrescentar a esses elementos dois outros dados. o primeiro é a intensa frequência com que murilo escreveu sobre artes plásticas – coisa que ele já fazia anteriormente, mas de modo diferente, pois menos frequentemente e com um texto de outra natureza. o segundo é a prática de outras línguas que não o português – além do italiano, escreveu também em francês –, e essa prática não era circunstancial. [...]

Castañon Guimarães suggerisce di considerare l'incontro di Mendes con l'Italiano ed il suo decennale permanere poeticamente nell'interlingua come palestra sperimentale tanto del linguaggio formale poetico, come della padronanza propria della lingua. Palestra di preparazione alla composizione poetica nella nuova lingua diviene allora la prosa intorno all'arte visiva¹⁷⁶: la cui importanza, quasi complementarità, nel panorama della poesia modernista brasiliana è nota sin dalle circostanze della nascita di questa scuola, che richiami l'attenzione del critico Argan¹⁷⁷: il quale commentando i testi di catalogo selezionati da Mendes nel 1974 per il postumo *L'occhio del poeta*¹⁷⁸, coglieva acutamente le analogie tra la scrittura poetica in versi di Mendes e la produzione in prosa poetica. Ancora Castañon Guimarães aggiunge:

É conhecido o texto em que Giulio Carlo Argan fala justamente sobre a natureza desses textos de Murilo: “Para Murilo Mendes a crítica de arte era um gênero literário, era um capítulo do seu trabalho poético. Às vezes o texto crítico conserva a métrica da poesia, com mais frequência nasce como fato poético, depois, em uma segunda versão, con gura-se como prosa e se serve com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica da crítica de arte” (Argan, 1984, 13).

quasi che lo scrivere di arte consentisse al poeta un margine di approssimazione sperimentale maggiormente tollerabile che la non colmata disappartenenza linguistica

¹⁷⁶ MAMMÌ Oreste, *Murilo Mendes crítico de arte*, Campinas-SP, (32.1): pp. 81-93, Jan./Jun. 2012

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ Mendes Murilo, *L'occhio del poeta*, Gangemi, Roma, 2001

avvertita necessaria alla composizione poetica. Questo particolare atteggiamento, una vera e propria *crise da linguagem* (*crisi di linguaggio*), si comporrà come ricorda Stegagno Picchio¹⁷⁹ nel 1968 con la composizione di *Ipotesi*, che però il poeta non pubblicherà in vita.

Se la sperimentazione formale troverà compimento nella silloge tarda di periodo italiano *Convergentias* (1970), modulata su una serie di soluzioni capaci di fondere la compostezza delle soluzioni perseguite con il gioco di parola e il neologismo nella serie dei *Murillogramma* dedicati ai musicisti oltretutto ai poeti, evidenziando in tal modo ancora una volta l'equilibrio che intercorre per Mendes tra resa musicale e resa formale poetica, sicuramente più interessante ai fini della ricostruzione dei rapporti di vicinanza col panorama poetico e culturale italiano, sono alcune affermazioni che Castañon Guimarães rintraccia in alcune lettere che Mendes spedisce a Joao Cabrãl nel 1957, nel 1959 e nel 1960 e nel 1962¹⁸⁰.

Nella prima, inviata da Roma nell'anno del suo insediamento nella città, commentando il clima poetico italiano, Mendes esplicita delle preferenze che in effetti andranno confermandosi in tutti i diciotto anni della sua permanenza italiana:

[...] Infelizmente os dois poetas mais interessantes da Itália atual residem em Milão – Montale e Quasímodo. Os italianos, mesmo cultos, escritores etc., consideram Montale difícilimo, super-hermético etc. entretanto tenho lido os poemas dele com relativa facilidade. O vocabulário é rico e precioso, a construção muito pessoal. Estou lendo palavra por palavra; quanto aos bizantinismos de construção, a intuição de poeta muito me ajuda. Quasimodo tem traduções maravilhosas dos poetas gregos e latinos, mormente Homero, Sófocles e Catulo. Já li quase tudo. Tenho lido também os poetas do *dolce stil nuovo*, mormente Guido Cavalcanti. De Dante, um ou outro canto dos mais fáceis. e me aventuro também no Petrarca (roubadíssimo pelo nosso preclaro Camões) que é bem difícil. Estou metido até a medula em Dante e Petrarca, estudando-os palavra por palavra.[...]

Chiama qui in causa, in una contiguità che ignora soluzioni spazio temporali, lo scetticismo ed il preziosismo montaliano, la classicità mediata alla contemporaneità di Quasimodo, e soprattutto i padri nobili della poesia moderna italiani e non solo: a

¹⁷⁹ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione*, in MENDES Murilo, *Ipotesi*, Guarda, Parma-Milano, 1977

¹⁸⁰ Castañon Guimarães Júlio, cit. pp. 25-26

cominciare da Cavalcanti, cui dedica lo splendido *murillograma* in *Convergências*, del quale sappiamo apprezzasse particolarmente l'approccio logico, e laicamente speculativo filosofico; Petrarca, di cui studia il linguaggio e l'apporto alla fioritura della poesia moderna europea; e Dante: di cui studia tematiche e personaggi che infatti traduce o riscrive. E proprio di queste intenzioni scrive ancora a Joao Cabrãl nel 1959:

[...] Estou metido até a medula em Dante e Petrarca, estudando-os palavra por palavra[...]

e poi ancora nel 1960:

mando-lhe também duas canções de Dante em torno do tema mulher- pedra – com ligeiras notas. dado o seu conhecimento do português, francês e espanhol, penso que as entenderá. Caso não, mande me dizer: ajudado pela tradutora Saudade tentarei uma versão aproximada[...]

Questa circostanza appare particolarmente degna di nota, non solo per la grandezza del poeta studiato, ma anche perché, come evidenzia ancora nel suo saggio Castañon Guimarães¹⁸¹, contrariamente ad Ungaretti Mendes non era solito svolgere lavori di traduzione. Di quelle delle canzoni dantesche, invece, scrisse anche all'amico Ruggero Jacobbi¹⁸². Traccia dell'importanza che attribuiva all'opera dantesca è rintracciabile nel componimento in prosa dal titolo *Pia De' Tolomei* che fornisce come inedito assoluto al primo numero della rivista di Alberto de Lacerda, all'epoca docente a Boston, intitolata *Maio. International Poetry magazine*¹⁸³. Il brano è una sorta di riscrittura compendiarai e volgarizzata, che intende avvicinare la figura dantesca all'esperienza dell'uomo contemporaneo, in ciò riconducendo l'esperimento di studio dantesco al contesto apertamente modernista cui ascrive pienamente la sua esperienza poetica.

D'altronde, egli stesso definisce il *modernismo come una strategia di esilio permanente*¹⁸⁴: condizione che, si è visto, Mendes considera congenita alla condizione neoplatonicamente straniata dell'esperienza d'arte:

¹⁸¹ Ibidem, n. 5

¹⁸² Lettera custodita nell'archivio privato di Maria Jacobbi, vedova di Ruggero Jacobbi

¹⁸³ MENDES Murilo, *Pia De' Tolomei* in «Maio. International Poetry magazine», number 1, Boston, 1973

¹⁸⁴ Ibidem, p. 27

[...] li todo o Guido Cavalcanti, minuciosamente. Agora estou lendo outros poetas italianos do século XIII. A meu ver muito mais perto de nós do que os do século XVI – para não falar nos barrocos e nos românticos; Pound tem razão. Tenho tido muito trabalho com essa leitura, difícil mesmo para italiano culto, mas vale a pena. Dispomos de uma edição anotadíssima – pelo especialista Contini – (dois grossos volumes, presente de Natal de Saudade). Se não fosse isto, a decifração dos textos seria um inferno. [...]

Ai poeti medievali padri della poesia italiana dedicherà infatti alcuni *Ritratti-Lampo* (*Dante; Petrarca; Cecco Angiolieri; Folgore da San Gimignano*); e poi, nel momento della piena maturità di *Convergência*, componimenti della serie dei *Murillogramma*¹⁸⁵, di lingua di resa altalenante tra Italiano e Portoghese, che attesta come nel 1965 il nucleo dei murillogrammi poi in buona misura conversi in *Ipotesi* o in *Convergência* fossero destinati ad un volume mai realizzato, autonomo, e soprattutto fossero stati elaborati e risultassero pensati per essere pubblicati in Portoghese nel libro inedito, mai realizzato, *Contacto* diviso appunto nei due nuclei focali delle sezioni *Grafitos* e *Murilogramas*.

Si tratta del *Murillogramma a Guido Cavalcanti*, ma soprattutto il *Murillogramma ad Ungaretti*, del 1965, in cui Khédé¹⁸⁶ prima e Giulia Radin¹⁸⁷ poi vedono esplicitato il punto di contatto tra la poetica dei due amici tanto nelle modalità sperimentali praticate da Mendes¹⁸⁸ -in questa ultima opera il poeta sperimenta con estrema libertà¹⁸⁹ circa la resa poetica e la fondazione di un linguaggio poetico fortemente nominale ed intercalato da segni d'interpunzione nella proiezione del raggiungimento di una espressività sintetica che giustifichi *la tortura della forma*¹⁹⁰ - quanto soprattutto dalla dichiarazione di consentaneità con alcune tematiche di *Sentimento del tempo* come il nomadismo ed il motivo del silenzio/grido.

¹⁸⁵ MENDES Murilo, *Italianissima (7 Murilogrammi)*, Milano, Scheiwiller, 1965

¹⁸⁶ KHÉDE Raphael Salomão, *Murilo Mendes na Itália: tradução e bilinguismo*, in *Revista Italiano UERJ*, n°4, Vol.4, 2013; pp.86-7

¹⁸⁷ RADIN Giulia, *Compagno de route*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, (a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin), Mondadori i Meridiani, 2010, p. 1493

¹⁸⁸ Ruggero Jacobbi: 1971: p. 28: «[...] Da certa disposizione di Ungaretti allo spazio bianco quale rivelazione grafica di un tempo assoluto, Murilo è risalito al gusto apollineiriano del calligrafo o a quello poundiano della citazione. Ma la sua forza rimane ancorata a un remoto rapporto parola-vitalità che dobbiamo assumere come unità di misura per misurare certi suoi rapimenti astratti [...]»

¹⁸⁹ COELHO, Odette Penha. *O Experimentalismo em convergência*. in «*Letterature d'Americhe*». Roma: Bulzoni, 1984, pp.119-133.

¹⁹⁰ Ivi, p. 86

§ 3.2.3: La produzione italoфона e il periodo italiano maturo: *Ipotesi*

Khéllhé, sempre nel medesimo saggio, nota come Ungaretti si confermi congiunzione tra la produzione sperimentale di periodo italiano, di cui *Convergência* è il più alto esempio, e l'unica silloge italiana composta da Mendes, sebbene pubblicata postuma: *Ipotesi*, composta in larga misura nel 1968 e pubblicata nel 1977 per Guanda¹⁹¹.

La raccolta inaugura ufficialmente la produzione poetica italoфона in Italia e quella dei poeti di origine brasiliana in particolare.

Opera complessa nell'impianto e nella tematica, è suddivisa in sei parti: I) *Informazioni*; II) *Ipotesi*; III) *Epigrammi ed altro*; IV) *Omaggi*; V) *Città*; VI) *Il programma*.

Essa verte sul tema della morte, alla cui indagine il poeta procede con approssimazione sempre più scettica partendo da quell'intenzione di *sintesi* che Khéllhé aveva individuato originare dallo sperimentalismo di *Convergência*, pubblicato sì nel 1970, ma elaborato tra il 1963 ed il 1966¹⁹², cioè immediatamente prima della composizione di *Ipotesi*; e che può essere fatta coincidere, nella riflessione del critico, con l'attitudine all'astrazione geometrico simbolica che si è riscontrata anche tra i nuclei compositivi di *Siciliana*.

La parte I, *Informazioni*, offre notizie che aiutano ad individuare l'esperienza individuale di riferimento; la II, eponima della raccolta, formula ipotesi sulla natura e sul valore dell'esperienza di morte; la III, *Epigrammi*, individua nella forma epigrammatica, già sperimentalmente propria dai tempi della scrittura brasiliana¹⁹³, una sorta di sintesi asciutta ed anti lirica del significato della morte, che poiché accede ad un senso inaccessibile dell'esperienza, pur nella sua valenza di esaurimento singolare, assurge a valenza universale e si stacca dalle contingenze legandosi alla metafora

¹⁹¹MENDES Murilo, *Ipotesi*, Guanda, 1977; da ora in innanzi si farà riferimento all'edizione più recente, a cura di Mia Lecomte, 2004, Zone editrice.

¹⁹² Khéllhé, *ivi*, p.84

¹⁹³ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Ritorno di Murilo Mendes*, in *Murilo Mendes* numero dedicato di «Letterature d'America- Brasiliana», Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984: p.8

dell'ultramodernità siderale. La sezione IV, *Omaggi*, confermando l'attitudine sperimentale alla frequentazione di altri linguaggi assurti a complementari di quello letterario, reso meno certo dalla condizione della permanenza nell'interlingua, conferma una serie di omaggi a pittori come Morandi o Magnelli, tutti inquietamente aperti a delle suggestioni di interrogazione sulla dicibilità e sulla significabilità della vita, ad allusioni e rimandi intertestuali a intellettuali e poeti italiani come Zavattini, Dino Campana ed ancora Ungaretti. A conclusione di questa lunga riflessione sul senso mancato dell'esperienza contingente e della storia *tout court*, Mendes pone in V sede una serie di omaggi a paesaggi urbani intitolata *Città* ed, in chiusura, un enigmatico *Programma*.

A proposito della circostanza biografica da cui avrebbe avuto origine la complessa elaborazione di *Ipotesi*, Stegagno Picchio, ricollegandosi all'originario stupore-orrore verso la guerra che Mendes aveva dimostrato già componendo tra il 1938 ed il 1941 *As Metamorfoses*¹⁹⁴, scrive¹⁹⁵:

[...] Il poeta in Italia, a Roma, aveva affinato dolorosamente il proprio strumento espressivo; aveva concretato nella sua pagina sempre più esatta, anche graficamente, sempre più scabra, tutte le esperienze formali di un neoavanguardismo che svelava e scardinava nella parola le strutture vetuste di un mondo *in progress*. Si era fatto poeta universale. Ma perciò stesso aveva perso, nell'allargamento, i suoi interlocutori privilegiati: difficile, sempre più difficile parlare al Brasile e del Brasile vivendo e soffrendo a Roma, tra chiese barocche e idee-parole dissonanti. Da qui si può recuperare in memorie e in prosa, un'infanzia di riti e dolcezze perdute. Ma quando il fiotto della poesia ritroverà l'urgenza della confessione e della protesta, dell'urlo dell'animale ferito, l'interlocutore sarà il vicino prossimo e il veicolo la nuova lingua, l'Italiano del postumo *Ipotesi*. [...]

Ipotesi si rivela dunque una riflessione contingente su storia ed esperienza, sviluppata secondo un preciso progetto poetico all'interno di una architettura complessa, determinata dall'attitudine fortemente sperimentale dell'autore, e dai suoi interessi linguistici diffusi: tanto propriamente detti, quanto, in senso estensivo, legati ai linguaggi altri delle arti visive come si evince dal coevo progetto editoriale, anch'esso realizzato

¹⁹⁴ MENDES Murilo, *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, 1944

¹⁹⁵ Stegagno Picchio, *ivi*, pp.9-10

postumo con la pubblicazione del volume *L'occhio del Poeta*, a cura di Argan¹⁹⁶, della pubblicazione di un volume che raccogliesse i suoi scritti d'arte¹⁹⁷.

Proprio di questa *aporia* tra universalità e contingenza, tra individuale ed universale, parla Raúl Antelo¹⁹⁸ prendendo le mosse dalla raccolta *Tempo e Eternidade*¹⁹⁹: essa è la scrittura, e rappresenta la condizione nella quale si esprime la frattura del modernismo esistenziale di Mendes. Nel saggio del 1984, Antelo accenna anche a come la modalità tipica della poesia di Mendes si confermi quella di procede per paradossi, opponendo *discorso* ed *antidiscorso* all'interno di una economia letteraria di chiara opposizione tra *civilizzazione e contro discorso dominante*²⁰⁰. Le categorie derivate da questa osservazione, quella della *sintesi* espressiva, scabra ed icastica, e quella dell'*ironia*, operano all'interno del discorso poetico scardinandolo giacché non esiste innocenza, cioè neutralità, nel campo intellettuale: da questa tensione dilatativa scaturisce piuttosto lo spazio del distillato poetico nel quale il conflitto, interno ed esterno al poeta, si sviluppa.

Dialetticità paradossale del dire poetico, che nel gioco sperimentale della forma insanabile aperta dall'*ironia* si dimostra innanzitutto dettato etico, di ricerca della dimensione esistenziale sospesa tra vita e morte; e sulla quale Vinicius Nicastro Honesko²⁰¹ legge un parallelismo tra la poesia di Mendes di periodo italiano, specie l'ultima e più sperimentale di *Convergências e Poliedro*, e la teorizzata riforma del linguaggio poetico per una adeguata aderenza etica, esposta da Pasolini nel 1970 nell'intervista a Fieschi e poi in *Transumanar e Organzzar*, ma già produttiva in *Poesia in Forma di Rosa*: in cui risultano già coniatati gli efficaci ossimori poetici di *Agonia allegra* e di *disperata vitalità*²⁰². Tuttavia, la ossimoricità insanabile tra forma e

¹⁹⁶ MENDES Murilo, *L'occhio del poeta*, Gangemi, Roma, 2001

¹⁹⁷ ARGAN, Giulio Carlo, *L'occhio del poeta, ovvero i ventagli di Murilo Mendes*, in *Murilo Mendes in Letterature d'America*, cit., pp. 13-17

¹⁹⁸ ANTELO Raúl, *Concisão e Convergência*, in *Murilo Mendes in Letterature d'America*- cit., pp. 17-29

¹⁹⁹ MENDES Murilo (con Jorge de Lima), *Tempo e Eternidade*, Porto Alegre, 1935

²⁰⁰ MENDES Murilo, *Meu coração desnudado*, in ID., *Poesia Completa e Prosa*, STEGAGNO PICCHIO Luciana (org.), Nova Aguilar, 1994

²⁰¹ NICASTRO HONESKO Vinicius, *Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes e a religião de seus tempos*, in «Remate de Males», cit., p. 67-80

²⁰² PASOLINI Pier Paolo, *I Segni Viventi e i Poeti Morti*. In *Saggi sulla Letteratura e sull'arte. I*. A cura di SITI Walter e DE LAUDE Silvia, Milano: Arnaldo Mondadori, 1999a.

contenuto in Mendes, riconducibile alla dialettica strutturale della linguistica di De Saussure e Jakobson tra *Langue e Parole*, è figura dell'insondabilità del vero, mentre la stessa dialettica tra forma e contenuto si divarica in Pasolini poiché afferente al piano della vita, che è continua variazione della forma. Ciò comporta che in Pasolini la morte venga identificata come il momento unico capace di definire l'esito ultimo, il solo realmente fossilizzato e quindi conoscibile della forma poetica; e che quindi essa sia l'avveramento, il momento irripetibile e demiurgico in cui la forma corrisponda pienamente al contenuto. In Mendes, come dimostra *Ipotesi*, la morte è piuttosto una circostanza di *crisi* nel senso etimologico del termine: cioè lo scoglio della finitezza che ponendo un limite di conoscibilità ed esprimibilità del reale e dell'umano determina la natura epistemologicamente e poeticamente insondabile del sistema. Essa inoltre è il momento di frattura tra tempo eterno e platonico e dimensione cronologica dell'esistenza. Vera cerniera cronotopica, garantisce la comunicazione dei piani, che in essa sola ipotesi riescono a slittare, convergere e relazionarsi senza mai sciogliere l'enigmaticità che ne è il presupposto ideativo.

Tredici anni dopo il contributo in *Letterature d'America*, Antelo torna sull'argomento approfondendo la questione e sviluppando le ipotesi contenute in nuce nell'omaggio del 1984, e formulando, per definire la poesia di Mendes, l'espressione di *Astrazione dell'oggetto*²⁰³. Tornando alla raccolta del 1935, infatti, mostra come Mendes proceda ad una progressiva astrazione del tempo per consentire il passaggio da una categoria generale ed universale, ad una esperibile e quindi possibile di una significazione individuale. Più esattamente, insistendo sulla diacronia insita nella percezione individuale dell'univocità della storia in conflitto con la conflittualità valoriale rappresentata dall'esperienza del presente, egli individua come in Mendes *la memoria sia una costruzione del futuro*²⁰⁴. Questa progressiva astrazione è necessaria a vincere la sfida poetica della realtà, e cioè ad *individuare l'invisibile, che non è irreali, nel visibile*²⁰⁵. Ma l'astrazione richiesta non riguarda soltanto il valore del tempo, bensì,

²⁰³ ANTELO Raúl, *A abstracão do objecto*, «Revista USP», São Paulo (33), XX-XX: Março- Maio, 1997, pp. 200-207.

²⁰⁴ MENDES Murilo, *Panfletos* in «Lanterna verde», 5.dez/1936 pp. 118-120

²⁰⁵ MENDES Murilo, *Poesia completa e prosa*, a cura di (Luciana Stegagno Picchio), Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. p.817 (da qui in innanzi citato come PCC)

secondo il critico, essa rappresenta una modalità che consenta l'intelligibilità del reale, il cui discernimento, come si è visto, è reso possibile solo dal distacco e che rappresenta per l'uomo che vi è immerso un caos in cui risulta difficoltoso orientarsi. Su questo caos, come dimostra il poemetto tradotto da Ungaretti, Mendes apre delle finestre²⁰⁶: ma è ben consapevole che se *il tempo è il discrimine dei problemi*, esso è nella contingenza *un labirinto che ingenera labirinti* nei propri tentativi di spiegazione²⁰⁷: ne deriva che *un'astrazione non tocca l'universale*²⁰⁸. Piuttosto scinde, suggerisce Antelo²⁰⁹, una qualità o una relazione attributiva da una contingenza, sublimando questa a discapito dell'originario nesso semantico: avvicinando con ciò la speculazione di Mendes all'atteggiamento filosofico Scolastico e ponendolo oltre le posizioni espresse da Schopenhauer ed Hegel in un atteggiamento *aferetico* cioè enigmaticamente aperto. Più esattamente, il critico individua²¹⁰ in Mendes una condizione apertamente scettica, cioè *equidistante tra un cristianesimo scritto, [...] aperto alla determinazione di un sistema significante, e dall'altra un relativismo ermeneutico*, che rifiuta l'idea che si possa raggiungere *una verità finale e definitiva*. Antelo agevola tale determinazione, tramite la concomitanza di Mendes e Monnerot, ricostruendo nel rapporto che intercorreva negli anni a cavallo tra le due guerre una relazione tra surrealismo e gnosticismo, legato alla matrice Cristiano Testamentaria, dagli esiti neoplatonici²¹¹ che in questa sede si sono riscontrati in *Siciliana* o in *Finestra dal Caos*. Di più, egli aggiunge che come il surrealismo è, nella riflessione francese ed in special modo per Bataille, il confinarsi nell'ossessione dell'inesprimibilità che inganna, così la Parola della Divinità è Essa stessa la condizione del Silenzio²¹². La riflessione, che si innesca dall'osservazione delle considerazioni di Mendes a partire dalla considerazione di quale valore di denuncia ideologica assuma l'arte nel periodo della riproducibilità massima, si avvia da alcune considerazioni del poeta che sembrano paradossalmente contrapporre estetica poetica e

²⁰⁶ Antelo Raúl [1997], cit., pp. 202-3

²⁰⁷ PCC, cit., p. 1598

²⁰⁸ PCC, cit., p. 841

²⁰⁹ Antelo Raúl, [1997], cit, p. 203

²¹⁰ ANTELO Raúl, *Murilo, o surrealismo e a religião*, in «Boletim de pesquisa» NELIC v.6 n. 8/9, 2006, *Poesia: passages e impasses*; ISNNe 1984-784x, p.4. Consultabile tramite il link: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/249>

²¹¹ Ivi, p.8

²¹² Ibidem.

sentimento religioso²¹³ e trova conclusione nella considerazione di Antelo di come *il paradosso di una logica del sacro possa paradossalmente inserirsi all'interno della contemporaneità*²¹⁴.

Nel 2010, Antelo torna nuovamente ad occuparsi di Mendes²¹⁵, stavolta toccando l'aspetto centrale e destinale dello specifico linguaggio poetico mendesiano di epoca italiana: il bilinguismo. Avvia il discorso partendo, come s'addice alla natura della poesia di Mendes, dallo scetticismo dichiarato da Celan per il bilinguismo poetico; affiancando a questa affermazione quella altrettanto forte di Agamben: che definisce *la poesia come unicità destinale del linguaggio*²¹⁶. Questi, partendo dalle analisi che Dante espone nel *De Vulgari Eloquentia*, riflette circa la natura della parola poetica, la quale nella ricerca dell'equivalente della lingua materna che è *uno e solo prima nella mente*, produce nell'atto del bilinguismo poetico il primo atto di ricerca dell'inesprimibile. Antelo annovera, in questo percorso ermeneutico ed estetico della resa linguistica poetica, tanto Dante quanto Celan che Mendes²¹⁷:

[...] Tanto Dante, em *De vulgari eloquentia*, quanto Celan ou Murilo Mendes, são poetas que procuram a realidade da língua remota tão somente *na dicção babélica dos múltiplos idiomas*. “La lengua *única* no es *una* lengua. Lo único, en el que los hombres participan como en la única verdad materna posible, es decir, común, está siempre dividido: en el momento en el que alcanzan la última palabra, ellos deben tomar partido, elegir una lengua”²¹⁸. Divididos. Como dividido era, segundo Murilo, seu *alter ego*, Ismael Nery . [...]

La ricerca poetica deve dunque essere letta, nella prospettiva in cui Antelo puntualizza la propria riflessione su Mendes, come una dizione impossibile nella realtà babelica dell'impossibilità della comunicazione profonda attraverso gli idiomi multipli dell'individuo, dell'inesprimibile. Alla base di questa condizione che ingabbia la comunicazione profonda, Antelo pone l'osservazione di Agamben: il quale evidenzia come *la lingua unica non sia una lingua*, cioè come la condizione primaria della

²¹³MENDES Murilo, *Breton, Rimbaud, Baudelaire* (1937) e *Interpretações* (1944): ora in *PCC*, cit.

²¹⁴ Antelo Raúl, *ibidem*, p.17

²¹⁵ ANTELO Raúl, *Murilo, ele saberia quem é Murilo Mendes?* in «Boletim de Pesquisa» NELIC: Edição Especial BOLETIM DE PESQUISA NELIC V° 3 – *Dossiê Murilo Mendes* V° 9 - N° 14

²¹⁶ AGAMBEN Giorgio - *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002, p. 29.

²¹⁷ Antelo Raúl, *ibidem*, p.4

²¹⁸ Agamben Giorgio, *ibidem*, p. 31

comunicazione originaria affettiva -che dagli scrittori più sensibili al problema del bilinguismo, come i dialettali o quelli migranti, è definita *matria*: vale a dire spazio esistenziale della identità primaria sovrapposto a quello fondativo della prima lingua di contatto- implichi attraverso la ricerca che consenta il suo passaggio in una esperienza linguistica codificata e condivisa, tanto un atto di *stralciamento* espressivo del poeta quanto un conseguente atto di incompleta acquisizione e condivisione del lettore. La poesia dunque si chiude in un proprio silenzio autoreferenziale e, nell'irrinunciabile esperimento verso un bilinguismo implicitamente impossibile, sancisce la solitudine comunicativa ed esistenziale del poeta che per Mendes si puntualizza nella ricerca di una pace universale dalla valenza mitica, cioè dal tempo sospeso, secondo la mediazione che Bergamín²¹⁹ fornisce di *Durée et simultanéité* di Bergson. La lezione di Bergamín²²⁰, che si è già osservato quanto grande influenza abbia avuto presso Mendes nella mediazione della civiltà poetica europea, in particolar modo francese di inizio secolo, si conferma secondo Agamben anche per l'elaborazione di un *sistema del barocco*. Dice infatti il filosofo²²¹:

«In una delle sue pagine più belle, Bergamin parla, a proposito del teatro di Lope e di Calderón, della “situazione critica” della poesia barocca, quasi *sospesa* in aria fra ombra e luce, corpo e fumo, ragione e passione. Dopo aver ricordato il profondo legame che unisce questa poesia alla teologia cattolica, egli scrive che “la rivelazione divina della verità si evidenzia luminosamente nella poesia attraverso un margine d’ombra. Per questo, ciò che pone in luminosa evidenza la poesia di Lope e di Calderón è la sua situazione critica, l’autentica situazione critica in cui essa si pone: l’oscuro limite marginale che la imprigiona, definendola e determinandola luminosamente”. Le figurazioni dell’allegoria barocca devono disfarsi e svanire in fumo nell’atto stesso in cui affermano la propria realtà: il loro limite critico è questa automortificazione che le trasforma in “cadaveri di luce” nel momento in cui si addentrano nel divino. Tutto il teatro barocco è, in questo senso, nella sua stessa struttura allegorica, *acto sacramental*, “teatro orgiastico e sacramentale”».

²¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin* in «Archipélago. Cuadernos de crítica de la cultura». n. 46, Madrid, aprile-maggio 2001, p.85-6.

²²⁰ Supra

²²¹ AGAMBEN, Giorgio, *José Bergamin* in BERGAMIN, José, *Decadanza dell’analfabetismo*. Trad. Lucio D’Arcangelo. Milano, Bompiani, 2000, p.12-3

Legando dunque l'astrazione barocca alla invalicabilità di una modalità di ricerca continuamente tesa alla resa formale, la cui definizione implicava un agone linguistico naturale indefesso che di fatto ha accompagnato ininterrottamente la scrittura poetica di Mendes, Antelo offre tanto una risposta modale di conferma a quella dichiarazione di vicinanza che Ungaretti aveva esplicitato attraverso il richiamo al barocco nella sua introduzione a *Siciliana*, che una formale rintracciabile nell'officina sperimentale dei due poeti. A riprova di ciò deve essere letta la circostanza che il componimento *Chiostro di Monreale* viene posto da Antelo a dimostrazione della sua teoria sul valore barocco che l'interrogativo ed il sentimento di morte veicolati da questa dimensione dell'arte intesa come rovello della forma, come pure del tempo soggettivo, in chiave al suo ragionamento²²²

Se poi si voglia aggiungere all'ultra decennale riflessione di Antelo su Mendes, qui ricostruita attraverso i tre saggi presi in esame, la convergente circostanza che entrambi risultino legati ad una propensione alla soggettività del tempo inteso quale costruzione verticale di conoscenza, con conseguente convergente richiamo mitico e gnostico neoplatonico derivante dal loro essere parallelamente giunti alla fede cattolica in età adulta, ma di aver vissuto il proprio neofitismo cattolico come condizione inquieta in cui inquadrare il complesso delle proprie attitudini intellettuali speculative ed indagative, allora forse si può pensare di aver ricostruito almeno alcune delle circostanze che caratterizzano la vicinanza di Ungaretti e Mendes²²³:

IL CHIOSTRO DI MONREALE

Astratto e lontano mi son trovato
nello spazio di colonne gemellate.
L'acqua orientale

²²² Antelo Raúl, cit, pp. 8-9

²²³In *Siciliana*, cit. pp. 28-29

Confida l'improvviso passaggio
dal nulla all'essere
E, fluida, si trasforma.
Oh se potessi, alzando le mani,
Tornando al modello antico,
Domare il lamento dell'anima.

Beviamo dalla solitudine,
Solitudine di luce e pietra
Elaborata dall'uomo.
Forse questi fiori
Sono persino troppi.

Nel 1901 io avevo
Sei milioni di anni:
Mi confronto con ciò che fu prima di me.
Coloro che dormono sopra le lapidi,
Anticipando il futuro,
Videro il Dio durare
Dal principio del tempo
Nelle colonne gemellate.

Nell'ultima strofe, inoltre, Antelo individua²²⁴ quello che definisce *il senso della preistoria* in Mendes. La coincidenza tra nascita individuale e temporalità della dimensione largamente creaturale, ben oltre che genericamente di specie, riconduce

²²⁴ Antelo Raúl, *ibidem*, p.13

anche in questa sede quella divaricazione tra cronologia lineare e tempo intrapsichico di ascendenza bergsoniana in un'ottica che potrebbe essere definita a buon rigore vichiana.

Significativamente, la riflessione sistematica attorno al pensatore settecentesco è anche la prima offerta da Ungaretti nelle conferenze che tenne in Brasile nel suo periodo di docenza presso l'ateneo di San Paolo²²⁵: essa risale al 1937, ed innesca una riflessione sul rapporto tra tempo e storia che evolvendo all'interno di una indagine che origina da un'esperienza *didattica*²²⁶ - e che assume quindi una valenza intenzionalmente *pedagogica*²²⁷ - ha condotto [il Vico] [...] *homo faber* [e] *di salda fede cattolica* [...] a *considerare l'opera letteraria come un fatto conoscitivo dello spirito*²²⁸ attraverso quello stesso linguaggio razionale della logica, quello misurativo matematico, che abbiamo visto caratterizzare l'impostazione del discorso poetico di Mendes, specie nelle opere di argomento o periodo italiano²²⁹.

L'idea di un tempo neoplatonico e bergsoniano dell'esperienza individuale, che si sviluppa da un'indagine del reale di stampo scettico, trova all'interno della dimensione altamente problematica del cristianesimo di Mendes, il quale indaga *le cose e la morte che in esse esiste*, secondo la felice espressione del già richiamato saggio dedicato all'argomento da Sterzi²³⁰ attraverso un approccio ideativo ed astrattivo in cui la dimensione prometeica di Mendes è immediatamente affiancata a quella medesima

²²⁵ Ungaretti Giuseppe, *Posizione storica e grandezza di Gian Battista Vico*, in *Conferenze brasiliane, in Viaggi e lezioni*, Milano, Mondadori, i Meridiani, 2000, pp. 683-703

²²⁶ Ibidem, p. 683

²²⁷ Ibidem, p. 684

²²⁸ Ibidem, p. 683

²²⁹ Si legga, ancora, dalla prima conferenza brasiliana di Ungaretti *Posizione storica e grandezza di Gian Battista Vico*: «[...]Se, nel suo farsi, il linguaggio matematico non avesse altra mira se non di trattare meramente di quantità, se nel suo farsi non fosse umanamente ispirato, se nei suoi dettami non fosse presente la qualità umana -intendiamoci, non una qualità fisica, ma la qualità morale- la qualità che nel fare umano della volontà si rivela modificando costantemente il reale umano, non ne scaturirebbero miti per la poesia e il diritto che sono il fare fondamentale indicato all'uomo dal suo stesso destino umano; se le matematiche non fossero se non un formulario partito da definizioni dell'astratto- le *fictiones* come Vico stesso le chiama con un vocabolo entrato nell'uso- se non fossero se non un formulario che andasse via via facendosi più voluminoso e astruso, come se una lingua non fosse se non un vocabolario, esse sarebbero, senza un'esperienza morale che le rende via via concrete, un vaniloquio. [...]»: ibidem, cit., p.693

²³⁰ STERZI Eduardo, *Coisas, e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do Poeta* in *Remate de Males*, Campinas-SP, (32.1): pp. 35-51, Jan./Jun. 2012.

definizione di *homo faber* e di *uomo di raziocinio e di calcolo*²³¹ che Ungaretti aveva esattamente riservato al pensatore napoletano proprio nella sua dimensione peritura.²³² Questa idea è sviluppata dal critico esattamente a partire dalle ultime opere di Mendes, e l'abbrivio risiede esattamente in *Siciliana*: la riflessione sulla quale consente a Sterzi di dimostrare come la dimensione estetica della ricerca poetica sia connaturata a quella religiosa ben più che a quella ideologica. Sterzi scrive²³³:

[...] em Murilo são as coisas que têm “alma” – ou, com mais exatidão, revelam ser “almas *penadas*”, e o adjetivo é relevante: o sofrimento humano, gravado nas coisas, toma a forma de uma ferida pela qual se insinua a ressurgência da aura. O trabalho, a atividade pela qual as coisas artísticas ganham existência, é a fonte maior desse sofrimento; Murilo impreca contra o trabalho desde os primeiros até os últimos livros:

Ai trabalho, áspera vida
Para o homem, cavalo do homem,
E áspera para o cavalo. (“Atmosfera siciliana”. In MENDES, 1994, p. 565.)
num dos poemas de *O sinal de Deus*, escritos entre 1935 e 1936, auge de sua conversão ao catolicismo, Murilo desdenha a revolução socialista, argumentando que ela não o atrai por falar “em nome do trabalho” (“A esposa misteriosa”, in MENDES, 1994, p. 759). O *homo æstheticus*, de que o religioso se faz gura, mantém-se à parte: “Foice e martelo: coisa pouca para um poeta” (idem, *ibidem*). O trabalho distancia o homem da natureza, impedindo toda possibilidade de retorno ao seu regaço acolhedor: [...]

È il lavoro sofferto²³⁴, dunque, che distanzia irreversibilmente l'uomo dalla natura e che, in qualche modo, in questo processo d'astrazione implica la morte dell'oggetto indagato.

La reificazione del mondo, che si intensifica a partire da *Convergenças*, cioè attorno al 1963, è dunque una voce implicita di quella teologia negativa -secondo Sterzi- o più propriamente teologia dubitativa -secondo il filo del discorso anteliano- che si avvale nella resa che lo scacco logico comporta dentro l'elaborazione poetica dello strumento dialettico dell'ironia; e si caratterizza contestualmente di una enumerazione che Sterzi

²³¹ Sterzi Eduardo, cit., p. 36

²³² Ungaretti Giuseppe, *Grandezza di Gian Battista Vico*, cit., p. 687

²³³ Sterzi Eduardo, cit., p.37

²³⁴ Sterzi, *ibidem*, infra. L'autore ricostruisce l'etimologia di trabalho dal latino volgare tripaliare, soffrire il martire col *tripalium*.

richiama in un primo momento come caotica secondo l'accezione di Spitzer²³⁵ ma che corregge secondo la confutazione che lo stesso Mendes muove alla teoria spitzeriana della enumerazione caotica come specchio della reificazione mercificata dell'arte²³⁶; e infine che definisce piuttosto *la serie funzionale come definizione di qualcosa*²³⁷ che attraverso la enumerazione, azione equiparata alla categorizzazione aristotelica, circoscrive il rischio entropico del reale attraverso una strategia retorica di *delimitazione dell'irreale* [perché] *linguisticamente inesprimibile* ricostruita da Lúcia Miguel Pereira²³⁸. Sterzi continua mostrando che se la realtà è in Mendes poeticamente inesistente²³⁹, essa si esprime attraverso l'atto straniato del linguaggio²⁴⁰, il quale identifica nella metafora una paradossale figura dell'inesprimibile secondo il dettato pascaliano per raggiungere, avvalendosi ancora della acuta disamina di Candido, una poetica dell'assenza²⁴¹.

Il processo di enumerazione delineante discende dunque dall'attitudine all'interpretazione metamorfica che la riflessione sulla reificazione del mondo contingente comporta. Lo snodo è dichiarato dallo stesso Jacobbi, curatore della traduzione italiana della silloge antologica omonima del poeta²⁴², che introducendone la versione italiana mostra già in apertura del suo saggio quanto questo lavoro poetico risulti centrale nell'opera di Mendes²⁴³:

²³⁵ Sterzi, ibidem, p. 41

²³⁶ «[...] O próprio Murilo estava consciente do conceito proposto por Spitzer, tanto que, no programático “Texto de consulta”, uma das sínteses de sua poética madura, o refuta: /Querendo situar objetos Criamos um elenco vertical. Enumeração caótica?! Antes de nição./Catalogar, próprio do homem.»: MENDES, 1994, p. 739

«Entre “enumeração caótica” e “de nição” há sobretudo uma diferença, e é a ideia de *m* inerente ao ato de *de nir*. [...]»: Sterzi, ibidem, p. 43

²³⁷ Sterzi, ibidem.

²³⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel, *Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças*, in *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

²³⁹ LINS, Alvaro. *Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade*. In *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

²⁴⁰ CANDIDO, Antonio, *O mundo desfeito e feito* in «Recortes», São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.30

²⁴¹ CANDIDO, Antonio, *Pastor pianista/pianista pastor*. In «Na sala de aula. Caderno de análise literária». São Paulo: Ática, 1985. p.90

²⁴² MENDES Murilo, *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, 1944

²⁴³ JACOBBI Ruggiero, *Prefazione*, in MENDES Murilo, *Le Metamorfosi*, Milano, Lerici edizioni, 1964, pp. XI-XII

[...] Tra i libri del poeta questo è il più folto, e si trova in una condizione privilegiata, a metà strada tra le esperienze giovanili e i diversi indirizzi assunti dall'autore in seguito, pur nella sua esemplare fedeltà. In altre parole, il naturismo delle sue poesie (ma non selvaggio, antropologico, quale volle essere il *modernismo* dei poeti di São Paulo: discrezione *mineira* e ironia *carioca* sempre tengono il campo) il surrealismo scoperto dei Quattro elementi, la proclamazione e le estasi di Tempo ed Eternità (cioè della conversione al cattolicesimo) qui si coagulano in una materia unica nella quale inoltre affiora un apporto nuovo [che] non è nella vita personale del poeta bensì nella *Storia*. Infatti è a metà delle *Metamorfosi* che scoppia la Seconda Guerra Mondiale, *facendo sì che lo spirino nazionale brasiliano diventi ripensamento delle matrici europee, che il cristianesimo si svolga in aspra pietà umanitaria, e che il surrealismo perda ogni aspetto di gioco* [...] [Il poeta] non si è più discostato da quella figura che, riassumendo tutto il suo travaglio interiore, si era delineata in quelle pagine. [...]

Jacobbi introduce qui una serie di ulteriori spunti di riflessione riguardo alla poetica di Mendes. Innanzitutto, assevera come determinante nel superamento del surrealismo fino ad allora professato in chiave di una attesa di disvelamento del rapporto inesprimibile che intercorre tra uomo e reale, sia l'intervento della Storia collettiva all'interno dell'esperienza individuale. Essa appare *correttivo*²⁴⁴ che invoca una resa stilistica asciutta, severamente adeguata al valore di *rito collettivo* che la valenza della narrazione evangelica, intesa come evidenza storica dell'incarnazione del Sacro, comporta.

Il contraltare dell'irruzione della contemporaneità in *Metamorfosi* è la bidimensionalità della misura umana, universalmente sacra e totalmente umana, perfettamente incarnata tanto nella figura del Cristo che in quella mariana della donna del Diluvio. L'uso insistito dell'antinomia aporica delle diverse nature insite nell'uomo, caratteristico di Mendes, conferma qui la maniera asseverativa propria della tecnica enumerativa indicata da Sterzi. Prova ne è, a detta di Jacobbi, il componimento *Pastorale*²⁴⁵, in cui l'accumulo di immagini contrapposte può essere interpretato anche attraverso quell'approccio di adesione storicistica che la silloge impone in componimenti come *Nuovissimo Orfeo*²⁴⁶:

²⁴⁴ Jacobbi Ruggiero, *ibidem*, p. XIX

²⁴⁵ Mendes Murilo, *Metamorfosi*, cit., p.19

²⁴⁶ Ivi, p. 207

Vado dove mi chiama la Poesia.

L'amore è la mia biografia,
testo d'argilla e di fuoco.

Uccelli contemporanei
si spiccano dal mio petto
portando messaggi agli uomini.

*Svanisce il mondo allegorico,
rimane questa sostanza di lotta
da cui si scorge l'eternità.*

*La familiare stella azzurra
gira le spalle, se n'è andata...
La Poesia soffia dove vuole*

Il tema di una storia collettiva che urga nella drammaticità della guerra²⁴⁷ sulle circostanze del pensiero psichico tipico dell'esperienza poetica individuale, chiaramente proposto nelle due strofe finali, ha accesso attraverso la chiave di quella memoria che si è visto sopra caratterizzarsi sia nella dimensione cronologica anteriore della rimembranza di una circostanza pregressa che verso quella posteriore, che non può essere prescissa e che viene identificata nell'idea stessa della progressione di un tempo

²⁴⁷ Ivi, *Il velo del tempo* (1941), pp. 103 e segg e 1941, p. 155

che risulta schiacciato tra queste sue due proprie specificità, e che si specchia nella strofe finale di *Chiostro di Monreale*. In 1941, scrive infatti:

Addio illustre Europa,
le poesie di Donne, le sonate di Scarlatti,
muovono le braccia, chiedono aiuto:
in motocicletta giungono barbari,
strozzano le fonti ove tutti ci abbeverammo.

Ora siamo gente sotterranea,
camminiamo con le stampelle
che i genitori apprestarono.
La purità dell'aria, l'innocenza
son più remote che i numi ellenici.

Polvere di polvere siamo,
fantasmi generati dagli stessi figli,
ai nostri cuori non tornerà più la fede,
addio illustre Europa.

Lo spettro della guerra, nel caso specifico del Secondo Conflitto Mondiale, che diviene *leitmotiv* della silloge nell'andare della composizione e che tornerà a muovere l'ideazione di *Ipotesi* nel 1967 con la Guerra del Viet Nam²⁴⁸, qui ricostruisce i lembi

²⁴⁸ Si legga ad esempio il componimento *Lettera a Zavattini*, in Mendes Murilo, *Ipotesi*, Milano, Guanda, 1977 intra p.49

sfrangiati della sensibilità modernista di Mendes, richiamandosi ad un processo mnemonico cogenetico, ideativo del senso stesso di realtà.

L'Europa, in modo sorprendentemente consentaneo a quanto accade nel pressoché coevo *Dolore* di Ungaretti, è percepita in pericolo ad opera delle forze del male incarnate dal nazismo (v.4). L'identità comune, basata sugli stilemi del pensiero e sull'arte occidentali (vv. 5 e 10) rischia l'annientamento ad opera di coloro che sono sentiti estranei (barbari v.4) ad una medesima unità di cultura non tanto estetica quanto etica; e che circola sotterranea, dissimulando la propria sopravvivenza per emanciparsi dall'ambizione del potere cieco che muove la violenza di *strozzare le fonti* comuni, in un verso che evoca potentemente l'atmosfera che vedrà la luce a qualche anno di distanza in *Alle fronde dei Salici*²⁴⁹ di Quasimodo, pure da questo distanziandosi proprio nella non accettazione della infermità della parola poetica di fronte al male; ed al quale tuttavia esplicitamente si richiama proprio nel suo valore di mediatore dei classici nella già ricordata lettera a Joao Cabrãl del 1957²⁵⁰. Essa parola è piuttosto in Mendes dono salvifico e messianico, in questa sede esplicitamente orfico.²⁵¹

Tuttavia, anche prima dell'urgenza che il conflitto rappresenterà nell'andamento ermeneutico della raccolta, il peso della circostanza storica universale si poteva evincere dal componimento incipitario, in cui la tematica prescelta è quella dell'emigrazione:

L'emigrante

a Henry Michaux

²⁴⁹ Quasimodo Salvatore, *Alle fronde dei salici* in *Giorno dopo giorno*, 1947

²⁵⁰ «[...] infelizmente os dois poetas mais interessantes da itália atual residem em Milão – Montale e Quasimodo. os italianos, mesmo cultos, escritores etc., consideram Montale di cflimo, super-hermético etc. entretanto tenho lido os poemas dele com relativa facilidade. o vocabulário é rico e precioso, a construção muito pessoal. estou lendo palavra por palavra; quanto aos bizantinismos de construção, a intuição de poeta muito me ajuda. Quasimodo tem traduções maravilhosas dos poetas gregos e latinos, mormente Homero, sófocles e Catulo. já li quase tudo. tenho lido também os poetas do *dolce stil nuovo*, mormente Guido Cavalcanti. de dante, um ou outro canto dos mais fáceis. e me aventuro também no Petrarca (roubadíssimo pelo nosso preclaro Camões) que é bem difícil. »: Sterzi, cit., p. 27

²⁵¹ Mendes Murilo, in *Metamorfosi*, cit., *Orfeo*, p. 125; e *Nuovissimo Orfeo*, 207

La nube in cammino riceve
l'uccello uscito dalla statua.
Sono io la nube in cammino
e l'uccello e la pietra della statua.

Ricapitolati gli spettri,
fuggi di deserto in deserto,
ora mi cacciano via
dall'ombra dell'aeroplano,
e la mia sete è generosa,
nessuna fonte mi basta.

Amico, fratello! Ti darò il grano
delle terre d'Egitto, persino
il grano che non ho.

Egitto! Egitto! Accumulavo
per potere un giorno donare:
eccomi nudo, povero, deserto.

L'ombra feconda del Signore
non m'abbandona un solo istante.

Via da me questa collana di febbre:
ciò che vi lascio è la mia sete,
altro di mio non ho.

La strofe iniziale indica nella dimensione biografica della migrazione una condizione implicita del poeta stesso, che si identifica non con la semplice circostanza dell'andare migratorio, ma piuttosto con l'interezza di tutte le circostanze che da questo si dipartono e che determinano la scelta del viaggio. Una condizione totale di necessità insanabile, come la sete evocata nella seconda strofe e che si inserisce in un medesimo deserto, termine che rafforza il campo semantico dell'aridità evocato dalla condizione di sete, e che conforta la consentaneità con coevi tematiche e stilemi ungarettiani, ma che sembra anche alludere alla storia biblica di *Giuseppe ed i suoi fratelli* centrale della strofe ultima. Qui, la promessa messianica di una pienezza favolosa travalica la condizione del puro bisogno materiale ed esplicita la dimensione tanto religiosa quanto esistenziale del bisogno che muove il migrante, cioè *colui che è in migrazione*.

In *Terenzio Mamiani della Rovere*²⁵², la condizione del poeta si è apparentemente rovesciata. Ciò è avvenuto, dice Irene Franco²⁵³, secondo un procedimento, trasversale e tutto interno a *Metamorfosi*, di progressivo decadimento dal contesto mitico ed *amoenus* di una condizione astratta, atemporale per giungere in una contestualizzazione lirica di una più stringente contingenza della realtà. Lo strumento prediletto identificato dalla Franco è un procedere per immagini, secondo la tecnica del montaggio, tipico del linguaggio surrealistico praticato nell'originario esercizio poetico mendesiano. Qui però la struttura epigrammatica del testo non confluisce in una maniera ironica, come la modalità compositiva suggerirebbe, ma piuttosto un'atmosfera sacrale che *suggerisce piuttosto che descrivere*²⁵⁴; ed in ciò decifra l'intenzione della raccolta di raccogliere la dimensione mitica e sacrale della storia incarnandola nella circostanza contingente di un'ora presente che scarta la contingenza tragica della storia.

²⁵² MENDES Murilo, dal libro inedito *Poliedro* a cura di Ruggero Jacobbi, Milano, Accademia-Sansoni editore, 1971, pp. 188-9

²⁵³FRANCO Irene, *O silêncio eloquente*, in «Remate de Males», cit., pp.95-122. Leggibile presso il link della rivista dell'Istituto di Studi del Linguaggio (IEL) interuniversitaria:

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

²⁵⁴ Franco Irene, cit., p. 98

Il punto di caduta del processo può essere intercettato nel componimento del libro di prose sperimentali inedito *Poliedro*, pubblicato ad opera, cura e traduzione di Ruggero Jacobbi, in cui si legge²⁵⁵:

Davanti alla casa dove abito in Roma, ecco la statua d'un uomo, regge una penna e un libro, scocciatissimo: l'occhio destro corroso dalla pioggia e dal tempo. Egli in effetti è esistito, già che sulla pietra si legge un nome: Terenzio Mamiani della Rovere. [...] Quanta gente scorre dinanzi a quest'uomo che forse, nel suo tempo, chiuso in camera sua a meditare la storia, le singolarità della natura e di Roma, ha visto i secoli snodarsi, rifacendo a suo modo il *Dialogo della natura e di un Islandese* di Leopardi o il capitolo VII del *Brás Cubas*. [...] Mentre Terenzio Mamiani della Rovere riposa sulla sua sedia non gestatoria, penetro nel viale d'automobili, seguo la mattina quantitativa; e, sconsolato abitante di via del Consolato, mi avvio fino al prossimo giornalista, sopportando con infinita pazienza le pedate del secolo e la guerra del Vietnam.

Il poeta, non più biograficamente migrante, ora stabilmente residente a Roma, città della cristianità, della storia e della letteratura, non è più la sommatoria dell'atto del volo dell'uccello, o della statua o della nuvola, ma osserva la statua del letterato suo doppio la cui esistenza è attestata dal semplice cartiglio dedicatorio; e che smette di essere individuo nella storia per divenire elemento di contesto visivo quasi ridotto all'anonimato dalla banalizzazione che l'esposizione alla vita entropica della quotidianità che gli sopravvive comporta. Il vilipendio del tempo affiora nella metafora del passaggio delle acque piovane che dalla nuvola del primo componimento sembrano discendere. Mendes ha una compassione disincantata della statua, la cui identità violata dipende da un avvicinarsi indifferente attorno alla vicenda esemplare, fissata nel tempo dalla morte. È un sentimento empatico, dunque, che muove i versi: quello di liberare la storia dell'individuo dalle strettoie della morte che lo fossilizza in una dimensione fissa, propria della memoria soggettiva, vieppiù più labile, e del tempo oggettivo, estraneo alla dimensione del fermento della vita.

Egli sente la sola condizione di nomade essergli propria. Mendes tornerà, in *Ipotesi*, a confermarlo dicendo di nuovo sulla migrazione attraverso una sorta di lunga ellissi dell'argomento con un componimento, intitolato *Il verbo migrare*.²⁵⁶

²⁵⁵ Mendes Murilo, *Poliedro*, cit. ibidem

²⁵⁶ Mendes Murilo, *Ipotesi*, cit., p. 158

Qui, nel contrapporre l'angoscia di una balena, animale che vaga libero in conseguenza della sua natura solitaria e libera, a fronte del volo entropico di due uccelli satellite del suo itinerario marino, il poeta rovescia la condizione sacrale e veterotestamentaria del Giuseppe portato in Egitto per appropriarsi di un punto di osservazione ironicamente disincantato, che avvalendosi comunque di una immagine biblica, se si accetti la suggestione di un richiamo alla balena di Giona piuttosto o in aggiunta a quella di melvilliana memoria di cui parla Franco²⁵⁷, si preoccupa non tanto del proprio andare, inteso dunque come circostanza connaturale alla propria identità, quanto dell'entropia di ciò che circonda la condizione del proprio esistere.

Il poeta suggerisce dunque una distonia nella relazione tra esistenza e contesto che viene confermando nell'intera raccolta. Una distonia che in realtà indaga la complessità unitaria alla base del mistero indagativo di Mendes: il cui uomo vive sospeso nella fluttuazione verticale della sua dimensione spirituale e di specie.

La riflessione, che si apre già nella prima sezione di *Metamorfosi* e poi si radica nella comparsa delle circostanze contingenti propria della seconda parte della silloge, trova una più compiuta analisi in *Ipotesi*, unica raccolta italiana, scritta negli anni di un nuovo conflitto (quello del Vietnam), e pubblicata postuma a cura di Luciana Stegagno Picchio.

Se infatti il componimento che apre *Metamorfosi* congiunge i due emicicli della storia mendesiana: una storia individuale, che incarna nella propria singolarità l'esplicitazione di una dimensione collettiva, questa medesima dimensione di indagine sul rapporto tra storia e sua enigmatica relazione con l'esistenza individuale si intensifica in *Ipotesi*, che ravvede dunque nella condizione dell'individuo quella di attraversare un *Mondo enigma*²⁵⁸, un labirinto metamorfico attraverso lo strumento di una ragione sentita come modernamente insufficiente. Mendes pensa allora ad una chiave altrettanto enigmatica, che nasce da una riflessione straniata per antonomasia: quella dell'abitare un altrove linguistico impossibile, che percorre dopo la lunga sperimentazione delle prose e della scrittura sull'arte visiva che gli è valsa da palestra massima dell'alterità del linguaggio,

²⁵⁷ Franco Irene, cit., ibidem.

²⁵⁸ Mendes Murilo, *Mundo Enigma*, Porto Alegre, 1945

e che sente forse ancora più lacerante, per cui vi appone il veto alla pubblicazione. Si tratta della riflessione sviluppata nell'ultimo lavoro poetico, quello italiano di *Ipotesi*.

Allo schietto interesse linguistico merita forse di essere ascritto anche il continuo richiamo a Kafka: prima nel componimento *Qualcuno*²⁵⁹:

Qualcuno

Qualcuno è assurdo / lucido nutrito di Kafka / Descartes

qualcuno prende l'insonnia a mo' di pastiglia

qualcuno soffre di guerra come altri soffre di cancro.

Qualcuno che sa la materia è metafisica

_____ •
Esisteranno veramente per lui il radar / la lucertola lo *strutturalismo* / la telepatia?

_____ •
Qualcuno odia le dittature / le patate fritte
qualcuno si vede circondato da insetti o da ipotesi.

_____ •
Qualcuno è un romantico irreversibile:
la cibernetica non cambierà la sua mente.

poi in *Il pedone*²⁶⁰, rispettivamente nella sez. I *Informazioni*, e nella sez. III *Epigrammi* della raccolta:

Il Pedone

Stufo di portare *il mio corpo macchina preistorica*

faccio agli dèi una proposta a priori respinta:

trasformami in K lettera ormai scomparsa

da quest'altro corpo che sono anche stufo di subire:

il vocabolario propulsore di un sistema obsoleto

che non regge nemmeno dinanzi ai figli che non ho avuti.

Mendes attiva nelle due poesie -l'una in una posizione che per collocazione incipitaria e poiché nella sezione *Informazioni* vuole coordinare notizie necessarie alla comprensione e formulazione delle ipotesi che il libro intende fornire; l'altra, poiché

²⁵⁹ *Qualcuno*, in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 37

²⁶⁰ *Il pedone* in: Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 68

propria della sezione *Epigrammi*, quindi per appartenenza al genere poetico prescelto propria di una modalità ironica di declamazione ideativa- il legame tra Kafka ed il pedone che desidera divenire *K*, agevolando fortemente un immediato richiamo a posteriori al libro di Guattari e Deleuze *Kafka. Per una letteratura minore*²⁶¹, specialmente nella riflessione sulla *deterritorializzazione* che lo straniamento fisico derivante dalla progressiva perdita dell'originaria identità corporea comporta. Richiama cioè il concetto di *deterritorializzazione* letteraria dal quale origina la riflessione dei due filosofi.

L'accostamento risulta sicuramente proprio, ma poiché il libro francese è stato pubblicato soltanto nel 1975, cioè quattro anni dopo la morte di Mendes, è forse possibile ipotizzare, se non un'influenza diretta degli esiti raggiunti dal lavoro di Mendes su quelle riflessioni, certamente una sensibilità di Mendes per il tema precedente alla scrittura dei due filosofi ed autonoma negli esiti.

Se la deterritorializzazione di Deleuze Guattari, che origina dalla riflessione sulla *Metamorfosi* di Kafka e si basa sull'analisi di carteggi e documenti visivi, diviene condizione e non figura dello stralciamento proprio dell'identità minoritaria moderna, la identica riflessione di Mendes conduce ad un esito ancora squisitamente e filosoficamente letterario e linguistico, confermando nel piano del linguaggio lo spazio di una meditazione che non vede il soggetto poetico protagonista *minore* in un contesto *maggiore*, bensì lo identifica come spazio di una trasformazione minoritaria ed atemporale, che rivendica nello scarto metafisico il proprio diritto scettico al tentativo fallito di ogni conoscenza. Il nocciolo della problematizzazione della conoscibilità del reale mi sembra rifarsi al tempo e all'esperienza compositiva, come più esplicitamente espresso ai vv. 1 e 3-5, dell'epigramma.

Ancora più esplicito appare l'accostamento se si consideri il componimento *Linguistica*, apposto in *Appendice* alla raccolta, in uno spazio in cui il poeta sperimenta, in questa prima sezione, ipotetiche diglossie proprie di alcune tematiche, soprattutto di matrice mitica, trattate nelle sei sezioni del corpo principale del libro; e riserva le ulteriori due rispettivamente a letterati ed artisti, come nei *Murillogrammi* di *Convergençias*, ed allo studio di luoghi fisici come negli inediti di *Carta geográfica*.

²⁶¹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Gallimard, 1975; trad it. Feltrinelli, 1975

L'appendice, che contiene poesie italiane originariamente non incluse in *Ipotesi*, assume dunque la fisionomia di un cantiere aperto in progressivo avanzamento, in cui vengono evolvendo le tematiche trattate in *Ipotesi* in una riflessione ulteriore e postrema, spesso confluita in libri pubblicati postumi perché probabilmente avvertiti dall'autore come ancora in fieri.

Linguistica²⁶²

Franz Kafka conosce perfettamente
il tedesco il ceco il francese l'inglese
ma prima di tutto il kafkese.

•

Quale lingua parleremo nell' "eternità"?

Sull'argomento occorre consultare Roman Jakobson.

•

Spero che nell' "eternità"

l'inglese sia abolito:

dovrei usare la traduzione simultanea

riportandomi ai peggiori tempi terrestri.

Nella lirica *Linguistica*, si assevera inequivocabilmente lo spazio linguistico come un *locus* dell'identità, giungendo suggestivamente a definire il *kafkese*, cioè la lingua utilizzata da Kafka, alla stregua di lingue ufficiali. Come già osservato, l'abitare linguisticamente il contenuto narrativo è il primo presupposto della *deterritorializzazione* individuata da Deleuze e Guattari intesa come condizione connaturata alla produzione letteraria di Kafka. La lingua però, contrariamente che per i

²⁶² *Linguistica* in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 152

due filosofi, non è principalmente, in Mendes, un luogo della disgregazione, bensì una dimensione dell'esistere: per questo essa è una sorta di maglia che imbrica il pensabile e, per via della concezione aristotelica propria della teoria dei concetti del poeta²⁶³, dell'esprimibile: che deve incarnarsi sempre in uno spazio ed in un tempo, cioè in una circostanza omogenea alle categorie della conoscenza esperibile, come ha puntualizzato Finazzi Agrò²⁶⁴ proprio parlando di una vicinanza tra il pensiero dei due filosofi francesi e Mendes in funzione dell'apporto aristotelico alla *catalogazione*, d'altronde individuato dallo stesso Sterzi²⁶⁵.

Il tempo individuale assomma ancora il tempo ancestrale di specie, come dieci anni prima già nel *Chiostro di Monreale*; ed è un corpo insufficiente tanto quanto il suo doppio linguistico; ed a questo si relaziona dialetticamente in un sistema binario in effetti proprio dell'approccio linguistico strutturalista che Mendes avvicina e sembra far proprio²⁶⁶, già nel richiamo a Barthes al v.10 della lirica *Informazione* (dalla sezione omonima).

Già sul limite del nulla
 che abbaia soffia e ringhia
 più ancora del sistema,
 portando la mia inerzia,
 insofferente di vitalità
 sotto il fuoco delle galassie
 mi nascondo dietro un segno
 strutturale di ferro
 sconosciuto a me stesso,
 a Barthes e a Cassirer.

Se tutto è morte
 ci sarà anche la morte della risurrezione.

Tocco il cielo falso bersaglio

²⁶³MENDES, PCC, cit, 1994, p. 1010: «[...]Quem ousaria dizer que a tesoura serve só para cortar? Ela abre diante de nós – consenciente – em forma plástica, reduzida, o grande X do universo. Alem disto com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles – abs-trair. Corte mental [...]»

²⁶⁴ Finazzi Agrò Ettore, *A patria dos outros. A Poesia Menor de Murilo Mendes*, in *Remate de Males*, cit., pp. 17-18

²⁶⁵ Sterzi, cit., p. 43

²⁶⁶*Informazioni*, in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.38-39

di un creatore irreversibile
persuasore occulto
già travestito da Padre.

•
Consultiamo la statistica:
quest'angoscia: definibile?
Non so dialogare con l'Altro
né soffrire con il mio simile.

•
Il cosmonauta cerca informazioni
sugli spazi interstellari
oppure sull'uomo stesso?

•
Asfissiato dal sistema
dentro la mia piaga
ne porto un'altra.
Pranzo a rate questa fame.

•
Nemmeno mi vedo uno zero:
lo zero, circolo perfetto.

La poesia appare un manifesto programmatico di questa fase indagativa della produzione di Mendes. Essa è divisa in brevi periodi isolati graficamente da un punto, enucleativi di verità assertive e conclusive: epigrammi e quasi brevi assiomi su cui poggiare le considerazioni successive. Vi irrompe immediatamente il tema della morte (vv. 1-3), la cui caducità connaturata è minaccia più stringente dell'entropia stessa del sistema (vv. 11-12) e della confusione tra le molte dimensioni dell'esistenza umana: individuale e collettiva. Il poeta si nasconde *dietro un segno strutturale di ferro* (vv. 7-8), che può alludere agevolmente alla croce, simbolo cristiano della fede, immediatamente smentita nel terzo periodo. Dio è imperscrutabile, di Lui non resta che una immagine riflessa e anamorfica, che lo rende persuasore e creatore di un falso bersaglio celeste, cioè di una verità ultraterrena distorta dalla finitezza della percezione visiva dell'uomo, insufficiente all'ufficio.

Nella strofe seguente Mendes dichiara la propria inadeguatezza al rapporto di circolarità equilibrata con la dimensione della alterità tanto divina che umana. Poi, in relazione a questo epigramma appone un'immagine più volte ricorrente in *Ipotesi*, quella del cosmonauta, che viene svelato essere colui che cerca nell'infinitamente lontano ed

enorme il senso del vicino e contingente, e che duplica in una ulteriore serie di immagini stige di corsi d'acqua dai pesci azzurri che rappresentano il fiume mitico del trapasso²⁶⁷; e che raddoppiano fino ad emanciparsi in figure campite a tutto campo nell'epigramma *La consumazione*²⁶⁸:

Prima di consegnarci alla ruota dell'Ade
dove gireremo, occhi spenti di pesci
che neppure un cane vuol guardare,
la morte puttaneggia col sistema.

Mendes conclude *Informazione* con una nuova coppia epigrammatica: l'ultima a servizio della penultima.

Si definisce *asfissiato dal sistema*, con ciò denunciando tanto la propria commorbidità al sistema che l'esistenza di un sistema stesso nel quale considera ascritta la sua circostanza umana ed intellettuale.

Un sistema nel quale si sente impari ad uno zero, cioè ad un segno linguisticamente convenzionato nelle propria equidimensionalità geometrica.

Rileva dunque considerare come la geometrizzazione dello spazio speculativo si confermi un cardine della sua scrittura di periodo italiano; ed ancor più come i maestri richiamati al v.7 -Barthes nella sua riflessione strutturalista e Cassirer nel suo impegno

²⁶⁷Il cosmonauta

Il cosmonauta dopo essersi sottoposto a mille prove biochimiche e di
autocontrollo
sale in orbita.

Il cosmonauta dorme nella capsula spaziale
eppure il suo naso vigila
ma non riesce a fiutare
le nuvole gotiche i pesci volanti di Andromeda
le città sommerse i deserti ovali
il corpo di Marilyn sdraiato sullo schermo.

Il cosmonauta dorme. Eppure i suoi piedi vigilano
felici di liberarsi durante alcune ore
dal peso di quella massa robusta senza sogni.

in *Ipotesi*, cit., pp. 47-8

²⁶⁸ *La consumazione* in *Ipotesi*, cit., p. 69

di mediazione gnostica della realtà fisica nelle sue implicazioni metafisiche- ne confermino una chiave conoscitiva.

La riflessione attorno alla morte ed alla natura della caducità è il cuore dell'intera raccolta, che di fatto si interroga sull'indagabilità del fenomeno e sulla relazione che essa assume nel passaggio individuale dall'esistenza e vita alla storia.

La morte è, etimologicamente, *crisis*, passaggio. L'attitudine scettica mendesiana non lascia dubbio circa la natura di questo passaggio: la cui traiettoria non conduce cristianamente verso la pienezza dell'essere non perché Mendes non creda questa circostanza vera, ma perché la considera indagabile. Indagabile è piuttosto il sistema umano della percezione e della riflessione: un sistema aporico, binario e divaricato, paradossale. Ciò è vero al punto di rivelare ancora la propria prossimità alla modalità indagative di Deleuze, che l'anno dopo la scrittura di *Ipotesi*, pubblica le trentaquattro serie dei paradossi di *Logica del senso*²⁶⁹ le quali principiano significativamente con una prima riflessione sul *divenire* e sull'*impossibilità del dire formalmente* che da questa discende.

La serie delle coppie binarie si configura come un vero e proprio approccio ermeneutico e caratterizza la sezione centrale del libro, eponima non solo del metodo ma dell'intera raccolta: *Ipotesi*.

Il componimento *La catastrofe*, si avvale di una modalità descrittiva enumeratrice e binaria che pone in coppia il lemma e la sua essenza aggettivale secondo una modalità che si è vista caratterizzare il periodo dell'ultima e più radicale sperimentazione linguistica, cioè quello tanto di *Convergências* che de *L'occhio del poeta* che di *Ipotesi* stessa.

Le coppie binarie sono esplicitate da una barra alfabetica ed offrono termini alternativi ma non complementari dal leggero scarto semantico, che introducono possibili significazioni della morte, e sue attribuzioni anche di tipo teorico, come il susseguirsi dei nomi di teorici della letteratura al v. 17 e la tensione al 18 dell'adesione allo strutturalismo che permea la raccolta.

²⁶⁹ DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Gallimard, 1969

Al v.19 si conferma circostanza collettiva e generazionale, per rovesciarsi in quello seguente in una condizione individuale.

II Ipotesi

La catastrofe²⁷⁰

La catastrofe sa travestirsi in figure ammirevoli

La catastrofe può essere

paziente / persuasiva

scaltra / sinuosa

La catastrofe ha artigli di velluto ali d'albedine

una pettinatura ispirata alla regina Nefertiti

talvolta si presenta in calzamaglia

conosce bene le regole del galateo bellico

sa usare dispositivi sottili o violenti.

La catastrofe coltiva ottime relazioni con Wall Street

con molti personaggi del set internazionale

soggiorna qualche volta in un maniero

dove i lupi si nutrono di neve

e note attrici

fanno lo spogliarello per fantasmi scelti.

La catastrofe è anche cólta

discorre di Heidegger / Husserl / Foucault

aderisce al gruppo strutturalista

ma quel che più le piace è la fisica nucleare.

La catastrofe si insinua nelle nostre arterie

ma prima – dama educatissima –

bussa alla porta

perché si abbia il tempo di forgiare l'arma

che lei da molto aspetta.

La catastrofe infine

è quasi sempre reversibile.

L'interrogativo sulla natura della morte si fa dichiaratamente esplicito pochi componimenti dopo: nel componimento *Ipotesi*, in cui essa è riportata innanzitutto alla originaria dimensione geometrico figurale che la accompagnava dai tempi di *Siciliana*,

²⁷⁰La catastrofe, in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.45-46

e poi si esprime graficamente in una strofe impropria alla tradizione poetica italiana poiché di cinque versi, la frattura dei primi quattro della quale si esprime in un distanziamento tra emistichi strutturali e concettuali che antepongono gli elementi strutturali dell'interrogazione. Se il verso di chiusura della prima strofe campisce proprio lo spazio grafico lasciato aperto da questa frattura, quello di chiusura della seconda e terza strofe raffigura rispettivamente la sintesi che il sistema indagato promette, dopo la citazione dantesca; ma soprattutto, immediatamente sotto, smentisce la soluzione sistemica asserendo che la natura della morte, qualunque essa sia, non può essere espressa.

Ipotesi²⁷¹

La morte sarà _____ ovale o quadrata?
 chi la ospita _____ con un teorema?
 chi veramente _____ spezzando
 il sole arcaico _____ dell'essere
 _____ la potrebbe agognare?

_____ •
 Ragiono di amore e di tempo:

la morte ahimè! "mi fa tremar le vene e i polsi"

ma personifica _____ la fine

_____ di ogni sistema

_____ •
 La morte _____ ovale o quadrata

_____ non sarà mai scritta.

Mendes cuce questa impossibilità del dire all'interno della lunga riflessione sulla natura del tempo, che riavvia nella silloge nel componimento *Gli orologi* interno alla sezione *Ipotesi* e poi approfondisce in due componimenti, *Proposta* e *Ritorno*, nella sezione *Epigrammi ed altro*.

In *Gli orologi* Mendes ripropone l'abituale dicotomia antitetica incarnata da un orologio A, che rappresenta lo scorrere di un tempo minuto, e l'orologio B, che appresta una idea di tempo caduco, sfumato nel continuum del suo trascorrere: il quale insegue

²⁷¹ *Ipotesi*, in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.38-39

l'idea della morte come estensione archetipica, mitica e neoplatonica, di cui sono spia la ricorrente immagine del fiume *Ade* (altrove anche *lago*) dai *pesci azzurri*²⁷², la dimensione indistinta del fiume nel quale confluiscono le anime dei morti e dei nascituri, secondo la prediletta teoria platonica delle anime.

Gli orologi²⁷³

In quell'ufficio deserto
camminano pianpiano
scambiandosi tictac
due orologi.

L'orologio A confida all'orologio B:

Sono stanco di non far nulla
mi sento un automa inutile
è scomodo nascere
mi annoio soffro di fegato
temo la carie
temo l'infarto il malocchio
che ne penserebbe Moravia
che ne direbbe Drummond?
Vedo la manopola dell'uomo
incombente su di me
la gente spesso mi consulta
e non mi guarda mai.

L'orologio B replica all'orologio A:

Caro compagno io invece
non voglio far niente di utile
ho lavorato a fatica
per un tempo in forma di fungo
che sconosce la mia struttura
pacifica.

Vorrei andare in pensione
ricevere lancette più nuove
avere una sedia a dondolo
trovare un'orologia simpatica
dalla vulva di velluto
– anche in svizzera –

²⁷² Ivi, n° 143-4

²⁷³ *Gli orologi*, in : Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.49-50

che suonasse per me il transistor
fosse brava in ikebana
e mi accompagnasse sollecita
in un lago di pesci azzurri
senza orologi.

Una medesima idea di tempo divaricato sottende un'altra composizione della medesima sezione. Si tratta del componimento *Proposta*²⁷⁴: in essa l'ipotesi di un tempo cui aderire volontariamente accelererebbe il sistema disgregativo della cronologia dell'esperienza individuale arrivando in tal modo a scomporre il sistema, dice Mendes. Ciò apre un'interrogativo su quale sia e come si configuri essere il *sistema* di cui il poeta, in questa puntuale e minuziosa discettazione poetica, volutamente costruita nell'entropia del permanere nell'interlingua, parla.

Installiamo
in tutte le strade
orologi variopinti
con lancette che indichino
ore diverse.

L'uomo verrà
strappato dal tempo
ciascuno sceglierà la sua ora personale
libera invenzione
accelerando il conteggio alla rovescia della storia
e la disgregazione del sistema.

Dovrebbe trattarsi, a rigore, di un sistema linguistico inteso come luogo intrarelazionale ed intrapsichico impossibile da valicare bidirezionalmente: tanto verso l'interno che verso l'esterno. In esso la impossibilità della *cata-logazione*, cioè della organizzazione linguistica della conoscenza, secondo il ricordato intervento di Sterzi, determinerebbe anche un vincolo di accesso speculativo alle diverse coordinate razionale che l'uomo in quanto essere cogitante tenta di utilizzare. Ciò spiega come mai venga screditato il principio algebrico e geometrico dell'organizzazione conoscitiva alla base

²⁷⁴*Proposta* in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 82

della resa figurale che si è vista sottesa all'intera riflessione mendesiana a partire dalla raccolta *Siciliana*.

Uno spazio²⁷⁵

Uno spazio in forma di losanga
dove non entrano il giorno e la notte.
Uno spazio dove non si scrive né si describe:
sfuggito alle proposte-favole di Einstein
ed all'occhio-macchina di Piranesi.

•
Lì non vorrei esplodere né rimpiangere
l'itinerario desacralizzato dell'uomo
l'energia alla rovescia sperperata nelle guerre
l'amore testo distrutto o interrotto.
Lì vorrei non esaminarmi più
neanche sentire "Dido and Aeneas":
indifferente all'avvenire
immemore dell'aquilone
che non ho alzato in nessun cielo
aspetterei costruendo qualche filosofema
lo schiudersi del velo di Maya.

Ciò spiega anche come le teorie sulla definizione dello spazio tempo di Einstein vengano definite favole, nel senso leopardiano di miti; e si equivalgano alla misura del disegno nelle arti visive. Ciò che lo sciogliersi di questo sistema comporta è un accadere in fieri sciolto dai vincoli che il piano di memoria, inteso come dimensione che si è vista oltrepassare in un segmento precedente e successivo la dimensione temporale di ciascun atto, implica. Questa relatività, cioè questa assoluta indeterminatezza, significa la costruzione di un *filosofema* (v.15): termine che nella filosofia aristotelica, indica un sillogismo teso all'accertamento della verità filosofica, identificata nel verso finale (v.16) con la celeberrima immagine schopenhaueriana del cadere del Velo di Maya.

La dimensione strutturalista e binaria dei paradossi mendesiani, che caratterizzano l'accennata concezione del tempo, e l'ideazione di un sistema linguistico dell'inesprimibile, spiega l'immagine altrimenti indecifrabile delle due donne che non si

²⁷⁵ *Uno spazio* in: Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 63

differenziano nella perfetta identità. L'immagine insondabile si schiude nell'iniziale idea babelica delle lingue, che le esplicita come identicamente incomprensibili, ed in questa stessa loro misura ontologica speculari ed equivalenti²⁷⁶.

Episodio²⁷⁷

A Delft non ci sono quadri di Vermeer
ho incontrato lì due donne in gramaglie
che mi chiedevano in olandese ossia in babilonese
un certo difficile indirizzo.
Le ho seguite per le strade.
Una donna camminava sull'asfalto
l'altra donna pure camminava sull'asfalto
l'una era bassa l'altra era pure bassa
l'una tossiva l'altra pure tossiva
l'una non pensava a Vermeer l'altra pure non pensava a
_____ Vermeer
l'una scuoteva la testa l'altra pure scuoteva la testa
l'una interrogava il cielo l'altra pure interrogava il cielo
che purtroppo non disponeva di nessuna sillaba
l'una acquistò un formaggio l'altra pure acquistò un
_____ formaggio.

Questa medesima idea del sistema crono modale di comunicazione plurilinguistica, si conferma in una delle liriche più celebri dell'intera raccolta: *Il Quadro* che apre la IV sezione intitolata *Omaggi*. In questa partizione del libro Mendes richiama un grande numero di artisti visuali, letterati e uomini di scienza cui sente di essere legato. Procedendo dall'osservazione che il ritratto degli Arnolfini, assieme all' *Ebdomero* di De Chirico, è l'unica lirica dedicata ad una immagine piuttosto che ad un artista o

²⁷⁶ Si vedano a corredo delle riflessioni appena effettuate, anche i componimenti:

L'uovo n. 2; Talvolta, III Epigrammi e altro, L'ultimo uomo, Lo scirocco ed Epigramma presenti nella medesima sezione di *Ipotesi*.

²⁷⁷ *Episodio*, in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp. 57

pensatore reale, si può immaginare che esse siano degli *unica* intenzionali, proprio per rintracciare conferme ed ulteriori profili di quel *sistema* che Mendes delinea implicitamente nella raccolta.

E di *sistema* effettivamente egli parla al v.10, immaginandolo rappresentato dalla figura del copricapo ordinatamente composto del commerciante, che nella ricostruzione artificiale e perfetta di un intero *cosmo* (v. 14) cerca un'armonia possibile, speculare di un ordine metafisico (vv. 18-20). Il sistema artificiale dell'uomo pratico è perfettamente funzionante (vv. 23-25); e consente un'equazione diacronica per uomini dalla medesima attitudine pratica: come si evince dall'accostamento dell'universo domestico gerarchizzato ed ordinato di Giovanni Arnolfini, e quello ultracontemporaneo della londinese Trafalgar Square. Neppure il silenzio, vero elemento divergente tra il mondo arcano del quadro fiammingo e quello entropico della realtà attuale, riesce a distanziare questo parallelismo esistenziale. Che tuttavia è *apparente* (v.12), poiché addomestica la realtà (vv. 23-5) che regge il sistema umano piuttosto sulla forza entropica del desiderio, dell'eros, che Robson Cohelo Tinoco²⁷⁸ legge come dimensione dell'*essere nel mondo* del poeta in un campo in cui si uniscono armoniosamente la necessità della libertà alla manifestazione del desiderio. L'asse della vigoria di Arnolfini risiede nella forza della vita che si procrastina grazie al potere erotico e vivifico della coppia, che dimensiona il commercio stigeo del continuum atemporale dell'anima, infatti riportata come continuazione ed approfondimento del componimento precedente nel componimento *Joachim Patinir*²⁷⁹, cui postilla il consueto continuum precedente/successorio dell'incarnazione dell'anima (vv. 8-9).

²⁷⁸ COELHO Tinoco Robson, *Poética de uma conversão neorromântica: o erotismo religioso de Murilo Mendes* in «Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea», ISSN 1518-0158, ISSN-e 2316-4018, N° 34, 2009 (Ejemplar dedicado a: Campo literário) pp. 251-267

²⁷⁹

Invidio i tuoi eremiti (contestatori)
che si godono il nuovo blu scuro
inventato da te Patinir.

•

Con il tuo segno blu
sarà meno duro per noi
traversare un giorno il lago stigio
alla ricerca di quei contestatori.

*Il quadro*²⁸⁰

È vero che Giovanni Arnolfini
non guarda la moglie – forse incinta –
guarda piuttosto lo spettatore
anche lui protagonista / oltre che testimonio.

•

C'è un rumore di macchine a Trafalgar Square
che altera la regola indispensabile
all'esatto svolgimento delle nozze
come lo ha voluto Van Eyck.

•

Il grande copricapo del negoziante
conclude un ordine un sistema
dove apparentemente
« tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté ».

•

Il gesto della mano destra benedice il cosmo.
La donna china il viso orientalizzante,
la testa è coperta da un velo in merletto di Malines;
il vestito verde s'atteggia in larghe pieghe.

•

Nello sfondo lo specchio, solita spia fiamminga,
riflette i coniugi e altre due figure;
reca dieci tondini con episodi della Passione.
Il candeliere a sei bracci è nobile:
potrebbe stare in cucina.

•

Le pantofole / il cane / sono pronti ad ubbidire.
La frutta sulla tavola rappresenta
un minimo di natura.

•

Per la finestra aperta entra l'aria di Bruges.
Il gran letto nuziale è vermiglio: l'amore.

•

Incontreremo quei contestatori
per l'operazione scendere o salire?

•

Le Fiandre (immaginarie) limitano l'uomo:
un asterisco incorporato nel paesaggio.

Joachim Patinir, in Mendes M., cit., p. 90

²⁸⁰ *Il quadro* in: Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.87-88

- Le Fiandre raggiungono il vertice del potere economico
scambiano cultura e merci con i mari distanti.

- La coppia umana esiste ancora,
comanda ancora il sistema:
tutto si regge perché appunto essa si regge.

Riassuntivo dell'intero *sistema* scettico e della teoria delle anime platonica che emerge da questo estremo scorcio della riflessione mendesiana, è però senza dubbio il componimento *Ebdomero*²⁸¹:

I figli di Platone
ovoidi
si siedono senza sillabe \
nell'esedra.

- Sopra i portici
un orologio
immemore del tempo
arbitrario
sbadiglia.

- Sulla piazza deserta
due manichini
rosso e nero
occhi vuoti
pranzano teoremi
sfidano la storia
sotto lo sguardo
di un guanto.

Il titolo indica, come noto, un romanzo di Giorgio de Chirico pubblicato in Francia per la prima volta nel 1929, e poi apparso in Italia una prima volta per Bompiani nel 1942.

²⁸¹ *Ebdomero* in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 94

Il termine costituisce un noto epiteto di Apollo, per l'appunto nato il VII giorno del mese, secondo il prediletto codice compositivo che Roberta Della Priscoli ricostruisce²⁸² come criptico ed alluso già nel cartiglio apposto all'autoritratto del 1911-2 dall'artista. In questo De Chirico definisce come degno del proprio amore il solo *enigma*. Il termine ha echi nella consentanea attitudine speculativa mendesiana, che costruisce nella immagine della prima strofe una summa del *consentaneo sistema figurale di riferimento*: l'accenno all'*uovo*, origine della vita tante volte proposto in *Ipotesi* e così caro anche alla sensibilità pittorica di Piero della Francesca, l'esda muta della scuola peripatetica di Platone, ma soprattutto *l'orologio* (v.6) e il *guanto* (v.17), che,²⁸³ in *Chant d'amour* (1914) sono dominati dalla testa di Apollo, doppio del pittore, a sua volta specchio del Poeta. L'immagine richiama, sempre a detta della Della Prisco, un'idea di solarità meridiana ed obliqua lontana dalla ferocia estiva che Apollinaire definisce nel componimento conclusivo dei suoi *Calligrammes, La jolie rousse*:²⁸⁴ una solarità apollinea che si rivela

[...] metafora della luce rivelatrice, della luce dei chiari pomeriggi d'autunno, di quel sole autunnale, «tiède et sans amour», che rischiarla la facciata del tempio di Santa Croce a Firenze e la statua di Dante. È l'ipostasi del mezzogiorno delle stagioni medie, autunno e primavera, quando tutto l'orizzonte è chiaro e ai pochi eletti si disvela la metafisica degli oggetti più comuni. [...]»²⁸⁵

Questa concezione e funzionalizzazione estetica della luce esprime una significativa convergenza sintonica con la riflessione di Ungaretti in *Sentimento del Tempo*; e con quella riflessione si lega, ancora una volta, attraverso la formulazione dell'idea di un tempo divaricato tra interiore e metafisico da una parte, ed esperienziale e storico dall'altra: raffigurata nelle figure speculari dei manichini rosso e nero (vv. 11-12) e nel ricorrere ad epiteti attributivi che esprimono l'arbitrarietà di un tempo che non trova, nell'enigmaticità insondabile del caos degli oggetti, legami con la doppia dimensione

²⁸² DELLA PRISCOLI Roberta, *L'Ebdomero di De Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambigua*, in *Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti. Genova 15-18 settembre 2010: La letteratura degli Italiani. Rotte Confini Passaggi* A cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, DIRAAS, Università degli studi di Genova, 2012 ISBN 978-88-906601-1-5

²⁸³ Della Priscoli Roberta, cit.

²⁸⁴ *La jolie rousse* è l'ultima composizione dei *Calligrammes* (G. APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Mercure de France, 1918

²⁸⁵ Della Priscoli Roberta, cit., p.3; n° 13

temporale tanto del passato esperito che neppure con l'inesorabilità metafisica di un futuro esperente.

Questa luce mite, non edace, illumina disvelando con meridiana pacatezza il mondo metafisico e silenzioso degli oggetti enigmatici. Una luce razionale, di logico affidamento. Essa è dunque, nella complessa simbologia dell'autore, il *momento* sommamente enigmatico: quello che pone ordine dell'enumerazione modernista spitzeriana evocata dall'analisi di Sterzi²⁸⁶ e supera il pericolo della mercificazione disumanizzante dell'arte nella considerazione *psicopompa* della rappresentazione artistica che, dice De Chirico, può avvenire per rivelazione immediata come anche conseguenza della *vista*²⁸⁷ di qualcosa.

*Logica e metafisica*²⁸⁸ sono le lenti dialettiche di questo componimento metapoetico, che riproduce il dato visivo dei quadri dechirichiani, in special modo il citato *Chant d'amour*, assieme all'alluso *Autoritratto*, in una resa minutamente visiva: innestando la ossimoricità della resa legata al senso della vista con l'altro linguaggio professato dal pittore, quello letterario, così visceralmente legato all'estetica ed all'ermeneutica leopardiana²⁸⁹.

L'attitudine della poesia mendesiana verso una resa mimetica delle opere figurali, intese come portatrici di un' icasticità rivelatrice propria dell'arte visiva, spiega l'interesse verso il mondo della pittura che aveva spinto il poeta alla formulazione delle prose d'arte -che egli stesso intendeva venissero collezionate in un volume, poi uscito postumo a cura di Argan con il titolo *L'occhio del poeta*- come luogo privilegiato di una nuova sperimentazione, della dimensione massimamente espressiva, cioè perfettamente linguistica, tanto formalmente (perché in prosa italiana) che sostanzialmente (perché incentrata su scritti d'arte contemporanea) altra proprio come altra era la lingua che indagava nel tentativo di un padroneggiamento sufficiente, perfezionato nella formulazione della raccolta italiana *Ipotesi* non destinata alle stampe, ad esprimere la

²⁸⁶ cfr. *supra*,

²⁸⁷ DE CHIRICO Giorgio, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in, ID., *Scritti/1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 445-452

²⁸⁸ *Ebdómero*, cit., pp. 105, 109

²⁸⁹ Della Priscoli Roberta, cit.

drammatica attualizzazione, entro l'individuo anziché nella comunità, dell'apologo della torre di Babele²⁹⁰. Il ravvisare di Mendes nella pittura metafisica un doppio icastico e disgelante della ricerca metafisica letteraria, spiega la compresenza, nella *sezione IV* di *Ipotesi, Omaggi*, di pittori dall'attitudine metafisicamente meditativa e di scrittori, che a questa identica tendenza speculativa appartenessero.

In *Ipotesi*, il novero eterogeneo di artisti si infittisce ancora babelicamente attraverso l'accostamento di provenienze cronotopiche disparate: che si confermeranno nei successivi *Murillogrammi*, in larga misura dedicati ai padri italiani (celebri quelli a Dante e Cavalcanti) seppur non più scritti in Italiano, ad indiretta conferma dell'intenzione rappresentativa di un'entropia esistenziale ed universale, travalicante l'esperienza problematica dell'alloglossia vieppiù perfetta di Mendes.

Questa sorta di fede impossibile nelle ragioni razionali del discorso d'arte si confermano perfettamente in uno dei più noti scritti d'arte di Mendes presente in *Ipotesi*: si tratta del componimento per Magnelli²⁹¹, pittore conosciuto nel 1952 e che lo introdurrà in un immaginario suggestivo dell'arte visiva italiana, medievale, rinascimentale, futurista, filtrata dall'esperienza ottocentesca parigina, nel quale la *prospettiva* dei due linguaggi, visivo e letterario, si sovrappongono, attraverso la specificazione geografica di riferimento (Firenze per il primo e Parigi per il secondo) nella direzione di una esplicita sovrapposizione tanto delle arti di cui sono veicoli, quanto delle epoche di cui sono simbolo. Il superamento spaziotemporale, cioè l'avveramento metafisico dell'oggetto d'arte, è cosa che attiene al repertorio eterno dell'arte, che infatti è *strumento della tradizione* (v.9) proprio di un uomo artigiano: quello stesso *homo faber* individuato da Sterzi²⁹² e che Ungaretti, a proposito del Vico, considerava tale per la propensione a considerare l'oggetto letterario come strumento epistemico dello spirito²⁹³.

A proposito della riflessione letteraria di Mendes sul lavoro astrattivo visuale di Magnelli, del quale Mendes aveva curato nel 1963 una mostra a palazzo Strozzi a Firenze

²⁹⁰ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *I Papiers di Murilo Mendes: un'esperienza alloglotta*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 789-802. p. 789

²⁹¹ MENDES Murilo, *Magnelli*, in ID., *Ipotesi*, cit., p.55

²⁹² Cfr supra

²⁹³ Cfr supra

producendo un saggio poi confluito l'anno seguente nel volume *Alberto Magnelli* a sua cura²⁹⁴, Mammì evidenzia come costui assuma un ruolo centrale nell'economia dell'interesse per le arti di Mendes poiché²⁹⁵:

[...] foi um dos primeiros abstracionistas europeus, mas de um abstracionismo que não nasce de uma poética expressionista nem de uma esquematização geométrica, e sim da depuração de questões tradicionais da representação: relações entre gura e fundo, volume e plano, luz e cor etc. Argan salienta que as formas abstratas de Magnelli, aparentemente arbitrarias por não remeter a geradores geométricos, nascem justamente da análise da relação gura e fundo e da busca de situações limites entre a constituição do volume e sua dissolução no plano. Insiste também sobre a função do contorno marcado, característica de Magnelli, como uma espécie de *rilievo schiacciato*.

L'astrazione dell'arte visuale di Magnelli, dunque, deve essere intesa come epurazione dell'espressionismo e del realismo rispetto alla rappresentatività razionale, data dai connotati geometrici che sono in Mendes lo specchio del pensiero razionale. Ciò è letto da Mammì in relazione al Manifesto del 1947 del gruppo romano *Forma*²⁹⁶, che aveva avuto influenza sul sistema astrattivo paulista, attraverso la mediazione di Waldemer Cordeiro, allora presente a Roma. Il gruppo *Forma I* proclamandosi *Formalista e Marxista*²⁹⁷ propone una mediazione tra l'espressionismo e il realismo attraverso la professione di un'arte strutturata ma non realistica, basata sulla centralità della forma e del segno: in tal modo sollecitando molto la vicinanza della poetica mendesiana, che considerava le relazioni linguistiche e strutturali alla stregua di quelle formali esistenti tra diverse parti del sistema figurativo mimetico.

Qui, dunque, la riflessione mendesiana procede esplicitando la funzione poetica della immagine specchio del logos, uniti nella solida diade platonica, come capace di inventare la realtà, estraendola e definendola dal magma dell'inconoscibile ed indicibile: per l'appunto *cambia[ndo] figure labili/ in forme astratte che durano*.

²⁹⁴MENDES Murilo, (a cura di), *Alberto Magnelli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964

²⁹⁵Mammì, cit., p. 88

²⁹⁶Ibidem

²⁹⁷*Forma I, Mensile di arti figurative*, Roma, 15 Marzo 1947

Magnelli²⁹⁸

Un uomo dagli occhi grifagni
allucia la prospettiva di Firenze
allucia la prospettiva di Parigi
con l'impeto del Quattrocento
e del secolo XX.

•

Un artigiano dalle mani memori
fedele alla propria disciplina
domina il tempo/costruisce lo spazio
con gli strumenti della tradizione

•

Un artigiano diurno/vigilante/lucido
inventa la realtà,
la rende solida:
cambia figure labili
in forme astratte che durano

Questa funzione indagativa, ermeneutica e fondativa del senso e dell'esprimibilità del reale assume dimensioni cosmiche e cosmologiche nella lirica di omaggio a Klee. Qui tornano esplicitati i richiami al valore geometrico-misurativo razionale del pensiero come forma di ordinamento tassonomico del mondo fisico, nel suo paradosso di insondabili dei limiti spazio temporali:

Klee²⁹⁹

Nei tuoi quadri c'è un paese segreto
cresciuto con te
fino alla dimensione del cosmo.

•

Hai inventato la geometria del fantastico
hai messo ordine
nel movimento spazio-temporale.

•

Sotto il segno della misura

²⁹⁸ Magnelli in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 91

²⁹⁹ Klee in Mendes M., *Ipotesi*, cit., p. 92

il laboratorio di Paul Klee
sopprime le immagini: superflue.

•

Ciascuno vive del suo proprio volo.
Uomini-uccelli costruiscono
una città turrata/inalienabile.

•

Nei tuoi quadri c'è un paese segreto
cresciuto con te
fino alla dimensione del cosmo.

Nella medesima sezione *Omaggi*, convivono poi coi componimenti dedicati ai pittori metafisici, numerosi componimenti dedicati a poeti. Sorprende notare come nell'unica silloge italiana il numero dei componimenti dedicati agli Italiani sia numericamente non predominante e come questo rapporto quantitativo tenda ad accrescersi molto nella composizione dei murillogrammi inseriti in *Convergências*, che come nota Jacobbi³⁰⁰, apre alla *scrittura bi e trilingue* coi suoi numerosi inserti in Francese, Latino, Spagnolo ed Italiano antico.

Ciò si deve, probabilmente, alla intenzionale scelta dell'uso della lingua italiana nella composizione di *Ipotesi* non perché praticata quotidianamente ma perché significasse pienamente una alterità rispetto a quella materna.

Stegagno Picchio definisce questa volontà come desiderio di comunicare la condizione babelica della realtà e dell'affabulazione della realtà³⁰¹: ricreando cioè nella relazione di imperfetta appartenenza tra lingua madre e lingua acquisita la medesima imperfetta biunivocità poetica del rapporto tra *langue* e *parole* proprio della linguistica classica³⁰², tra l'altro espressamente nominata ed esplicitata da Mendes nel componimento, sempre contenuto tra gli *Omaggi*, *Lettera a Zavattini*.

La Stegagno Picchio, dopo aver esplicitato l'estetica del brasiliano di Mendes nella sua produzione europea, partendo dall'approccio linguistico e dalla specificità bilingue

³⁰⁰Ruggero Jacobbi, *Introduzione*, in Murilo Mendes, *Poesia Libertà*, cit., p. 30

³⁰¹ Stegagno Picchio Luciana, (1983), cit., p. 789

³⁰²STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Per una risposta europea del brasiliano Murilo Mendes*, in EAD. , *Letteratura brasiliana*, Firenze-Milano, Sansoni Accademia, 1972; pp. 550-556

del poeta, a riprova dell'equazione figurale tra indagine del mondo mendesiana ed approccio linguistico, scrive infatti³⁰³:

[...] I grandi linguisti del nostro tempo, capaci di indagare e descrivere un tessuto verbale in ogni sua compresenza ed interrelazione di forma e di contenuto, di suono e di senso, di avvertirne come i poeti ogni virtualità semantica per ciascun livello di associazione, sono quasi tutti dei trapiantati [...]

Può rivelarsi utile considerare questa affermazione proprio a partire dal succitato componimento in omaggio a Zavattini, caratterizzato dallo sviluppare in ciascuna delle tre parti che lo compongono, le principali tematiche proprie della riflessione avanzata di Mendes:

Lettera a Zavattini³⁰⁴

1

Scrittori o no,

è vietato pensare alla morte in ufficio;

il concetto di morte

nuoce alle istituzioni/ ai piani dello Stato

allo sviluppo dell'industria/ alla stabilità del tecnocrate.

Anche ai cineasti non è consigliabile

alludere alla morte, specie in bianconero

(vedi Bergman e Dreyer

soltanto per Buñuel la morte è commestibile)

In technicolor forse andrà meglio:

con un'abile regia

vedremo la morte

³⁰³ Stegagno Picchio Luciana, (1972) cit., p. 551

³⁰⁴ *Lettera a Zavattini* in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp. 111-13

forma decorativa
incapaci di colpire gli spettatori
che domani torneranno in ufficio
più attenti alla macchina dello Stato
al signor Better e al sistema.

2

Nessuno muore, muore sempre l'altro:
il morire si riduce a un annuncio sul giornale.
Peccato che non si riesca mai
a veder stampato l'annuncio della propria morte.
Morire è inelegante, fuori moda,
offesa al galateo.

3

Ecco il punto:
sopportare gli uomini primitivi
camuffati dalla tecnica;

sopravvivere al Vietnam,
ai molteplici Vietnam
fuori e dentro noi,
sopravvivere
alla crudeltà teleguidata,
alla scoperta del vero cuore
(l'altro era una metafora)
alla psicanalisi
(preistorica)
allo strutturalismo
alla sofisticazione totale;

eludere l'occhio linceo del signor Better,
risorgere ogni giorno dal sistema,
distruggere (autocinesi)
i ruderi della propria biografia.

Ormai tutto è possibile,
eccetto che pensare alla morte
in ufficio e altrove.

Il punto centrale e focale dei tre momenti compositivi continua ad essere la morte. Sorta di enorme motore immoto, da essa non scaturisce la realtà, ma essa determina l'interrogativo sulla dimensione e la possibilità della realtà arcanamente avuta per costituita.

Nella prima sezione essa è un rimosso, un oggetto orpello in un novello tempo delle *magnifiche sorti e progressive*, che considera l'indagine filosofica approfondita una circostanza pernicioso della produzione, che come ha individuato Sterzi³⁰⁵ rappresenta il presupposto della serialità oggettuale e della reificazione dell'arte anche per Mendes attraverso la ben nota riflessione benjaminiana ed il contatto con la coeva riflessione poetica europea.

La morte è qui una mera rappresentazione di alterità, poiché l'interdetto della caducità esplicitato nel secondo passaggio, cioè del pensarsi all'interno di un limite, comporta l'enunciato della terza parte.

Il tempo eterno, che vede convergere la fase preistorica dell'uomo con la contemporaneità in questa dimensione di rifiuto, svela l'equivalenza di ogni tempo intrappolata non solo nella diffusa bellicosità implicita nella natura umana, che come visto è un motore dell'incarnazione poetica mendesiana del tempo universale in quello contingente già da *Poesia Libertade*, ma alla elaborazione di strumenti ermeneutici finiti

³⁰⁵ Sterzi, cit., supra. n. 40-4 e 110-13

ed insufficienti cui l'umanità e Mendes si rifanno, enumerati in un crescendo di affidamento di fiducia da parte del poeta e, contestualmente, di accordata credibilità non sufficiente all'ufficio, risolvibile solo nell'atto di affidamento proprio della Fede: la *psicanalisi*, ma ancor più lo *strutturalismo* che prelude e raffigura la *sofisticazione totale*.

Lingua dunque come sistema funzionale sempre tentato ma insufficiente, e forma di pensiero biunivocamente attivo: dalla realtà all'uomo, che attraverso il concetto linguisticamente formulato la acquisisce; e dall'uomo all'uomo, che nella iperurania distanza dall'un mondo esperienziale all'altro lancia il messaggio nella trasmissione in ciò impossibile, imperfetta. Il quadro aristotelico del movimento poetico mendesiano acquisisce qui una cornice esistenziale di scacco ultimo del discorso poetico e metafisico da sempre agito: la dimensione ultima e finita della morte, del limite. In questo muove il sistema intero del limite espresso attraverso il limite. Una enorme vertigine di senso che tende al silenzio, e che con questo si misura attraverso l'impossibilità del dire, nella condizione che più si approssima all'afasia: quella dell'interlingua che dunque qui, da dato biografico del poeta, si trasforma in dato strutturale e figurativo formale.

In questa direzione si deve leggere la selezione dei letterati e poeti italiani omaggiati: poeti e scrittori dei quali viene evidenziata ogni peculiarità sentita come consentanea della poetica mendesiana.

Tra i più significativi, appaiono i richiami a Sbarbaro, a Dino Campana e ad Ungaretti.

*Camillo Sbarbaro*³⁰⁶

Oltre che scrivere e versi e prosa
e tradurre liriche dal greco
per sbarcare il lunario
che cosa mai facevi
nella tua casa di Spotorno
con la sorella sollecita
e senza telefono?

•

Osservavi il crescere dei licheni
i ghirigori astratti delle nuvole
la guerriglia tra vocale e consonante

³⁰⁶ Camillo Sbarbaro in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp. 104-5

tra virgola e punto esclamativo.

Il pesce morto sul piano ti guardava
raccoglievi bestemmie di cani girovaghi
consultando l'orologio senza lancette
sentivi nel giardino i passi barcollanti di Euripide.

•

Sdraiato sul divano di muschio
(sempre vuota la buca delle lettere)
costruivi la tua storia da camera
rifiutando l'altra storia grande.

•

Non ti ho conosciuto di persona.
Avrò mai conosciuto qualcuno?

Di Sbarbaro viene innanzitutto introdotta nella prima sezione, come d'abitudine isolata tra punti che definiscono la scansione argomentativa sottolineando anche quella metrica, la vicenda biografica: lo stretto legame, quasi ascetico, con la figura della sorella con la quale visse isolato dal mondo nella casa di Spotorno, ma soprattutto la circostanza di tradurre i tragici greci per procacciarsi da vivere come contraltare etico dell'impegno poetico³⁰⁷. L'accenno all'ascetismo poetico, in chiusura di prima sezione, è confermata nell'apertura di seconda, dove l'accenno alla passione botanica di collettore di licheni, risuona dell'essenzializzazione della vita che è specchio dell'austerità nella resa poetica, che sembra portare eco -nel richiamo alla guerriglia tra vocali e consonanti e segni d'interiezione (vv. 10-11) degli *esperimenti grafico-fonici messi in atto nella poesia concreta* di *Ipotesi* e dei futuri *Convergençia* (1970) e *Poliedro* (1972) - nel *rovello* della forma che interroga *sul perché e il come del poeta-Orfeo nel mondo di oggi*³⁰⁸. La consentaneità tra i due è confermata nella seconda parte della seconda strofe dal richiamo

³⁰⁷ Sbarbaro infatti, eccellente grecista, dopo burrascose vicende familiari, aveva vinto le resistenze paterne che lo avrebbe voluto impegnato in studi giuridici, ed aveva guadagnato l'accesso alla Scuola Normale di Pisa per approfondire le già sorprendenti abilità filologiche classiche, in special modo greche. Tuttavia, la decisione di non aderire al giuramento di fedeltà al fascismo lo indusse ad abbandonare l'Ateneo pisano.

Sopravvisse, non potendo ottenere un impiego giacché privo della tessera di adesione al partito fascista, traducendo dal greco, proprio a cominciare dall'*Antigone* di Sofocle.

Si legga a proposito, da ultimo: ZOBOLI Paolo, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, ed. Vita&Pensiero, 2005

³⁰⁸ Stegagno Picchio Luciana, 1972, (cit.), p. 556

al tempo inesprimibile ed eterno incarnato nella figura di Euripide: cioè di un generatore di miti tragici, vale a dire di quel punto di congiunzione tra storia universale e lineare e storia individuale, cioè anche tra le due dimensioni del tempo, lineare ed interiore, teorizzate da Mendes. Questa sembra a Mendes l'unica dimensione della comunicazione possibile tra individui, più efficace della conoscenza biografica, poiché in questa comunicazione risiede l'unica conoscenza possibile (vv. 20-21).

L'ultimo *omaggio* dedicato ad un poeta italiano è quello per Giuseppe Ungaretti. La lirica travalica la consentaneità intellettuale tra i due, per schiudersi ad un affetto ammirato, consapevole, amicale.

*Ungaretti*³⁰⁹

Il viaggiatore non ancora stanco
di aver girato il mondo con le sue varianti
fantasticando sulle galassie
(lontanissime oppure centro dell'uomo?
that is the question)

portando gli emblemi della memoria
gli occhi alessandrini
sotto il colbacco nero

dopo aver guardato ammirato urlato ovunque
si ferma tutta la notte
e il giorno successivo

³⁰⁹ Ungaretti in in Mendes M., *Ipotesi*, cit., pp.108-109

sulla dinamica delle parole

MALLARMÉ

GONGORA

WILLIAM BLAKE

MEMORIA

CRISI

CATASTROFE

•

Esisterà domani

la parola domani?

Ungaretti è qui descritto nell'abituale figura di girovago, e raddoppia l'immagine di Mendes che in questo medesimo movimento di indagine si spende, attraverso l'immagine del cosmonauta spesso riportata da Mendes, e qui aperta alla comprensione altrimenti enigmatica dell'uomo attratto dalle distanze: immagini altrove apparentemente lontanissime, ma in realtà centro dell'episteme poetica. Non la distanza fisica o temporale dunque significano la motivazione del moto concentrico del poeta nomade, ma piuttosto *gli emblemi della memoria* (v.6) neoplatonica che la meditazione trasforma in una *dinamica delle parole* (v. 12).

Mendes aggiunge in calce due trinomi in una relazione scomposta che sintetizza lo studio traduttorio ungarettiano, e che si può ricomporre in tre diadi: *Mallarmé* → *Memoria*, *Góngora* → *Crisi*, *William Blake* → *Catastrofe*³¹⁰.

³¹⁰ Questa ipotesi ricostruttiva ha riscontro nel componimento intitolato appunto *William Blake*, nella II parte dell'*Appendice di Ipotesi*, p.176, che si è vista aprire alla riflessione ultima di Mendes poi sviluppata in *Poliedro* e soprattutto in *Convergencias*. Nel componimento il poeta inglese è ricordato nel suo doppio ruolo di poeta e pittore, ma soprattutto nella sua funzione di cantore del dubbio e della catastrofe. Dice infatti Mendes: *La realtà terrestre /è ospite dell'immaginazione.//Siamo formati di /« Reasoning, Doubt, Despair and Death.»/[...] Hai saputo abbinare poesia e pittura/ dopo aver annunziato/ lo sponsalizio del cielo e dell'inferno.*

Mendes riconosce una assoluta centralità della traduzione del simbolista francese, specie del *Monologo* e del *Pomeriggio di un Fauno*, nella definizione del valore della memoria e nella elaborazione di una teoria del tempo all'interno della poetica di Ungaretti. Gongora, tanto intimamente indagato e tradotto da Ungaretti, è letto nel suo profondo lirismo petrarchista come un cantore della caducità barocca³¹¹; Blake, anch'egli tradotto da Ungaretti, nella capacità di rendere attraverso il doppio linguaggio della poesia e della pittura la catastrofe³¹²: cosa che emerge chiaramente nelle osservazioni di Marzio Pieri³¹³, il quale innanzitutto identifica Góngora e Blake come maschere del Barocco di Ungaretti³¹⁴; e considera quest'ultimo addirittura *trait d'union* tra la pratica poetico intellettuale degli anni parigini e quelli della scuola romana del periodo di *Sentimento del tempo*³¹⁵, ma soprattutto, citando lo studio di Petrucciani³¹⁶ riguardo al rapporto capitale che lega la poesia di Ungaretti alla memoria, legge nell'esercizio traduttorio di Mallarmé, Blake e Góngora, conferma e spinta alla primaria istanza neoplatonica³¹⁷:

[...] ne risulta che tutta la costellazione ungarettiana di filosofia-poesia della memoria - Sant'Agostino, Petrarca, Shakespeare, Racine, Leopardi, Mallarmé, Bergson (con le ramificazioni qui taciute di Gongora e di Blake)- riceve la sua energia orbitante dallo scatto d'inizio e dall'impeto permanente del pensiero di Platone[...]

e conclude, con sorprendente aderenza al qui contestualizzando legame tra Ungaretti, riflessione sul barocco- per il quale lo stesso Ungaretti conia la definizione

³¹¹ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo – Traduzioni II – da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 1948

³¹² ASSONI Clara, *Giuseppe Ungaretti e la letteratura Anglosassone*, Dottorato di ricerca in storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea, SSD L-FIL-LETT/14, tutore: prof. Danilo Zardin presso Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, ciclo XIX, a.a. 2005-6

³¹³ PIERI Marzio, *Per memoria barocca in Ungaretti barocco* (a cura di Alexandra Zingone), Firenze, Passigli, 2003 pp. 35-76

³¹⁴ Pieri Marzio, cit., p.37

³¹⁵ Assoni Clara, cit., pp. 17 e segg.

³¹⁶ Petrucciani Mario, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1985

³¹⁷ Marzio Pieri, cit., p. 40

di *categoria dello spirito, sentimento della catastrofe*³¹⁸ - avvalorata ed indagata attraverso l'uso traduttivo, e brasilismo.³¹⁹

[...] Ma finora non si è dato ascolto a quella piccola frase di Ungaretti nella lezione brasiliana sull'*Indole dell'Italiano* (1937)³²⁰ che suona: "Platone è un poeta".

Un sincretismo perfetto, dunque, tra barocco, sentimento della memoria di derivazione protonovecentesca francese e neoplatonica, e riflessione metapoetica intorno alla resa formale di maestri capaci di legare, nel valore mitopoietico dei loro serbatoi di immagini, secoli lontani, ma dalle tormentate sensibilità contigue, alla lezione brasiliana che origina nel magistero americano di Ungaretti, ad una totalmente affine sensibilità dei poeti brasiliani che in seguito avrebbero prodotto poesia in Italiano: primo tra tutti, in ordine di tempo, e con valore di riferimento per gli altri Brasiliani italo-foni, lo stesso Mendes che intuisce il legame indagato da Petrucciani, da Cambon, da Ossola, da Piccioni, da Zingone o da Pieri elaborando questo componimento con anticipo formidabile sull'uscita dei saggi e dei volumi di costoro.

Egli percepisce cioè, come attesta un'osservazione di Stegagno Picchio³²¹ che conferma l'ipotesi con la quale si apre questa riflessione sulla produzione mendesiana di argomento e periodo italiano ed in parte elaborata in lingua italiana, quella prima apparente contraddizione aperta dalla dichiarazione circa il barocchismo mendesiano formulata da Ungaretti nella citata introduzione a *Siciliana* -in ingannevole distanza del fatto che Mendes, poeta surrealista e membro seppur tardo del Modernismo brasiliano, non possa apparire formalmente barocco per insita adesione ad una estetica della scrittura poetica asciutta e nitida, in apparenza puramente razionale, almeno fino agli accennati sperimentalismi grafico-fonici di *poesia concreta*³²² di *Convergências* e *Poliedro*, lontana dall'opulenza espressiva e persino da quel sentimento della natura che Ungaretti

³¹⁸ ZINGONE Alexandra, *Scontri mostruosi d'immagini. Impressioni di Barocco nel laboratorio di Ungaretti*, in *Ungaretti e il barocco*, cit., p. 77

³¹⁹ Pieri, cit., ibidem

³²⁰ UNGARETTI Giuseppe, *Indole dell'Italiano* in ID, *Vita i un uomo. Lezioni e viaggi*, Mondadori i Meridiani, pp. 511-18. Qui, p. 515

³²¹ Stegagno Picchio Luciana, *Il Brasile barocco di Ungaretti*, in *Ungaretti e il Barocco*, cit., pp. 161-75

³²² Supra, n. 183

considerava legame privilegiato col mondo ancestrale, ossimorico e ferocissimo deserto rigoglioso- e sentimento della caducità.

Se dunque un motivo esiste per questa equivalenza, che Stegagno Picchio ancora qui identifica con la intenzionalmente barocchissima traduzione offerta da Ungaretti a Mendes della sua *Finestra dal Caos*, esso risiede nel sentimento della catastrofe, che il mondo irrimediabilmente compromesso del neoplatonismo interrotto e scettico di Mendes esprime:

[...] all'insegna di un barocco [...] in una precisa fascia della poesia brasiliana e con gusto più per la polisemia barocco-ermetista che per la linearità classica [...]³²³.

§ 3.3: Marcia Theóphílo

§ 3.3.1: Breve quadro biobibliografico

Marcia Theóphílo è giunta in Italia dal Brasile nel 1972.

A Roma, città che elegge immediatamente come seconda patria, conduce a termine nel 1976 gli studi antropologici³²⁴ che aveva intrapreso in Brasile parallelamente all'attività letteraria, *in primis* poetica, e a quella politica.

Sempre a Roma, nello stesso 1972 conosce il poeta brasiliano Murilo Mendes, che la mette in contatto con Ruggero Jacobbi e col poeta esule spagnolo Rafael Alberti.

Nasce coi tre un profondo legame basato su un sodalizio amicale e poetico che sfocia nelle prime curatele e traduzioni coi due lusitanisti, ma soprattutto comporta, nel legame con Alberti, facilitato anche dal profondo interesse e dall'attiva frequentazione delle arti visive da parte del Maestro spagnolo, un impegno esplicitamente etico contro le dittature in favore della pace e della libertà, specialmente dei poeti, sfociato nella fondazione della *Associazione per i poeti esuli*.

³²³ Stegagno Picchio Luciana, *Il Brasile barocco di Ungaretti*, cit., p. 169

³²⁴ Nel 1976, dopo essersi laureata a Roma in Scienze Sociali, partecipa all'Istituto Latino Americano di Roma alla Tavola rotonda sulla *Letteratura Latino Americana e la sua problematica europea* assieme ad Jorge Amado, in collaborazione con l'Université La Sorbonne di Parigi e l'Università *La Sapienza* di Roma.

Discendente per linea materna da una famiglia creola di ceto borghese che ne ha determinato l'istruzione formale di taglio europocentrico ed occidentale, essa ha tratto dalla famiglia paterna, india ed ancora legata alla foresta, in particolar modo dalla nonna, una conoscenza mimetica della lingua e della cultura tradizionale amazzonica, la cui natura prettamente orale la poetessa sente messa in grave pericolo dalla modernizzazione forzata dell'antroposfera e dell'etnocultura della foresta.

Lo studio antropologico che la poetessa intraprende è volto alla salvaguardia della cultura india all'interno della conservazione della biodiversità etnologica e biologica del luogo che ospitandola la determina. Questa posizione la pone in opposizione alla dittatura allora in auge in Brasile, che in quegli anni vorrebbe promuovere un'immagine moderna del paese estraniandolo dalla sua radice india, nel senso totalmente opposto all'accezione che modernità aveva assunto nel vocabolario letterario con l'avanguardia del 1922. Theóphílo si espone contro la dittatura anche per la sua militanza marxista, che esplicita nei racconti *Os convitos*³²⁵, col quale vince il *Premio Nacional de contos editoria*, nell'aprile del 1969.

In Brasile, tra il 1968 al 1971, è giornalista nel campo della cultura e della critica dell'arte a San Paolo, occupandosi della critica d'arte e dei cataloghi di artisti visivi—come Maria Bonomi, Saverio Castellani, Tomie Otake, Otavio Araujo e altri— e scrivendo poesie che Ruggero Jacobbi raccoglierà traducendole e prefacendole nella silloge *Siamo Pensiero*³²⁶. Nasce così, anche presso di lei, quel parallelismo tra impegno letterario ed interesse per le arti visuali che aveva caratterizzato il Modernismo brasiliano e che caratterizzava anche Murilo Mendes, Rafael Alberti, destinato a confermarsi centrale anche nella sua intera produzione.

Tra il 1979 ed il 1980, per partecipare al processo di democraticizzazione del Brasile, torna il patria come corrispondente italiana della rivista *Noi donne* partecipando al *Movimento per la Democrazia* e pubblicando nel 1980 sul quotidiano *l'Avanti* un articolo su Luiz Inacio Lula da Silva intorno alle lotte Sindacali.

³²⁵ THEÓPHÍLO Marcia, *Os convitos*, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 1969

³²⁶ THEÓPHÍLO Marcia, *Siamo pensiero*, Milano, Cooperativa Guado, 1972

Nel 1981 fa ritorno definitivamente in Italia, dove si spende per la relazione tra il Paese di origine e quello ospite attraverso l'organizzazione di incontri culturali³²⁷, traducendo poeti, tenendo conferenze e partecipando a numerosi festival³²⁸.

Tra il 1983 ed il 1991 principia la sua produzione in Italia (tuttavia non ancora in Italiano) pubblicando la *piece* teatrale *Dica a quelli che è da parte di Dulce*³²⁹ con introduzione di Dacia Maraini e traduzione di Ruggero Jacobbi. Il 1983 è l'anno in cui elegge definitivamente la poesia ad ambito privilegiato di produzione letteraria, tralasciando gli altri generi praticati come la scrittura drammaturgia, che nella *piece* del 1982 già presentava numerosi elementi di commistione dei generi poetico e narrativo, e narrativa pura rappresentata dalla prima pubblicazione dei racconti nel 1969.

Pubblica dunque *Catuetê Curupira*³³⁰, con illustrazione di Aldo Turchiaro e traduzione del poeta e amico Elio Pecora, che le vale il *Premio Minerva* 1983; e *O rio, o pássaro e as nuvens/Il fiume, l'uccello e le nuvole*³³¹, ancora con le illustrazioni di Turchiaro.

Partecipa attivamente alla vita culturale italiana contribuendo alla fondazione della rivista «Minerva», dirigendo assieme ad Amanda Knering il Centro Culturale «Donna Poesia», rappresentando il Brasile nel «Centro Internazionale Alberto Moravia». Dal 1986 è rappresentante dell'Unione Brasiliana degli Scrittori (U.B.E.) nel Sindacato Italiano degli Scrittori.

Gli anni '90 sono il punto di snodo della sua avventura poetica italiana.

Tra il 1991 e il 2003 pubblica numerosi libri di poesia.

Nel 1992 pubblica infatti *Io canto l'Amazzonia/Eu canto Amazonas*³³²: primo libro bilingue, poiché all'abituale traduzione di Pecora ella affianca la propria, con

³²⁷ Esposizione di artisti italiani e brasiliani: *Per la democrazia in Brasile* presso il Museo Sant'Egidio, Roma, 1981; Meeting internazionale *La parola del Poeta*, sezione Latinoamericana, Roma, 1982.

³²⁸ *Incontro con la poesia Brasiliana*, Roma, 1983; *Festival Internazionale de Poeti di Piazza di Siena*; Roma, 1983 e 1984; *Festival di Letteratura dell'Orto Botanico*, Roma, 1988; la manifestazione della Biblioteca Centrale di Roma *Voci di vita*, Roma, 1989.

³²⁹ THEÓPHÍLO Marcia, *Dica a quelli che è da parte di Dulce*, Roma, Franco Valente editore, 1982

³³⁰ THEÓPHÍLO Marcia, *Catuetê Curupira*, Roma, La linea, 1983

³³¹ THEÓPHÍLO Marcia, *O rio, o pássaro e as nuvens/Il fiume, l'uccello e le nuvole*, Roma, Rossi & Spera, 1987

³³² THEÓPHÍLO Marcia, *Io canto l'Amazzonia/Eu canto Amazonas*, Roma, Ed. dell'elefante, 1992

l'introduzione di Armando Gnisci ed uno scritto di Rafael Alberti, che le vale nello stesso anno il *Premio Città di Roma*.

Ma è *Os meninos jaguar/I bambini giaguaro*³³³, patrocinato dal W.W.F. Italia, col quale vince il premio Fregene 1996, la prima raccolta bilingue nella quale si emancipa da ogni traduzione: essa coincide con l'influenza e l'amicizia di Luzi, che da ora e fino alla propria morte curerà la produzione poetica di Theóphilo determinando Passigli come editore d'elezione per la poetessa.

Nel 2000 ottiene la prestigiosa pubblicazione per l'editore Tallone della silloge *Kupahuba – Albero dello Spirito Santo*³³⁴. La silloge le vale il premio *Sant'Egidio* 2000.

Nel 2003, inaugura la serie delle pubblicazioni per Passigli con la pubblicazione di *Foresta mio dizionario*³³⁵ che vince il *Premio Nazionale Histonium* 2003 e il *Premio Parco Majella* 2003.

Riceve i premi *Nuove Scrittrici* 1997, *Carsulae* 2001 e *F.I.Te.l Nazionale* dei sindacati CGIL-CISL-UIL 2002 per la carriera.

In questi anni intensifica la propria attività letteraria attraverso la partecipazione a numerosi eventi e reading poetici ed entra a far parte di numerose antologie.

Nei primi anni del nuovo millennio la sua produzione si intensifica. Escono: nel 2005, con una introduzione postuma di Mario Luzi, *Amazzonia respiro del mondo*³³⁶; nel 2007, sempre per l'editore fiorentino, *Amazzonia madre d'acqua*³³⁷; nuovamente per Passigli, nel 2013 *Amazzonia L'ultima arca*³³⁸, che inaugura il sodalizio critico con Walter Pedullà; perpetrata nel volume del 2015, ancora con nota introduttiva di Walter Pedullà, ma per Interlinea, *Nel nido dell'Amazzonia*³³⁹.

A questi stessi anni risalgono le traduzioni in Croato³⁴⁰ e Svedese³⁴¹ e l'accesso ad alcune cariche o compiti istituzionali: nel 2003 diviene giurato del *Premio*

³³³THEÓPHÍLO Marcia, *Os meninos jaguar/I bambini giaguaro*, Roma, Edizioni De Luca, 1995

³³⁴THEÓPHÍLO Marcia, *Kupahuba – Albero dello Spirito Santo*, Alpignano, Tallone, 2000

³³⁵THEÓPHÍLO Marcia, *Foresta mio dizionario*, Firenze, Passigli, 2003

³³⁶THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia respiro del mondo*, Firenze, Passigli, 2005

³³⁷THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia madre d'acqua*, Firenze, Passigli, 2007

³³⁸THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia. L'ultima arca*, Firenze, Passigli, 2013

³³⁹THEÓPHÍLO Marcia, *Nel nido dell'Amazzonia*, Novara, Interlinea, 2015

³⁴⁰THEÓPHÍLO Marcia, *Pjesme/Poemas – Croatian P.E.N. CENTRE*, Zagreb, Croazia, 2006

³⁴¹THEÓPHÍLO Marcia, *Amazonas världens andetag – 2 Kronors förlag*, Höör, Svezia 2009

Internazionale Fregene; dal 2007 fa parte del Comitato Etico – Scientifico di *Foreste per sempre*, e dal 2009 è Membro Onorario dell'*Accademia Mondiale della Poesia*.

Viene più volte candidata al premio Nobel (2009; 2012; 2013).

L'opera poetica di Marcia Theóphílo in Italia può dunque essere ricondotta a tre momenti principali.

Nel primo momento, dal 1972 al 1983, essa evidenzia un forte legame con Mendes, Jacobbi e Alberti.

In aderenza ad un mondo etico che le è proprio, ma che appartiene anche all'indole della poetica dei tre, affronta tematiche sociali diffuse, come la lotta alla dittatura, il problema dell'esilio intellettuale, i diritti delle donne accanto ad un già esplicito e saggistico impegno ecologico ed antropologico in favore degli indios amazzonici³⁴² ed alle tematiche pacifiste. Compie questo intenso lavoro con coerenza ideologica, ma soprattutto lega la propria produzione ad un criterio ampiamente sperimentale di commistione dei linguaggi, di cui è emblematico l'esempio del dramma *Dite a quelli che è da parte di Dulce*. Nel perseguire i suoi intenti stringe sodalizi con la punta avanzata dell'intelligenza letteraria italiana e romana, e poiché non padroneggia ancora compiutamente la lingua italiana, la sua produzione letteraria può essere definita come geograficamente italiana, ma affiancata ancora dalla traduzione e supervisione degli amici Mendes, Jacobbi e Alberti (il quale la traduce in Spagnolo), che dal canto loro ne riconoscono il valore e le dedicano attenzioni poetiche, come i molti inediti visuali-poetici che Alberti le dona e le dedica.

Un secondo momento è quello che intercorre tra il 1983 ed il 1995 e si può identificare con la raccolta *Cutuetê Curupira* e con la silloge antologica del 1992 *Io canto l'Amazzonia*. In questi anni Theóphílo definisce formalmente la poesia come proprio unico linguaggio letterario abbandonando la sperimentazione della scrittura in altri generi come il racconto o il dramma e la scrittura saggistica. Nel contempo, delimita il

³⁴²THEÓPHÍLO Marcia, *Il massacro degli indios nel Brasile di oggi*, Enna, Unno, 1977.

THEÓPHÍLO Marcia, *Gli indios del Brasile*, Roma, Nuove edizioni romane, 1978

proprio interesse etico primario -anche essendo rientrata l'emergenza delle tristi dittature che avevano insanguinato il mondo ispanofono e lusofono- nella salvaguardia del sistema ecologico ed antropico amazzonico.

Da un punto di vista letterario linguistico, centrale per l'evoluzione della produzione poetica successiva, la sua poesia, contestualmente alla scomparsa di Jacobbi, si emancipa dalla traduzione stringente ad opera di altri ed entra in una fase di *affiancamento e revisione* affidata alla sensibilità di un poeta italiano, Elio Pecora, superando la necessità dell'intervento traduttivo, che affiancava la sensibilità artistica, di un lusitanista come era stato Jacobbi. Questo periodo, pressoché un decennio di assestamento, è coinciso con probabilità da una vera e propria definizione e consolidamento autoriale, oltre che dal mutamento dei rapporti coi tre intellettuali che le erano stati di riferimento e sprone nel suo acclimamento alla vita italiana e romana, e che, per diverse ragioni, vennero a mancare al suo commercio quotidiano con l'arte³⁴³.

Il terzo ed ultimo periodo, che continua tuttora, è quello inaugurato da *I bambini giaguaro*³⁴⁴. È questo il periodo della grande affermazione e dei riconoscimenti ufficiali del valore della poesia di Theóphílo.

Questa fase è caratterizzata da una scrittura bilingue totalmente emancipata da ogni traduzione o revisione formale di terzi. Ciò avviene in concomitanza ad una apertura vigorosa e franca con l'intellettualità poetica ed accademica italiana, pur non abbandonando l'antico legame con Rafael Alberti, dal quale continua a derivare testi-immagine a commento delle diverse raccolte.

Il sodalizio etico poetico col mondo italiano passa attraverso l'amicizia con Mario Luzi, che difatti le fornisce prefazioni nelle sillogi seguenti fino al 2005 (silloge uscita postuma alla scomparsa del poeta ma riportante ancora una sua introduzione) e si avvale della voce critica di studiosi italiani fondamentali nella ricostruzione del legame tra italianità ed alterità, come Armando Gnisci.

Recentemente, dopo un momento di spaesamento legato alla dipartita di Luzi, intuibile ad esempio dalla mancanza di prefazione critica al volume del 2007, Theóphílo

³⁴³ Mendes muore nel 1975; Alberti nel 1977 torna in Spagna; Jacobbi scompare nel 1981

³⁴⁴ THEÓPHÍLO Marcia, *I bambini giaguaro*, Roma, De Luca ed., 1995

ha costruito una nuova linea di sodalizio e linea interpretativa affidandosi per le raccolte del 2013 e 2015 alla disamina critica di Walter Pedullà.

§ 3.3.2 Prima fase italiana di Marcia Theóphílo (1972-1983)

Riguardo alla primissima produzione di Marzia Theóphílo nell'immediato periodo del suo arrivo in Italia, rileva innanzitutto considerare alcuni fattori.

La prima circostanza da considerarsi è quella del suo impegno accademico per il conseguimento del titolo dottorale in antropologia: d'altronde legato all'altro, altrettanto importante, dell'impegno politico per i diritti civili delle minoranze, sicuramente indie, ma anche più latamente sociali, in Brasile.

Questo impegno è ben documentato dalla produzione di quegli anni, che al di fuori di questo aspetto di primo assetto genetico contenutistico e sperimentalmente formale riguardo ai linguaggi letterari, difficilmente apparirebbe significativa ai fini della presente trattazione essendo rappresentata interamente da una produzione totalmente tradotta.

L'interesse per la cultura india la lega sicuramente al modernista Mendes, il quale, in ottemperanza alle principali specificità di quella Scuola, che trovavano nella stessa vicenda del *Manifesto Antropofago*³⁴⁵ di Oswald de Andrade e del celebre quadro corrispondente, *Obaporu*, dell'allora moglie di de Andrade³⁴⁶ Tarsila de Amaral³⁴⁷, professava un profondo interesse anche per i linguaggi delle arti visive, cui Marcia Theóphílo si interessava con doviziosa cognizione sin dai tempi della sua professione giornalistica in Brasile. È pensabile che tale profonda consentaneità tra contiguità dei linguaggi espressivi ed impegno etico sia stato, assieme all'attitudine avanguardistica e l'adesione ad un'estetica espressionista, uno dei fattori determinanti alla base del

³⁴⁵ Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofago*, 1928 [*La cultura cannibale – Oswald de Andrade: da Pao-Brasil al manifesto antropofago* (a cura di Ettore Finazzi-Agrò e Maria Caterina Pincherle; trad. di Maria Caterina Pincherle), Meltemi editrice, Roma, 1999.]

³⁴⁶ DE AMARAL Tarsila, *Obaporu*, 1928

³⁴⁷ Oswald de Andrade e Tarsila de Amaral furono sposati dal 1926 al 1930. Alcuni quadri della giovane pittrice nacquero con l'intenzione di tradurre visivamente gli enunciati poetici del *Gruppo dei Cinque*, ed in particolare del marito che ne era autorevole membro ed ideologo. Dopo il ciclo di *Par Brazil* (1924), con cui traduceva pittoricamente le liriche di viaggio del marito, si dedicò integralmente al ciclo *antropofago*.

rapporto preferenziale che si era instaurato tra i *poeti brasiliani antropofagi* e Rafael Alberti, ed ulteriore fattore estetico agevolante del rapporto tra questi ed Ungaretti. Ed in effetti Mendes rappresentò per Theóphilo il tramite preferenziale per uno dei rapporti centrali della sua avventura poetica: quella col poeta esule spagnolo.

Da lui deriva un uso diffuso ed una abitudine alle letture pubbliche, specie se declinate nell'accezione di espressione di una democratizzazione dell'arte, come si evince da una intervista rilasciata da Alberti alla Theóphilo³⁴⁸. In questa intervista l'impegno politico del poeta si esplicita come estraneo ai legami partitici³⁴⁹, ma si conferma come una coincidenza tra attività artistica e attitudine politica:

[...] Alberti non distingue tra poesia e politica: non considera rischioso che un poeta si impegni nelle lotte politiche. [...] Alberti non scrive poesie su commissione (...) perché essendo vincolato e partecipe alla sua epoca vive interamente, intensamente, tutto ciò che accade attorno. In Spagna, in America Latina o altrove. [...] ³⁵⁰.

[...] Il poeta che vuole il mondo in pace, la poesia senza miserie, senza guerra, fame e repressione, al mattino apre un giornale e si accorge che se volesse scrivere un poema di pace, sul mare, o un poema amoroso non può farlo. Poiché se vive realmente in questo tempo e questo tempo lo commuove, non può fare un poema dedicato ad un albero, dedicato alle foglie che cadono, ma deve gridare e disperarsi. Se questa mattina egli volesse, in questa Roma meravigliosa com'è oggi, con i suoi colori dorati, se desiderasse andare sui ponti e parlare del suo fiume, del suo cielo favoloso, ricco di colori, glie lo vieterebbe la realtà: la radio, i giornali, il suicidio di Beatrice Allende. Il poeta non può non scrivere di ciò e cioè della realtà [...] ³⁵¹

L'aderenza tra l'uso etico del linguaggio d'arte e la necessità di una corrispondenza con le urgenze della contemporaneità lega l'avventura romana della giovane poetessa e quella del maturo poeta di Cadice, che riflette sul tema dell'esilio e del dovere di divulgabilità dell'arte con la giovane amica proprio attraverso il rinnovato legame, atteso

³⁴⁸ Theóphilo Marcia, *Il poeta e il politico: intervista con Rafael Alberti*, in *Bozze*, Dedalo edizioni, febbraio 1978, anno primo, n.2 pp. 87-96

³⁴⁹ *Ibidem*, p.87

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 88

³⁵¹ *Ibidem*, p.95

in quegli anni e testimoniato ancora da questo scritto, col *Romancero Gitano* e il *Poema en Nueva York* di Garcia Lorca³⁵², che la poetessa mutuerà spesso a modello³⁵³.

Rafforza cioè nella Théophílo l'indole già attiva di questa a partire da una cultura di stampo popolare per intervenire liricamente in favore di una testimonianza di istanze e precipuità collettive, che devono ottenere riscontro nell'avventura lirica della poesia: la quale non può essere considerata sufficiente a se stessa nel proprio impianto puramente intimistico, ma ha l'obbligo morale di incarnare, dando voce e tentando di fornire risposte, alle urgenze che ciascun tempo esprime.

Questa contiguità e questo legame si esplicita, ad esempio, dalla traduzione in Spagnolo che Alberti fornisce alla Théophílo nel 1977 di *Canções de Outono*³⁵⁴, che presenta la particolarità di essere figlia nella versificazione portoghese della poetessa e della traduzione spagnola ed illustrazione di Alberti, pur venendo pubblicata da un editore romano senza una traduzione italiana: a dimostrazione di quale centralità la città di Roma rivestisse nell'economia culturale dell'esilio, specie di matrice europea e latino americana, ancora a cavallo tra gli anni Settanta ed Ottanta del Novecento.

Il sodalizio si confermerà nell'abitudine di introdurre testi e litografie di Alberti a commento ed a prezioso sigillo delle sillogi della poetessa brasiliana³⁵⁵, ad oggi depositaria di un grande numero di *poesie visuali* donate e dedicate dall'Alberti, in larga misura ancora inedite.

³⁵² Ibidem, pp. 95-6

³⁵³ Si leggeranno in questo senso sia il parallelo ricostruibile tra la parte finale di *Amazzonia Respiro del mondo* e il componimento lorchiano del 1910 *Intermezzo* [in GARCIA LORCA Federico, *Tutte le poesie* (trad. C. Bo e note di G.Felici), Milano, Garzanti, 1994, vol. 2 p. 543], che la più recente scrittura del poemetto *Dall'Amazzonia a New York*, ora in *Nel nido dell'Amazzonia*, Novara, Interlinea ed. 2015, pp. 68-75. Il poema ricalca quasi integralmente la parte finale del componimento americano di Lorca del 1930: *Poema en Nueva York*.

³⁵⁴ THEÓPHÍLO Marcia, *Canções de Outono/ Canzoni d'autunno*, Roma, ed. Il Manoscritto, 1977; con illustrazioni e traduzione in Spagnolo di Rafael Alberti. 100 copie numerate.

³⁵⁵ THEÓPHÍLO Marcia, *Bahia terra marinha/ Baia terra marina*, Album d'arte con tre litografie ed una poesia di Rafael Alberti;

_____, *Io canto l'Amazzonia*, cit. 1992, con un testo di Rafael Alberti;

_____, *Amazônas canta/ Amazon sings*, Sao Paulo, Abooks, 2003. Saggi: G. Francescato, D.O'Grady A. Gnisci, F. Lucas, M. Luzi, M. Théophílo. Illustrazioni: Livio Abramo, Rafael Alberti, Aldo Turchiaro

_____, *Amazzonia respiro del mondo*, Passigli, 2005; con prefazione di Mario Luzi ed una poesia di Rafael Alberti.

In questa prima fase, Theóphilo procede nella direzione già intrapresa in patria esprimendo le istanze etiche ed il proprio impegno politico attraverso la scrittura in prosa, saggistica e giornalistica in primis; ma anche drammaturgica concomitantemente a quella poetica.

La scrittura saggistica, si richiama chiaramente alla difesa della identità e della vita india, che la poetessa conosceva biograficamente dal racconto della nonna, la quale l'aveva introdotta ai miti, mitemi e riti dell'Amazzonia, fornendola di un particolareggiato vocabolario dell'idioma tradizionale tupi-guaraní che, per questa sua natura antropologicamente trasmissiva, cioè a trasmissione puramente orale, non aveva una registrazione ed una conservazione tassonomica o vocabolariale.

Come ricostruisce Anna Sulai Capponi³⁵⁶, la lingua guaraní, oggi praticata negli stati del Paraguay, Argentina, Bolivia e Brasile ma originaria di gruppi indigeni della costa e della foresta brasiliana³⁵⁷ che si sono spinti progressivamente sempre più all'interno nel continente sudamericano a seguito delle pressioni che i comportamenti di sfruttamento delle risorse boschive e deforestazione hanno comportato, occupa una posizione eccentrica all'interno di tutte le lingue indigene praticate in Sud e Centro America: essa infatti è utilizzata come lingua veicolare dal 95% della popolazione del Paraguay ed è l'unica lingua amerindia ufficiale di uno stato sudamericano³⁵⁸. Tuttavia, la sua varietà *xeta*, vanta solo tre parlanti in un gruppo etnico di circa duecento persone in Brasile e perciò viene considerata una lingua prossima all'estinzione. Sorprende rilevare ciò, quando si noti come³⁵⁹

[i]n Brasile la situazione si present[i] in maniera completamente differente rispetto ai territori occupati dagli Spagnoli. Il Portoghese rimane una lingua minoritaria per tutto il periodo coloniale, in quanto il suo uso è relegato esclusivamente all'amministrazione, ma non è la lingua della popolazione. Questa situazione rimane pressoché inalterata fino alla seconda metà del XIX secolo, quando si innesca il predominio della lingua europea che porterà alla totale

³⁵⁶ SULAI CAPPONI Anna, § *Dal contatto con le lingue indigene*, in SULAI CAPPONI Anna, DE PAIVA LIMÃO Paula Cristina, *America Latina crocevia di lingue in contatto*, Perugia, Morlacchi editore, 2013, pp.258-279: p. 258

³⁵⁷ Ivi, p. 282; www.nautilus.com.br/~ensjo/tupi/brasil_1.gif

³⁵⁸ Per una storia della interazione linguistica tra lingua coloniale e guaraní si veda SULAI CAPPONI Anna, § *Guaraní jesuitico o misionero*, in SULAI CAPPONI Anna, DE PAIVA LIMÃO Paula Cristina, *America Latina crocevia di lingue in contatto*, cit., pp. 262-266

³⁵⁹ Ibidem, p. 270

egemonia del Portoghese che continua, comunque, a convivere con centinaia di lingue indigene preservate fino a oggi [...].

Questa matrice identitaria pregressa che il lusitanesimo brasiliano narra per integrata all'interno della cultura nazionale, è uno dei punti centrali della sensibilità letteraria nazionale brasiliana del Novecento.

Infatti, la consapevolezza di una non idealizzata matrice india all'interno della più complessa e creola identità brasiliana, è la prima istanza del Modernismo, che in un recupero realistico e filologico, legato ai dati di realtà delle specificità indie, immaginava una reale presa di coscienza della natura originaria culturale, non esclusivamente europea del Brasile.

Tutta la modernità politica del Paese, tuttavia, in larga misura corrispondente con l'epoca delle dittature, ha visto nella pretesa assimilazione delle superstiti minoranze della foresta la dimostrazione di una emancipazione nella modernità, che -figlia del mito del progresso tecnologico ed economico- in effetti andava di pari passo con una difesa dell'interesse economico schietto a vantaggio della deforestazione selvaggia e della deportazione forzata delle sempre più addentrate tribù indie.

La denuncia di Théophilo iniziata coi testi saggistico-etnologici del 1977 e 1978 è mossa dunque tanto da un interesse prettamente letterario culturale di stampo poetico: cioè di derivazione modernista; che etnologico: per la salvaguardia scientifica delle specificità di società tradizionali sempre più erose nella propria specificità; che prettamente politiche, sebbene certamente non partitiche, come visto nel dialogo coevo con il poeta spagnolo. Ciò può giovare a spiegare, ancora assieme alla peculiarità dell'interesse per una frequentazione di linguaggi d'arte visivi complementari a quello letterario anch'esso di derivazione post surrealista che accomuna i tre, la grande affinità con Mendes ed Alberti: d'altronde legati tra loro da una consentaneità non solo amicale ben intercettata, nel momento genetico del grumo che condusse alla nascita in Italia di una tradizione della poesia dell'esilio contestuale a quella italoфона, nel medesimo momento ideativo testimoniata dal carteggio tra Sciascia e Bodini, ed in particolar modo nella progettazione del numero monografico di *Galleria*³⁶⁰ dedicato ai surrealisti

³⁶⁰ Cit.

spagnoli e di quello poi naufragato sulla poesia latino americana, che comunque condusse alla pubblicazione di *Siciliana*.

Se dunque l'interesse scientifico antropologico è in questi primi scritti in prosa pienamente affiancato da un atteggiamento ideologico esplicito, nella produzione artistica di questo primo periodo esso trova esplicazione preferenziale non esclusivamente in un linguaggio poetico, bensì in quello della scrittura drammaturgica del testo, sospeso, come ha scritto Dacia Maraini a proposito di *Dica a quelli che è da parte di Dulce, tra teatro e monologo interiore, bollettino politico e poema in prosa*³⁶¹. Una sovrapposizione di linguaggi, che mescola *lingua scritta e lingua orale*: in ciò portando a compimento lo schema drammaturgico dello sperimentale *poemateatrodocumento* di *Arapuca*³⁶², a sua volta introdotto e progettato nelle scenografie da Rafael Alberti.

Nel libello, veicolato dal motivo portante dell'intero primo atto della memoria di un tempo edenico e perduto, in questo caso dell'infanzia, destinato a divenire uno dei temi cardine della successiva produzione poetica della poetessa, emerge come centro del motore artistico e sperimentale il lungo atto secondo. Esso si basa tutto sulla denuncia esplicita della realtà poliziesca e repressiva dei diritti civili, che è appiattita nella voce quasi silente e stereotipata del poliziotto che esplicita una cultura maschilista e conservatrice, la quale rinnega il diritto alla libertà femminile. A questa figura di contrappunto, quasi bloccata nella propria fissità, si contrappone quella sostanzialmente monologante della donna: protagonista in quanto tale sia della lotta femminista della quale l'autrice era paladina, quanto pure in qualità di incarnazione del dissenso, della disomogeneità rispetto all'omologazione del regime.

Se però la protagonista è la donna così francamente ed esplicitamente espressa, altro nodo importante soprattutto nell'ottica degli sviluppi futuri della poesia dell'autrice è la figura di un coro che è il vero contrappunto al monologo della donna. Esso pare simboleggiare il valore della collettività come referente del dettato individuale. Ciò non apparirà circostanza di poco conto, soprattutto se si consideri che il valore normativo della sensibilità plurale è uno dei nodi del pensiero tradizionale che diverrà vero centro

³⁶¹ Théophílo Marcia, *Dica a quelli che è da parte di Dulce*, cit., p.5

³⁶² THEÓPHÍLO Marcia, *Arapuca. poemateatrodocumento*, São Paulo- Palermo, Edizioni del Ciclope, 1979. Con traduzione della lirica dedicataria per Isabel Allende ed elaborazione dei bozzetti teatrali di Rafael Alberti.

argomentativo e formale delle raccolte dei successivi periodi. Questa accezione può trovare conferma nella circostanza che venga introdotto, sin dal principio del primo atto, immediatamente dopo la descrizione del rito.

Come noto, nel contesto antropologico, la veridicità del dettato tradizionale è acclarata da tre valori fondamentali che essa riveste: la sacralità del discorso, che riguarda la legittimità dell'autorità che gestisce la materia tradizionale e connette appunto questa alla sfera rituale; la storicità e letterarietà del contenuto tradizionale, che invece la connette alla dimensione mitica e mimetica fondativa della realtà; e la conseguente normatività del dettato tradizionale.

Nelle società tradizionali, chi detiene e tramanda la cultura attraverso l'oralità e facendo uso della memoria è figura sacerdotale ibrida, quella dello sciamano, per l'appunto a cavallo tra i vari poteri ed uffici sacrali, narrativi e normativi. Il controllo collettivo garantisce l'aderenza dell'operato di questa primaria classe intellettuale al patrimonio di conoscenze diffuse.

Il coro rappresenta qui questa coerenza, ma al contempo anche un punto di vista terzo, che narra le storture della distruzione del mondo tradizionale antropologico delle minoranze³⁶³ come della specificità generatrici della donna³⁶⁴; ma che garantisce nel contempo la progressione narrativa altrimenti ferma nella sfera intrapsichica della donna: unità complessissima, in rapporto conflittuale col mondo che l'ha determinata e che incarna i molti volti della diversità non tollerata. Figura della deviazione sociale, la protagonista anonimamente universale, in quanto sessualmente smodatamente attiva³⁶⁵, in quanto sindacalmente impegnata³⁶⁶, in quanto vittima dell'esilio (così biograficamente) italiano³⁶⁷, giunge al punto di percepirsi come morta³⁶⁸ dopo una

³⁶³Ibidem, p.12: «[...] Il suolo è di cemento, l'acqua contiene cloro e gli alberi ripiantati si sentono a disagio. [...]»

³⁶⁴ Ibidem, p. 13: «[...]Si vede allora che non è negra, ed è negra, ma ha tutti i colori dentro di sé. Sta dentro una pancia, attaccata per il cordone ombelicale. Uscendo dell'azzurro contornato di terra sangue comincia il suo parto. Lei si proietta dall'utero terra terra nel cosmo.[...]»

³⁶⁵ Ibidem, p.16

³⁶⁶ Ibidem, p. 14

³⁶⁷ Ibidem, pp. 26-8

³⁶⁸ Ibidem, pp.24 e segg.

discettazione prima sul brasilismo popolare³⁶⁹ quanto soprattutto dopo una osservazione, ancora una volta da un punto di vista femminile sdoppiato (in questo caso angolano), delle implicazioni problematiche e non risolte delle eredità postcoloniali del lusitanesimo.

Si tratta evidentemente di punti concettuali affiorati, ancora in nuce, ma di grande rilevanza per la poetessa che infatti così li riassume con chiarezza programmatica³⁷⁰:

[...] La donna è un gruppo corale che si snoda come memoria del femminile in tutti noi. Femmina che è in via d'essere distrutta dal potere. È una specie di rito della terra, alla fecondità, una critica alla dequalificazione dei valori più importanti, che il lato femminile ci può offrire- fecondità, creazione ed elemento ludico (...) Questo monologo/dialogo viene dall'inconscio, e perciò è alterato dall'immaginazione, ed offre la possibilità, al gruppo che ricrea l'atmosfera di modificarla secondo la ricerca che viene fatta intorno al tema. L'immaginazione e il quotidiano entrano in discussione continuamente, perciò tutti debbono essere coinvolti in una memoria d'infanzia, dove la donna è il personaggio principale. Questa memoria deve a sua volta ricondurci ad una memoria interiore. Epoca in cui né la donna né la terra erano in vendita a così basso prezzo. Man mano che la donna fu svilita a favore di una propaganda consumistica, la terra ed i fiumi vennero violati in nome di questo stesso consumismo, ma quella che viene disprezzata è la memoria dell'essere umano [...]

§ 3.3.3 Seconda fase italiana di Marcia Theóphilo (1983-1992). L'emergere della Funzione Ungaretti.

Cutüeta Curupira, del 1983, è la silloge della prima svolta creativa.

Essa è, innanzitutto, la prima prova poetica prodotta dopo il ritorno definitivo della poetessa in Italia a seguito del periodo di due anni trascorso in Brasile, a partire dal 1979, per appoggiare attivamente il processo di transizione democratica seguito al crollo della dittatura.

Ciò implica che la motivazione prima che l'aveva spinta in Italia, la dissidenza e l'esilio³⁷¹, non sono più la prima urgenza che possono averne motivato il ritorno

³⁶⁹ Ibidem, pp. 29-30

³⁷⁰ Ibidem, pp. 7-8

³⁷¹ LAGO Grazia, *Identifichiamoci con il cosmo*, in «L'Umanità», 1 marzo 1984

definitivo in Italia, che Franco Loi collega ad una necessità di denuncia di omologazione ad una modernità aggressiva e capitalista³⁷²:

[...] Da Rio de Janeiro, dove la “civiltà occidentale” ha detto che la salvezza della natura, e quindi la sopravvivenza dell’uomo, non è compatibile con il sistema del capitale, e degli sfruttamenti industriali, ci viene un canto, che è canto alla natura e canzone della natura [...]

Il Brasile è una grande sacca di risvolti affettivi e culturali, da cui la poetessa sceglie di allontanarsi a partire da impellenze di ragione intellettuale, che lei identifica nella necessità di contaminare la cultura europea con l’energia vitale e nativa dei paesi sudamericani da poco usciti da turbolenze che avevano indotto schiere di intellettuali provenienti da quella parte del mondo a cercare rifugio in Europa.

Ciò può avvenire, perfezionato il proprio percorso accademico a Roma, solo a partire, dice la poetessa³⁷³, da una riscoperta delle proprie radici. Il percorso di riappropriazione della dimensione nativa della cultura brasiliana, che è letta come opportunità di attivare nel Vecchio Mondo ridotto a pura razionalità, la vivacità del pensiero concreto che è alla base delle culture tradizionali.

Théophilo dunque compone la silloge in Brasile, proprio nel suo periodo di permanenza in patria; e lo fa considerando il campo poetico come erede di quelle istanze saggistiche alla base dei suoi scritti sulle discendenze orientali delle popolazioni precolombiane del 1977 e del 1978.

La silloge appare organicamente impostata secondo un criterio narrativo basato su una ricostruzione mitica della cultura india testimoniata da una sempre crescente presenza di intarsi tupi, idioma di una delle più antiche tribù amazzoniche attestato sin dall’arrivo dei primi colonizzatori, in effetti evocati nel componimento eponimo proprio a partire dall’accento alle navi coloniali che raggiunto il nuovo mondo ne depredavano la foresta specularmente alle popolazioni autoctone.

Gli intarsi di quell’idioma fossile troveranno spazio crescente nello sviluppo della silloge sino agli esiti estremi di *Oxum canta Bahia*³⁷⁴ in cui la presenza massiva di

³⁷² LOI Franco, *Da Rio ci viene il canto della natura*, in «Il Sole 24 ore», 19/7/1992

³⁷³ Grazia Lago, *ibidem*

³⁷⁴ *Oxum canta Bahia*, in *Cutúete Curupira*, cit., pp. 128 e segg.

termini onomatopeici e di vocaboli indigeni rende solo intuibile il contenuto del componimento nella volontaria resa *opaca* che le zeppe alloglotte costituiscono anche rispetto alla lingua materna della poetessa: il portoghese brasiliano.

La presenza e volontà autoriale di Théophilo è molto evidente, ma la sua capacità di resa formale italiana resta purtroppo insondabile per via della traduzione e revisione totale dell'opera affidata ad Elio Pecora, che potrebbe aver determinato alcuni *ungarettismi* come l'incipit aforismatico di un componimento adespota:

Ha nel suo corpo il *languore* di malattie indolenti³⁷⁵

Certamente più legato all'universo poetico della Théophilo, che nella raccolta definisce come centrale la ricostruzione dell'universo mitico ed antropologico indio ma non si chiude ancora su questa tematica come esclusiva del suo discorso poetico come invece accadrà dalle raccolte seguenti, sono i richiami all'universo poetico mendesiano e, vero *hapax* nella sua produzione, alla città di Roma ed ad alcuni abitanti del panorama poetico della città, come sembra sia l'allusione ad Elio Fiore³⁷⁶, che essa per prima introdusse all'amicizia di Alberti, e che ricorda nella dimensione significativa di innocenza e purezza fanciullesca.

Alla città dedica l'interessante *Poema per Roma*³⁷⁷: in cui emerge chiaramente il piano diacronico che la città, con la sua storia millenaria e simbolica apre tra esperienza personale e senso universale e che la disappartenenza dell'espatriata le consente di guadagnare attraverso una osservazione più distaccata, quasi esterna (v.5) al corpo della esperibilità diretta. Una distanza che rende l'esperienza poetica una sorta di reagente (vv. 13-14) nel laboratorio che la riflessione che contrappone da una parte modernità, intesa come tempo dell'utile e della macchina, della pura razionalità -raffigurata dagli enormi corpi di metallo che si contrappongono all'esodo degli uomini strappati alla memoria della propria appartenenza ed identità³⁷⁸ - e dall'altra la tradizione: letta come la dimensione della natura e della *corporeità del pensiero*. Questo concetto, che diverrà

³⁷⁵ *Cutüete Curupira*, ivi, p. 57. Corsivo della scrivente

³⁷⁶ Ivi, p. 59

³⁷⁷ *Poema per Roma*, ivi, pp. 138-9

³⁷⁸ LAGO Grazia, *Introduzione*, ivi.

uno dei cardini dell'intera poetica di Théophilo, trova una prima esplicitazione in questa raccolta proprio attraverso una descrizione corporea del mondo naturale.

Ciò è particolarmente importante all'interno del componimento eponimo che dopo aver identificato nell'antropomorfizzazione degli alberi una figura di riferimento per significare l'osmosi e la corrispondenza tra il dolore dell'ecosistema e quello del sistema antropico in esso sviluppatosi a seguito dello sfruttamento economico forsennato di matrice occidentale, ripercorso fino al fenomeno primo della colonialità cinquecentesca alluso nel richiamo alle navi che depredano la terra, la quale perdendo al propria innocenza nel contatto, invecchia³⁷⁹(vv. 4 e 13-14):

[...] gli alberi affamati/
gli alberi allucinati [...]

spinge l'identificazione tra corporeità femminile e natura violata fino al parossismo nell'episodio narrato ai vv.1-29 della lirica seguente, anch'essa senza titolo³⁸⁰.

Nel lacerto viene narrata la metamorfosi della figura mitica in un albero, ricalcando di fatto l'episodio della trasformazione di Dafne inseguita da Apollo riportata in quel medesimo libro di Ovidio, le *Metamorfosi*, che la poetessa ha dichiarato³⁸¹ essere stato tra quelli a lei più cari sin dalla prima giovinezza nel numero dei testi alla base della sua formazione culturale canonica scolastica di matrice europea.

Ella però non richiama solamente i versi 548-552 del *Libro I* ovidiano, bensì rilegge tale narrazione attraverso la meno classicamente composta traduzione visiva che Bernini ne aveva compiuto attraverso il gruppo scultoreo custodito a Roma, presso Villa Borghese, che ella aveva potuto ammirare numerose volte.

Attingere da una descrizione di secondo grado che mediasse contenuti mitici e letterari attraverso il linguaggio delle arti visive, specie se di matrice o estetica barocca, si conferma ulteriore indizio di vicinanza ad Ungaretti³⁸²; attitudine che Théophilo drammatizza ulteriormente svuotandone il richiamo classico e piegando la forza

³⁷⁹ Ibidem, p. 27

³⁸⁰ *Lei vedeva il sangue nella terra*, in *Amazzonia respiro del mondo*, pp. 30-33

³⁸¹ ACAVA MMAKA Valentina, *Intervista a Marcia Theophilo*, in «Alice», 18 febbraio 2002

³⁸² TORDI Rosita, *Ungaretti e la cultura romana. Atti del convegno 13-14 novembre 1980*, Roma Bulzoni, 1983

dell'immagine mitica alla formulazione di un archetipo universale ma culturalmente straniato che ricontestualizzandosi all'interno della cultura assolutamente altra degli indios amazzonici, esplicita il corpo umano come prima macchina epistemica attraverso un percorso dell'esperienza pura, che sfocerà nell'assioma delle raccolte successive del pensiero-corpo e del pensiero-movimento.

Ciò avviene ancora nel componimento *Pareva venisse*³⁸³ in cui i versi incipitari ricalcano l'episodio del Laocoonte contenuto nel *Libro II* dell'*Eneide*, ma con abituale fare, utilizza la struttura narrativa della storia, svuotandone il contenuto classico e mantenendo il solo riferimento formale della citazione:

Pareva venisse dal fondo del mare
le antenne si ricaricavano
man mano che finivano di vibrare
le piante cominciavano a dialogare
in contropartita con il cielo
le parole si mutavano così lievi e assurde
come tutto che stiamo vivendo
senza nuvole
come se l'universo si scontrasse
e camminasse con gli occhi serrati per mari
a volte così calmi.

La riscrittura qui è utilizzata come classico espediente di riorganizzazione di materiali mentali, prima ancora che formali, attraverso i quali esprimere la pienezza di una diversità assoluta rispetto al pubblico per cui l'invenzione poetica è pensata in modo tuttavia ampiamente esperibile proprio in nome del codice culturale di base su cui porre l'ibridazione della diversità contenutistica e culturale.

Appare a questo punto opportuno considerare una ulteriore specificità che la Théophilo inaugura all'interno dell'attitudine funzionale della riscrittura: quella fornita dal componimento *La notte*³⁸⁴, in cui la poetessa rielabora il mito fondativo Tupi della distinzione temporale tra tempo della luce e tempo delle tenebre.

³⁸³ *Pareva venisse*, in *Amazzonia respiro del mondo*, cit., p.95

³⁸⁴ *La notte*, in *Amazzonia respiro del mondo*, cit., pp. 118-19

Questo componimento ricalca quello che apre la serie delle traduzioni che Ungaretti fece dei componimenti tradizionali indi brasiliani, ad introduzione di quelle degli ammirati contemporanei modernisti, in previsione di un libro sulla poesia brasiliana mai realizzato per le *impellenze tragiche della guerra*. Il dossier brasiliano apparso col titolo *Poesia brasiliana* su *Poesia*³⁸⁵ di Falqui nel gennaio del 1946 consegnava al pubblico italiano, agevolandone la conoscenza e la formulazione di una storia letteraria di quel Paese, il filo di una tradizione nella quale inserire la contemporaneità³⁸⁶.

Il componimento in oggetto, di cui si è già narrato il rinvenimento del manoscritto mancante nel dossier delle 128 carte delle traduzioni tradizionali brasiliane del Fondo Ungaretti presso la BNCR, si intitola *Favola tupi. Come si fece notte* e narra la nascita dell'oscurità secondo la mitogenesi tradizionale dell'antica tribù del fiume.

Se è vero che è impossibile trovare testimonianza delle derivazioni formali che la Théophilo trasse dalla traduzione ungarettiana per via dell'intervento di revisione e traduzione apportato alla silloge dall'altro poeta Elio Pecora, tuttavia questo attraversamento dell'opera ungarettiana che qui si esplicita troverà ulteriore e più puntuale riscontro nelle liriche della terza fase, dove si dimostrerà cruciale nelle modalità di avvicinamento della poetessa alla letteratura nazionale italiana.

Altro elemento che potrebbe essere letto in questa direzione è la probabile, per i medesimi motivi, resa fonosimbolica, avvalorata dalla simbologia avicola, di ascendenza pascoliana di *Saci Perere*³⁸⁷.

Più incontrovertibile derivazione è quella mendesiana, esplicitata nei componimenti *Ama bagnarsi nel mare* e *L'equatore inclinato*³⁸⁸. Qui, l'ossimoricità del *sistema mendesiano* di *Ipotesi* lascia un calco evidente al v. 5 del primo componimento: *riflettono materie senza senso*; e al v. 5 dell'altro componimento che ancor più esplicitamente parla di *armoniosi disaccordi*.

In queste poesie, caratterizzate da un impianto più pianamente concettuale e meditativo, trova prima esplicita menzione l'idea del ritmo come dimensione prima della

³⁸⁵ *ibidem*

³⁸⁶ UNGARETTI Giuseppe, *Poesia brasiliana*, in *Poesia. Rivista internazionale diretta da Enrico Falqui*, III - IV, gennaio 1946, pp. 188-231; p. 188

³⁸⁷ *Saci Perere*, in *Amazzonia respiro del mondo*, cit., pp. 18-19

³⁸⁸ *Ama bagnarsi nel mare* e *L'equatore inclinato*, *ibidem*: pp. 40-43

corporeità e quindi della poesia (vv. 9 e 16) che da questa fase in avanti accompagnerà come concetto ed espediente retorico privilegiato la resa poetica *italiana* della poetessa.

Urge sottolineare come questa idea sostanziale e non attributiva del ritmo assuma valore estetico sin da un primissimo nucleo compositivo riportato nella silloge antologica *Io canto l'Amazzonia*, uscita nel 1992, ma proponente liriche elaborate tra la fine degli anni '60 e la metà degli anni '80. Si tratta di un vero ed organicamente coeso libro poetico sui quattro elementi principali del mondo naturale riletti nella chiave mitica della loro genesi rituale.

Nucleo tematico dell'antologia sono alcuni componimenti di *Cutûete Curupira*, in effetti riproposti secondo la traduzione e revisione acconciata da Pecora. Tuttavia, le più vaste dimensioni della raccolta, e la diversa e coerente organizzazione interna, consentono l'approfondimento e la puntualizzazione dei temi accennati nella silloge precedente, consentendo a questo testo di divenire il primo libro poetico, una sorta di *concept book*, dell'Autrice che si determina nella definizione di questa raggiunta maturità compositiva attraverso la spia formale di due elementi.

Innanzitutto, si emancipa formalmente dalla cura di traduttori o revisori, dopo la lunga traduzione di Mendes, Jacobbi e Pecora, espungendone il richiamo nelle note editoriali.

Inoltre appone in calce al libro un primo dizionario della foresta, che inaugura l'azione tassonomica lessicografica e lemmografica con la quale la Théophílo persegue due ordini di risultati: da una parte essa garantisce una *conservazione* del vocabolario indio minacciato, nell'erosione antropologica delle società tradizionali che lo praticano, dalla sua connaturata oralità; dall'altro vince l'opacità determinata dalle zeppe tupi e guarani di alcune liriche della raccolta precedente garantendo l'intelligibilità piena del testo alla totalità dei lettori che, non appartenendo se non accidentalmente alle tribù indie sempre più erose e braccate dalla modernizzazione forzata della biosfera ed antroposfera della foresta, non lo comprendono né conoscono neppure se brasiliani, cioè appartenenti alla lingua madre, *postcoloniale*, della poetessa.

Ciò conferma come Théophílo componga mantenendosi nell'argine di una poesia esplicitamente civile pur disarticolarla la propria appartenenza non solo dalla madre patria perché innestata nel sistema linguistico e culturale di un nuovo Paese, ma come piuttosto ciò possa accadere in nome di una *ultra appartenenza culturale* che la svincola

aprioristicamente da una esperienza monodimensionale della propria cultura d'origine, che è essa stessa plurima, innanzitutto da un punto di vista linguistico: e ne denuncia una estraneità insita nel *mainstream* culturale ed ufficiale del tardo XX secolo brasiliano, ricollegandola piuttosto alle analisi ed agli interessi della prima avanguardia del secolo rivisti alla luce del simbolismo tropicalista della Generazione del '45.

La centralità del corpo, accennata nella raccolta precedente, qui si esplicita ulteriormente proprio a partire dalla valorizzazione dell'elemento ritmico, che accompagna il movimento fisico ordinandolo; e perciò innesta la naturalezza del dato biologico nel contesto sacralizzato, ma non per questo meno umanamente esperibile, del rito.

Questa osservazione trova un riscontro nella data del testo *I tamburi*³⁸⁹. Essa risale al 1969 e apre con un distico che accerta l'equivalenza tra ritmo e movimento, addentrandosi al verso seguente nella dimensione *creola* della cultura brasiliana; ma soprattutto, nella strofe ultima, Théophilo definisce la propria identità come ulteriore a questa prima; e dispiega attraverso l'espedito della traslazione metaforica del dolore fisico su corpo inanimato, la vulnerazione di questa ulteriore dimensione in chiusura del componimento ma in apertura della trattazione successiva.

La documentazione antropologica, dalla cui specifica impostazione si diparte l'azione poetica di Théophilo a partire da questa fase, è evidente nell'impianto poematico che i componimenti assumono con sempre maggiore frequenza: se si considerano ad esempio i contigui *I suonatori di Uruà*³⁹⁰ e *L'ultima Orgia*³⁹¹, appare evidente come la centralità della resa passi da una mera compostezza metrica ad una interna coerenza ritmica per meglio *mimare* la ritualità implicita nella ricostruzione mitemica dell'universo semantico attraverso il quale le popolazioni indie, veri fossili viventi di una memoria rituale, approcciano e problematizzano attualizzandoli i miti raccolti.

Come evidenzia Dacia Maraini³⁹², il dato centrale di questa mimeticità documentaria è una resa fisica di questa estetica della foresta, spesso coincidente col corpo sessuato della donna nel suo valore di maternità e nutrimento.

³⁸⁹ *I tamburi*, in *Io canto l'Amazzonia*, cit., p. 205

³⁹⁰ *I suonatori di Uruà*, ibidem, pp. 144-149

³⁹¹ *L'ultima Orgia*, ibidem, pp. 150-153

³⁹² MARAINI Dacia, *Notti brasiliane a Roma* in «L'Unità», 4/1/1993

Lo stato animale e minerale della natura è antroporizzato, e la resa linguistica, per garantire una perfetta resa intradiegetica, che consenta l'immersione fonovisuale massima del lettore, nella narrazione si avvale di dati di senso continui, ma soprattutto avviene tutta in un presente narrativo insistito dal valore immedesimativo, come rivela l'analisi di Pedullà³⁹³:

[...] La poetessa è come se fosse lì, *presente*, quanto il verbo che dà il tempo ad ogni verso di questo intenso -non una parola che non sia caricata di altro senso- e visionario poema della natura al quale sono stati offerti tutti i ritmi e i generi e le forme, dall'epica all'epicedio, dall'inno all'elegia, dalla preghiera al lamento funebre [...].

Ciò rivela contestualmente la dimensione di assenza implicita nell'evocazione rituale che avvera fattivamente la memoria antropologica e culturale richiamata. Esempio ne sia il componimento *L'ultima orgia*³⁹⁴:

Spalancano il paradiso, accendono la pazzia
i nostri sensi scatenati. Andiamo
fra luci accecanti, tra densi colori,
in estasi chiamando gli dei.
Parlano dentro di noi, liberi, ebbri,
i piccoli folletti della foresta,
ci spingono a un canto, a un ritmo
fuori del tempo e delle ansie.
È l'ultima orgia del pianeta.
Chi più si ricorda dei divieti?
Proibita è soltanto la norma.
[...]

La poesia esplicita la dimensione francamente fisica del pensiero tradizionale, che prende vita dalla conoscenza sensibile: il dato ritmico, che narra la dimensione

³⁹³PEDULLÀ Walter, *Introduzione*, in *Amazzonia. L'ultima arca*, Firenze, Passigli, 2013, p. 6

³⁹⁴ *L'ultima orgia*, cit.

cosmeticamente intesa dell'intenzionalità umana, coincide sempre più strettamente con il movimento del corpo, in modo specifico col calpestio ripetuto e con la danza³⁹⁵ :

[...]

Lo spirito di Ubirajara s'impossessa di Yaci

vuole condurla verso la morte,

ma lei resiste non è ancora il suo tempo,

la danza riprende, il tempo continua.

Di carne sono le foglie e i fiori,

le acque dove nacque Ubirajara

hanno i fiori e li sfiora la bellezza.

I Potiguares, i Pataxòs nel Paraíba,

i Tupiniquins nello Spirito Santo,

i Guaranís sparsi sul litorale sud,

danzano vestiti da animali, da alberi

[...]

L'io lirico della poetessa è eclissato, divenendo totalmente implicito: appare piuttosto giungere a maturazione la dimensione corale elaborata nella scrittura drammaturgica della fase precedente: viene profilandosi una collettività che ha funzione di garante della ricostruzione dell'universo della foresta, e che è figura di una condizione edenica dell'umanità intera³⁹⁶:

[...] La festa è realtà, l'inconscio è storia e rituale [...]

Si profila qui, nella definizione dell'inconscio, una equivalenza tra mondo interiore personale e collettività che si esprime attraverso la memoria condivisa e la sacralità del racconto collettivo fondamentale per lo sviluppo successivo della riflessione poetica di Théophilo.

³⁹⁵ *I suonatori di Uruà*, cit.

³⁹⁶ *L'ultima Orgia*, cit.

Armando Gnisci, nella sua introduzione alla raccolta, evidenzia tre aspetti cardinali della poetica di Théophílo: la contiguità al patrimonio classico europeo; la centralità del mito, che però nel caso brasiliano sovverte l'estetica ctonia e luciferina, cerebralmente astrante, delle culture mediterranee e boreali, in una estetica della luce e della corporeità intesa come paradigma epistemico; la vicinanza della poetessa alla poesia dell'altro brasiliano di Roma: Giuseppe Ungaretti³⁹⁷

Se si è tentato di mostrare -seppure attraverso un solo esempio- come il patrimonio letterario classico venga destrutturato dalla poetessa per espungerne l'elemento culturale di sutura tra forma, struttura narrativa e civiltà Occidentale in favore di una ultrasperimentale utilizzazione formale della struttura superstite dopo l'espunzione contenutistica, che considera la tipizzazione linguistico compositiva funzionale ad una risignificabilità della forma classica parodiata in favore di una garantita accessibilità dei patrimoni indi anche a collettività culturali assolutamente distanti da questi³⁹⁸; e se si è parzialmente introdotto il tema della ricostruzione del mondo mitico attorno a cui si concentra il forte sperimentalismo e la problematizzazione etica della ricerca poetica di Théophílo a partire da questa raccolta, resta da indagare quale legame intercorra tra essa e la città di Roma ed ancor più tra essa e Giuseppe Ungaretti.

Come osservato a partire da *Poema per Roma*, inserito nella raccolta precedente, prima di eclissarsi definitivamente nella trattazione della poetessa, che si stringerà sempre più compiutamente attorno alla tematica antropologica ed ambientale, Roma perde la sua dimensione di esplicito contesto toponomastico e culturale ed entra in una condizione sincretica di simbolo sovrapposto. Se si analizzano, ad esempio, le liriche *Tincoã*³⁹⁹ e *Acqua Torbida*⁴⁰⁰, entrambe ancora del 1985, è possibile notare una sorta di propensione chimica e speculare alla sovrapposizione tra tessitura mitica ed ambientazione romana. Nella prima poesia, la narrazione mitica dell'uccello che cede le sue ali al guerriero in cerca della sua amata, avviene in un Tevere sovrapposto al fiume amazzonico, coi suoi riferimenti minuziosi di toponomastica urbana a Ponte Sisto,

³⁹⁷ Io canto l'Amazzonia, cit., pp. 5-7

³⁹⁸ «L'anima del Brasile è un insieme di anime di molti colori e molte età ed è ovunque nel tempo e nei luoghi del nostro pianeta [...]»: GNISCI Armando, *Introduzione*, in *Amazzonia madre d'acqua*, Passigli, Firenze, 2007, p. 5

³⁹⁹ *Tincoã*, cit., pp. 48-53

⁴⁰⁰ *Acqua torbida*, cit., pp. 92-99

piuttosto che a Piazza Trilussa evocata dalla statua ridente del poeta, che innesca nel contesto della città millenaria un processo di metamorfosi vivifica e straniata delle opere d'arte, veri corpi enigmatici, al pari di quelli dei defunti che vi sono affiancati, che la città espone. Non sfuggirà la natura di quali opere subiscano il processo metamorfico e vivifico: le statue che costeggiano il ponte di Castel Sant'Angelo, e quella medesima Cappella Sistina di Michelangelo che Ungaretti leggeva in *Folli i miei passi*⁴⁰¹, commistionato al tema delle ali e della morte, come vero snodo del processo estetico barocco a Roma.

In *Acqua torbida*, al contrario, la lunga narrazione metamorfica narra della trasformazione e della morte di un uomo pesce. Dopo una introduzione descrittiva (I strofa), con insistita identificazione fisica delle specificità del pescatore Itabuan e degli attributi che la variazione di stato da umano ad animale vanno modificandosi nel processo del sonno, la stanza II descrive l'ambientazione notturna della trasformazione e del fermento che si avvia nel Rio delle Amazzoni, ma passa con un salto logico all'ambientazione di una Roma straniata nella III strofe, allusa attraverso le divinità rappresentate dalle statue sommerse e dall'elemento equoreo del fiume, che prelude alla tragica fine dell'uomo pesce, ucciso da questo snaturamento della propria identità a favore del mondo occidentale, della logica di una presunta acquisenda civilizzazione⁴⁰² che il penultimo verso rivela mortifera.

Se si tenga conto di quanto appena osservato, non può non considerarsi come il continuo richiamo alla tematica della metamorfosi, dopo la principiata operazione di scaricamento dei contenuti mitico letterari occidentali, dalla resa linguistico-estetica delle forme poetiche di questa tipologia narrativa classica occidentale, in particolare modo ovidiana e storico artistica barocca, in funzione di una risemantizzazione di tradizione ed ambientazione india, debba essere letta come una procedura simbolica di espressione del processo migratorio che l'io biografico, sempre implicito, della poetessa sublima nell'extradiegesi corale, vera dimensione dell'io lirico anonimo, tutto espresso solo nella funzione della narrazione e del tramandamento di una ricostruita e fantastica dimensione culturale diffusa.

⁴⁰¹ *Folli i miei passi*, in UNGARETTI Giuseppe, *Il Dolore, Vita di un uomo, Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Mondadori, i Meridiani, p. 263

⁴⁰² «[...] /una macchina abbandonata, divorata dal mare/[...]», *Poema per Roma*, cit. p. 99

Più esattamente, questo slittamento collettivo tra le due dimensioni -sottolineato da Luzi nell'introduzione alla preziosa pubblicazione per Tallone⁴⁰³-amazzonica e romana-occidentale, della poetessa, può avvenire attraverso la figura tramite del fiume, che simboleggia o si sovrappone all'intero elemento equoreo in un *eraclitismo dolce e lento della maternità dell'acqua*⁴⁰⁴ che esplicita la trasversalità erotica femminile propria del panismo mitico che attraversa integralmente l'opera di Théophilo.

Nella tradizione lirica novecentesca italiana, il fiume è un elemento centrale nella produzione poetica di Luzi e di Fiore, già dalla poetessa citato proprio in funzione della sua romanità, ma certamente per entrambi di diretta discendenza ungarettiana.

Se infatti si voglia anche evitare di prendere in considerazione la composizione del 1916, *I fiumi*,⁴⁰⁵ che pure Stegagno Picchio dimostra approfonditamente convergere con influenza fondante nella poetica dei fiumi del Brasiliano Mario de Andrade nel suo *Remate de Males* del 1930⁴⁰⁶; non è possibile prescindere dall'ambientazione romana della redazione finale, datata 1947, di *Mio fiume anche tu* della sezione *Roma occupata* dell'opera *Il dolore*⁴⁰⁷, né tantomeno dagli espunti cinque versi precedenti (allora dal v.72) a quello con cui, parzialmente variato, oggi si apre il componimento, della sua prima stesura, intitolata *Poesia d'occasione* e pubblicata nel 1944 con illustrazione di Orfeo Tamburi nella *Piccola Roma* dell'editore Urbinati. Qui il Tietè, fiume brasiliano del dolore estremo legato alla scomparsa dell'amato Antonietto, è affiancato ai quattro fiumi della vita precedente del poeta ed al Tevere, fiume romano, cioè della stagione del più recente dolore collettivo⁴⁰⁸: il componimento appare infatti inserito in quella sezione della raccolta, cioè, elaborata immediatamente dopo il rientro in Italia dall'esperienza brasiliana di Ungaretti:

⁴⁰³ «È impossibile attribuire a un essere distinto la voce che parla, loda, alloquisce, descrive, esalta, colorisce nella foresta nella quale tutta la vita vegetale, animale, elementare si accende nella sua compresenza e sacralità [...]»: LUZI Mario, *Introduzione* in Théophilo Marcia, *Kupahúba: albero dello Spirito Santo*, Tallone editore, 2000; s.i.p.

⁴⁰⁴PISANI Mimma, *Presentazione di Amazzonia Madre d'acqua*, Roma, aprile 2008. Consultabile presso: <http://www.marciatheophilo.it/index.php/amazzonia-madre-dacqua-di-mimma-pisani/>

⁴⁰⁵ *I fiumi*, in Ungaretti Giuseppe, *L'allegria*, (1931), in *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, cit.

⁴⁰⁶Stegagno Picchio Luciana, *Il sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Giuseppe Ungaretti* cit., pp. 547-548

⁴⁰⁷ *Mio fiume anche tu*, in *Il dolore*, cit.

⁴⁰⁸ Stegagno Picchio, 1981, cit., p 257

Mescolato al Tieté di selve impervio
Echeggianti al mio pianto più profondo,
Ti collocasti allora al Serchio, al Nilo,
Alla Senna, all'Isonzo chiaro accanto,

Tevere, sacro fiume, tu, anche mio.

Pur non particolareggiando l'analisi del componimento nella sua stesura del 1947, che ambienta sulle sponde del fiume che attraversa la città millenaria, simbolo della civiltà, la lacerazione della distruzione legata alla minaccia dell'odio cieco che la dittatura e la violenza comportano, e pur evidenziando solamente come il componimento, ai vv. 31 e 32, accenni al dramma dell'emigrazione italiana della fine dell'Ottocento e dell'inizio del secolo XX definendolo significativamente uno *strappo*, è opportuno in questa sede evidenziare come l'utilizzazione dello specifico tema fluviale ad opera di Ungaretti, possa discendere, nella tradizione italiana dalla trattazione dei fiumi danteschi nella *Comedia*, ma non trovi altri riferimenti. È piuttosto vero che trova riscontro, invece, nelle tradizioni altre frequentate dal poeta: da ultimo, cronologicamente, quella sudamericana che intercederà la sensibilità della Théophilo, e la sensibilità del consentaneo e coevo Alberti, il quale nel 1952 aveva composto l'opera, grafico letteraria, di ambientazione argentina e legata a quel primo periodo del suo esilio, *Al Río della Plata*⁴⁰⁹; ma anche, l'anno precedente, nel 1951, i componimenti *Buenos Aires en tinta china* e il gemello *Baladas y canciones del Paraná*.

Ungaretti si dimostra centrale, dunque, nella mediazione tra i contenuti e la produzione sud americana e la tradizione italiana.

Il legame con Théophilo è ancora più chiaramente documentabile attraverso la ricostruzione del dittico composto dai componimenti *La notte*⁴¹⁰, qui riproposto dopo la pubblicazione di *Cutuête Curupira*, e *Cobra Grande*⁴¹¹.

Il primo componimento, del quale bisogna commisurare la possibilità d'indagine alla circostanza attestata della curatela e traduzione di Pecora, è uno sviluppo lirico dell'incipit della composizione tupi che apre le traduzioni brasiliane di Ungaretti.

⁴⁰⁹ALBERTI Rafael, *Al Río della Plata*, Argentina, 1952; pastelli ed acquerelli

⁴¹⁰ *La notte*, in Théophilo, *Io canto l'Amazzonia*, cit., p. 29

⁴¹¹ *Cobra grande*, ivi, pp. 124-127

Nel mito Tupi tradotto dal poeta, il breve incipit di quattro versi esplicitava unicamente l'assenza della notte, tema che, nell'analisi di Gnisci, è proprio della cultura amazzonica in contrapposizione a quella mediterranea ed europea⁴¹²:

[...] Gli inizi del dire amazzonico sono ambientati nella luce tropicale fatta di *Ère di azzurro, di vermiglio, di verde*. I miti iniziali dei popoli mediterranei e boreali sono ambientati invece nella condizione notturna, alla quale sopraggiunge il lume degli dei luciferi [...]

Ungaretti traduce così, nella lezione definitiva, l'antico mitema tradizionale ad apertura della sezione dedicata alle *Favole indie della genesi* posta ad inizio di tutte le varie pubblicazioni delle traduzioni brasiliane

Come si fece notte
(Favola Tupi)

Notte una volta non c'era.
Sempre giorno una volta c'era.
Notte una volta nell'acqua dormiva.
Le parole nelle cose una volta stavano.

Théophilo sviluppa così, quasi quintuplicandoli, i quattro versi di apertura della traduzione di Ungaretti, ampliandone i nodi concettuali più confacenti alla sua poetica in fieri (corsivo della scrivente):

In principio non c'era la notte. Non si conosceva
la notte. *C'era soltanto la luce ed era
così intensa, ai tropici pareva di andare
per ere di azzurro, di vermiglio, di verde.
Era così forte la luce che pareva di fluttuare
nei colori
nelle piante.*
Quel che non aveva parola si parlava
si parlavano gli alberi e pensavano coi fiori.
Nessuno conosceva il nero
soltanto *esistevano i colori
che emanavano luce, che distribuivano energia-pensiero*

⁴¹² Gnisci Armando, cit., p. 6

Ma non si dormiva
l'uomo non conosceva stanchezza
ma non sapeva la dolcezza del riposo
il silenzio e la musica
perché la musica nacque con la conoscenza dei primi ritmi
e con la notte nacque il primo canto.

Il primo dato emergente è quello estetico della luce, la cui incidenza sensistica è significata attraverso un intero campo semantico di colori e dati visivi panici che sostanziano il pensiero in una condizione esperienziale (v. 12). La poetessa esplicita il passaggio disarticolando la concettuale resa neoplatonica di Ungaretti del verso 4: la corporeità del pensiero mitico è a tal punto vero, che l'esperienza del linguaggio, cioè di una razionalità secreta dalla pienezza edenica del tempo primordiale, appare superata da una compenetrazione dei puri concetti concomitanti in questo caleidoscopio di luce e colori.

In *Cobra grande*, invece, la resa compositiva di Théophilo rovescia quello della traduzione ungarettiana selezionando il solo episodio del motivo della *quête* della notte in cui il matrimonio tra la figlia del Grande Cobra ed il guerriero possa essere consumato.

Ungaretti, che compie una scelta di poetica personale aprioristica nella selezione del patrimonio da tradursi, non entra nella selezione degli episodi significativi e riporta l'intero mitema, a partire dal pretesto della ricerca e della violazione del tabù di non apertura del seme contenete l'essenza dell'oscurità, in special modo nei suoi esiti fondativi del mondo fisico e morale amazzonico.

Il componimento di Théophilo ripercorre piuttosto l'aspetto psicologico dell'episodio prediligendone l'aspetto di frammento, cioè di *narrazione aperta*, dimensione che tanta importanza assumerà nell'estetica compositiva di Murilo Mendes e che sembra derivare dalle sperimentazioni della *Generazione del '45*.

Fossilizza cioè l'episodio al momento immediatamente precedente la violazione dell'interdetto, proprio per consentire una mimesi ed una attualizzazione totale a vantaggio del lettore, che viene a trovarsi in una condizione di richiamo e sovraesposizione sonora grazie all'uso diffuso dei suoni onomatopeici che provengono dal seme che contiene la notte e che sembra ammalciare vincendole le resistenze dei tre

famigli, nella versione ungarettiana, o *curumin*⁴¹³, in quella di Théophilo. La narrazione della poetessa si ferma esattamente sulla lusinga della proibizione, di fronte al baratro della frantumazione dell'equilibrio edenico che comporterà la nascita del mondo. Questo punto, particolarmente significativo nella *Weltanschauung*, si dimostrerà pronto ad intercettare di nuovo la riflessione neoplatonica del valore di sutura che la memoria assume nel congiungimento tra i molti piani cronologici e cronotopici puntualizzata da Ungaretti proprio a partire dal suo magistero brasiliano.

Della resa ungarettiana, la poetessa riassume alcuni aspetti dislocandoli in posizioni strategiche essenziali nella definizione dell'afflato complessivamente lirico della resa del mito: la notte posta sul fondo del fiume, che apre il componimento, ricalca il v. 18 di Ungaretti⁴¹⁴. Interessa notare inoltre che l'autrice intende a tal punto individuare la natura della materia di questa traduzione, da aver riposizionato nella produzione del decennio precedente, cioè in *Il grillo allucinato*⁴¹⁵, del 1972, il riferimento del v.30 : [...] *grilli e ranocchi udivano*[...] del mito tupi in un *hapax* del proprio immaginario espressivo (vv.3-4): [...] *saltano le rane ubriacate/ e allucinato il grillo salta*[...].

§ 3.3.4 Terza fase italiana di Marcia Théophilo (1995-). Sviluppi metrico-ritmici e concettualia della Funzione Ungaretti.

La terza fase della produzione italiana di Marcia Théophilo inizia nel 1995 con *I bambini giaguaro*⁴¹⁶, con l'esplicita dichiarazione, nel peritesto, in seconda di copertina, della dizione *Traduzione italiana di Marcia Théophilo*.

Questa emancipazione dalla traduzione e revisione formale, avvenuta ad opera di poeti -nella prima fase Mendes e Jacobbi, nella seconda Pecora- avviene in concomitanza non solamente con la percezione di una propria maturità formale espressiva, che la vedrà da quest'opera in avanti alternare l'elaborazione di sillogi bilingui fin anche a sillogi prettamente italiane, ma si inaugura con l'esplicita attenzione poetica ed editoriale di Mario Luzi: il quale proprio in questa raccolta avvia la circostanza di un proprio scritto

⁴¹³ *curumi*: (dal tupi *kuru'mi*) bambino indio. Cfr. Glossario in appendice alla silloge, cit., p. 254

⁴¹⁴[...] *A cercarla per il fiume grande, manda* [...]: da Ungaretti, *Favola tupi*, cit., v.18

⁴¹⁵Theóphilo, *Il grillo allucinato*, cit., pp. 178-79

⁴¹⁶THEÓPHÍLO Marcia, *I Bambini Giguaro*, Roma, Edizioni De Luca, 1995

critico iniziale, poi ripetuto per la silloge edita nel 2000 per Tallone⁴¹⁷, in quella del 2003 per l'editore Tracce⁴¹⁸, e in quella, postuma, per l'edizione diretta dallo stesso Luzi, Passigli nel 2005⁴¹⁹; oltre allo scritto critico inserito in *Amazzonia Canta*⁴²⁰.

Come evidenzia l'intervento critico di Luzi⁴²¹, questo nuovo libro poetico amplia la tematica antropologico-ecologica -qui comunque efficacemente mantenuta e difesa secondo la bella discettazione di Grazia Francescato⁴²² in seconda prefazione, attorno a cui si è andata definendosi l'identità poetica di Théophílo- nella forma nuova del poema unitario, sebbene diviso in due fasi.

Nella prima, che va dal micro componimento I al XXXVII, *serialmente allineati in una corallità illimitata*⁴²³, si assiste alla narrazione di un *rito magico* attraverso il quale *La dea Giaguaro, che incarna tutte le forze della natura, trasmette ai bambini la sua stessa forza per proteggerli*⁴²⁴. Ad essi segue una seconda parte che narra del nuovo esodo dopo quello dei primi secoli della colonizzazione che aveva visto gli indios migrare verso nord per sottrarsi al massacro. L'esodo contemporaneo vede protagonista non più l'intero popolo indio, bensì i suoi bambini, e non verso un nuovo paradiso edenico, ma verso la civiltà delle città degradate⁴²⁵. Il senso di collettività che garantiva

⁴¹⁷ THEÓPHÍLO Marcia, *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo*, Torino, Tallone ed., 2000

⁴¹⁸ THEÓPHÍLO Marcia, *Foresta mio dizionario*, Pescara, ed Tracce, 2003

⁴¹⁹ THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia respiro del mondo*, Firenze, Passigli, 2005

⁴²⁰ THEÓPHÍLO Marcia, *Amazónas canta*, Sao Paulo, Abooks, 2003

⁴²¹ «[...] Là, reietti ed emarginati come sono nelle favelas, cercano ancora di ricostruire una parvenza di aggregazione che ricordi la tribù e la foresta per difendersi da un mondo estraneo, ostile, nefasto. Le vittime sono prima di tutti gli altri, i bambini [...]»: LUZI, Mario; *Prefazione*, in *I bambini giaguaro*, cit., p. 5

⁴²² Ivi, pp. 8-10

⁴²³ Ivi, cit. p. 7

⁴²⁴ THEÓPHÍLO Marcia, *Introduzione*, in *I bambini giaguaro*, cit., p. 11

⁴²⁵ È possibile che il tema abbia trovato origine, vista la dichiarata ammirazione e consentaneità di Théophílo per Garcia Lorca, dalla sezione centrale di *Grido a Roma*, componimento diverse suggestioni del quale possono ritrovarsi nelle atmosfere di *Poema a Roma* di Théophílo. Esse si legano in particolare modo a GARCIA LORCA Federico, *Poeta en Nueva York*, cit., p. 632-633, che recita: «[...]Non c'è che un milione di fabbri/ che fabbricano catene per i bambini del futuro./ Non c'è che un milione di carpentieri/ che fanno bare senza croce/ [...] / I maestri mostrano ai bambini/ una luce meravigliosa che viene dal monte/ [...]». Proprio dei versi di questa sezione del poema Vittorio Bodini, nella sua perfezione al volume *I poeti surrealisti spagnoli* (Einaudi, 1962), aveva notato come il mondo della città e delle macchine rappresentasse per il poeta l'avvilimento della vivacità propria invece del mondo della tradizione e della natura, identificato in quella sede coi neri e con gli immigrati, oppresso in una sorta di «geometria senza spazio», la cui prima caratteristica estetica era una resa programmatica attraverso la perdita del colore, cioè del dato sensibile centrale nell'esperienza poetica precedente, legata al mondo della tradizione popolare andalusa (BODINI Vittorio, *Prefazione*, in ID., *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, pp. LXXII-LXXIII)

un'ortogenesi dell'identità india nei bambini, presto avviati alla vita adulta nella naturalezza della foresta, è qui sostituita da una supervisione di adulti sfruttanti che vogliono simboleggiare la perdita del legame etico tra uomo e natura all'interno di una logica di solo profitto. Ciò comporta un profondo degradarsi della loro identità ed una terribile devianza verso il crimine, parallela alla mortificazione del *Karo*⁴²⁶, l'anima comune propria di ogni parte della natura.

I bambini giaguaro, che si ribellano a questa condizione di acquisito servaggio, attuano dunque una *violenza che non parte all'attacco di qualcosa, ma a difesa della vita, di tutta la vita*⁴²⁷: la cui *qualità sacra* - evidenzia ancora Mario Luzi - è il vero motivo della poesia di Théophílo⁴²⁸.

Il poeta evidenzia inoltre come questa opera porti a compimento l'idea teatrale delle prime scritture italiane: tanto nella ulteriore definizione corale della collettività indigena che assume carattere di testimone e referente nell'esistenza india, quanto nello sviluppo delle figure infantili o di quelle femminili tanto eroticamente determinate e libere quanto sessualmente deviate alla prostituzione già utilizzata come figura nella ricognizione della *piece/monologo Dica a quelli che è da parte di Dolce*. Egli parla, in proposito, di *un'opera in atto, vissuta e vivente, che è un rito di glorificazione animistica insieme tragico, festoso, orgiastico*⁴²⁹. È un modo di poetare dal vivo e all'interno di una *comunità condivisa* (che, attraverso le abituali strategie competitive dell'intradiegesi, del presente narrativo insistito, dell'insistenza mimetica dei dati sensisti) *assimila il lettore ai protagonisti*⁴³⁰ ponendoli al cospetto delle cerimonie, con la loro *trionfale cadenza ossessiva*⁴³¹: cioè attraverso le intraviste figure di ritmo interne e preponderanti nella ricerca metrica della poetessa.

Le specificità metrico ritmiche cui accenna Luzi sono la prima sorprendente novità della scrittura pienamente emancipata di Théophílo.

⁴²⁶ Ivi, p. 16

⁴²⁷ Ibidem, p. 17

⁴²⁸ Luzi, ivi., p. 6

⁴²⁹ Luzi, ibidem.

⁴³⁰ Luzi, ibidem.

⁴³¹ Luzi, ibidem.

Tutto il poema è costruito secondo metri classici italiani ed europei apparentemente molto composti, con una frequenza maggiore e determinata rispetto a quelli utilizzati - non è agevole stabilire quanto autonomamente- nelle raccolte precedenti.

Si scorra, a puro titolo di esempio, il componimento *I*⁴³², esemplificativo dell'intera costruzione formale della raccolta:

È immobile la terra, quando la Dea Giaguaro
entra di notte nel villaggio
e con lei Urucú, Pajurá
Jupicahy, Tauarí
Ararí, Mangalô
i volti illuminati un fascio di luce
balla un guerriero dentro ognuno

si possono notare l'uso di un alessandrino dai due emistichi perfettamente equivalenti, con cesura in VII, sottolineata dall'interpunzione al v.1; un novenario piano al v.2, ma con attacco trocaico (primo ictus in sillaba I) e continuazione giambica (secondo e terzo ictus in sillaba IV e VI); seguito da un novenario tronco al v.3 e da due settenari tronchi ai vv. 4-5; per poi tornare ai vv.6-7, a due endecasillabi piani, con impianto accentuativo *a maggiore* ibrido tra impianto dattilico (ictus da primo a sesto- escluso II- in sede I, V, VII, X; ma con divaricazione del II da IV sede a III e V) al v. 6; e dattilico trocaico (ictus in sede I, IV, VI, VIII- quindi forse *a minore-*, X) al v.7.

Appare immediatamente evidente come l'estrema leggerezza del canto, nasca da un uso avvertito e sorvegliato della metrica classica europea, anche italiana. La poetessa dimostra di conoscere e governare con grande dovizia tecnica i ritrovati metrici della traduzione italiana, ma in una direzione che esubera l'iniziale ricerca (che aveva avuto inizio con un richiamo fonosimbolico pascoliano) nella direzione del proprio personale intento di mimesi sensistica: che centrando la ferma prima istanza del corpo, ricerca piuttosto la ritualità cosmetica del movimento nella ricerca di una efficace resa ritmica.

Ciò giova a ben interpretare il lavoro di variazione delle consuete elaborazioni metriche della tradizione italiana qui chiaramente interpellata.

⁴³²THEÓPHÍLO, *I*, in *I bambini Giaguaro*, cit., p. 21

L'insistenza sulla regolarità ricorsiva degli accenti interni, spesso distribuiti secondo una successione binaria di arsi e tesi costanti deve indirizzare a considerazione di resa costante della cadenza che non possono prescindere da ulteriori considerazioni.

Innanzitutto si deve notare come la specificità contenutistica dell'impegno letterario di Théophilo, giovi a prima vista ad emanciparla totalmente dal contesto letterario italiano: nessun autore infatti ha dedicato completamente la propria attività alla conservazione e valorizzazione di ecosistemi bio-antropologici; né tanto meno ha tentato di raggiungere tale scopo attraverso lo strumento scientifico dell'indagine antropologica. Una vicinanza in questa direzione può ravvisarsi nelle indagini e documentazioni meridionaliste, o in quelle di autori come Zanzotto, Pasolini o Pavese legati ad un mondo in disgregazione vicino a sistemi antropologici in disfacimento e devoti ad un dialetto archeologico; e come molti di costoro, in effetti, la poetessa usa una lingua fossile, la cui documentazione nella scrittura equivale ad una azione etnologica di reperimento e tassonomizzazione del dato materiale testimone di una cultura, ma l'elemento altamente simbolico della produzione italiana, spesso frammisto ad altri uffici intellettuali inseguiti in produzioni eterogenee, è decisamente esuberato tanto dalla cifra di assoluta centralità dell'impegno ecologico ed antropologico professato, quanto dalla dimensione del fenomeno indagato, che avendo dimensione macroscopica e risonanza mondiale diventa figura di una lotta universale in favore di una dimensione arcaica e corradicale ad una dimensione profonda dell'umanità, piuttosto negletta in nome della modernità economica e politica, che vivono nel mito nuovo dell'efficienza, della velocità e dell'ottimizzazione finanziaria omologante.

Se dunque una vicinanza emozionale e legata alla dimensione delle intenzioni programmatiche può essere intuita piuttosto che ricostruita, più esatta vicinanza può essere ravvisata nella dimensione formale dell'elaborazione dell'opera.

Innanzitutto la Théophilo prende a ragionare identicamente in modo sempre più formalmente organizzato intorno alla resa poetica attraverso intarsi *tupì*, che organizza costantemente in glossari in cauda alle sillogi a vantaggio del lettore mondiale e brasiliano in primo luogo, non solo italiano -come invece era accaduto nei primi libri di narrativa italoфона che avevano inaugurato l'uso di questo strumento.

Ciò denuncia l'intenzione documentaria che l'operazione letteraria pone tra i propri obiettivi. Ancor più, ciò avvicina questa lingua di elezione alle lingue fossili, cioè quasi del tutto non realmente praticate, utilizzate come espedienti lirici da una lunga e nutrita

tradizione italiana: dal tursitano di Pierro, al friulano di Pasolini, al solighese di Zanzotto. Ciò secondo una precisa strategia espressiva di questi poeti che volevano recuperare un mondo, denunciandone contestualmente la perdita, che si esprimeva in quei dialetti: attraversandone primariamente la dimensione emotiva ed intrapsichica.

Se la lingua di Théophílo è dunque ricerca espressiva di resa per un'alterità assoluta e *terza* rispetto ai molti punti d'indagine che l'osservazione del lettore evocato come ad essa estraneo, come la scelta dell'inserimento costante dei glossari può voler significare, essa è anche testimone di una ricerca formale centrale nella poetica dell'autrice: la quale dimostra di considerare centrale l'elaborazione di una resa stilistica efficace nella ricostruzione mimetica di contenuti e strutture antropo-rituali.

L'approccio alla cultura letteraria italiana, dunque, non è disatteso come la disomogeneità macrotematica apparentemente autorizzerebbe a supporre, ma piuttosto legato alla selezione analitica di atmosfere e soprattutto strutture; ed avviene quindi principalmente non attraverso la citazione diretta, interdiscorsiva, che pure esiste, bensì per tramite di quelli che si potrebbero definire veri calchi culturali: cioè riscritture adattative, filtrate da alterità culturali radicalmente divergenti, di stilemi o nodi centrali della tradizione poetica ospite, come l'espressione in dialetto; la descrizione e salvaguardia delle alterità socio antropologiche e linguistiche del territorio nazionale e dello spettro letterario postunitario, o anche stilemi letterari fondanti della sensibilità culturale italiana.

Se il *calco culturale* è in effetti una delle strategie di relazione poste in essere da Théophílo, ancora più significativa appare l'incidenza dell'uso delle forme della tradizione elaborate verso una resa dagli specifici intenti espressivi.

Questa appropriazione delle strutture formali che -qui come nelle riscritture della narrazione ovidiane e virgiliane- scavalca la relazione coi contenuti tradizionali, potrebbe individuare la realizzazione di una forma ulteriore di riscrittura rispetto a quelle argomentate da Genette⁴³³ e riprese da Bernardelli⁴³⁴: ulteriore rispetto alla pur

⁴³³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [trad. italiana da cui si cita: GENETTE Gérard, *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. pp. 13-23]

⁴³⁴ BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013, pp. 19-52

corradicale genettiana *transmetrizzazione*⁴³⁵ e molto simile alla teorizzata *forma letteraria di grado zero*⁴³⁶ di Barthes. Ciò tuttavia non avviene esternamente alla tradizione letteraria nazionale, ma secondo una precipua figura di avallo, tanto formale che contenutistica: Giuseppe Ungaretti.

Soccorre all'uopo l'acuta analisi formale che Glauco Cambon, nel suo contributo centrale: *La Poesia di Ungaretti*⁴³⁷, conduce nel IV capitolo, intitolato, per l'appunto *Misura e dismisura*⁴³⁸.

Rileva osservare che l'espressione che intitola il capitolo è mutuata dalla definizione di relazione che Ungaretti instaura tra l'esperienza del Brasile⁴³⁹ e la sua intuizione estetica ed esistenziale della *categoria* del Barocco⁴⁴⁰.

Nella preziosa introduzione al suo primo libro di *Traduzioni* shakespeariane, pubblicato nel 1936 per la romana Novissima edizioni, e riproposto nel 1946 per Mondadori, il poeta pone in relazione l'esperienza della dismisura, cioè del male estremo rappresentato nel *Dolore*, con il tentativo di dargli ordine esistenziale attraverso la compostezza di un ordine metrico, cioè riconducendolo in una dimensione formale di *misura*⁴⁴¹.

Ciò che colpisce della puntuale analisi di Cambon, che prende le mosse nello studio delle sillogi del ritorno in Italia di Ungaretti le osservazioni già impostate da Spagnoletti⁴⁴², è certamente la relazione che egli vede tra l'esperienza del dolore più profondamente personale e generazionale (incarnati dalla morte del fratello e del figlio Antonietto prima, e dalla guerra mondiale e dall'invasione nazista di Roma poi) con lo

⁴³⁵ Genette, cit., pp. 263-266

⁴³⁶ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, 1953 e 1972. [Barthes Roland, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi*, Torino, Einaudi, 1982, 2003]

⁴³⁷ CAMBON Glauco, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1976

⁴³⁸ Ivi, pp. 159-180

⁴³⁹ UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. IV. 40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, Lo specchio, 1946.p.9

⁴⁴⁰Ivi, p. 23

⁴⁴¹ «[...] È il terrore della dismisura che suscita il culto della misura. [...]»: Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., p. 160

⁴⁴² SPAGNOLETTI Giacinto, *Commento a Tu ti spezzasti di Ungaretti*, in «Letteratura», n.35-36. Fascicolo dedicato a Ungaretti nella ricorrenza dei suoi settant'anni. Settembre-dicembre 1958, pp. 180-185

strapotere della natura brasiliana. E come poi, questo *sentimento* della natura ferocemente leopardiana, che è barocco e deserto insieme, divenga a sua volta sperimentazione metrica che per l'appunto sfocia in una dimensione ritmica molto simile a quella perseguita da Théophilo.

In particolare, la costruzione di *Tu ti spezzasti* viene ricondotta all'ascendenza del componimento *A Silvia*⁴⁴³, di cui ricalca atmosfere, sentimento della realtà, e soprattutto -secondo la lettura di Bo⁴⁴⁴- una forma interrogante che si esplicita in una *deformazione* attraverso l'accentazione in quinta sede del v.32, *irregolare* nella sua resa giambica a tutto vantaggio del dato di *insistito ritmico* che vuole drammatizzare il componimento. Scrive infatti Cambon⁴⁴⁵:

[...]In seno all'organismo metrico-sintattico di *Tu ti spezzasti* ne avvertiamo la ripercussione formale proprio attraverso l'accennato sgretolarsi dell'iniziale compattezza endecasillabica, un processo graduale che affiora alla fine delle due ultime strofe della parte prima, come s'è visto, per poi assumere il sopravvento nella parte seconda e terza dove di endecasillabi non ne rimangono che tre (versi 32, 36, 37) il primo dei quali (*Correndo nel peso dell'aria immota*) *irregolare* perché accentato sulla quinta sillaba e allineato quindi sulla cadenza giambico-anapestica dei quattro novenari irregolari che lo circondano nella parte seconda.

Tale cadenza ascendente, incontrastata, opera all'unisono con lo snellimento sintattico [...] con la contrazione metrica (prevalenza dei metri giambico-anapestici sull'endecasillabo che per giunta è irregolare e ad essi assimilato ritmicamente) [...]

Il critico conferma poi *l'alternarsi di metri giambico-anapestici a moduli (e segmentazioni) discendenti, trocaici o dattilici o sincopati*⁴⁴⁶. Vale a dire, spiega poco sotto, che l'originaria carica giambica dell'endecasillabo, cioè di un metro classico regolarmente formulato *che l'artefice aveva eretto quale diga a contenimento del suo dolore*⁴⁴⁷, si apre in una *cadenza giambica rilevata e rallentata da pause semantiche*⁴⁴⁸ le cui conflittualità accentuative non possono essere sciolte a vantaggio di *un paradigma esemplare*⁴⁴⁹.

⁴⁴³ Cambon, 1975, cit., pp. 159-161

⁴⁴⁴ BO Carlo, *L'eredità di Leopardi*, Vallecchi, Firenze, 1964. p.17

⁴⁴⁵ Cambon, cit. pp. 161-162

⁴⁴⁶ Cambon, cit. p. 163

⁴⁴⁷ Cambon, cit., p. 164

⁴⁴⁸ Cambon, cit., p. 165

⁴⁴⁹ Ibidem

Si tratta, aggiunge Cambon, di un *dinamismo eversivo che scioglie* in una continuità seriale di *giambi ed anapesti* la misura classica dell'*endecasillabo iniziale, articolata in versi di varia lunghezza sillabica (...), tutti irregolari, e sgranati*⁴⁵⁰.

Risalendo inoltre all'esperienza di *Sentimento del Tempo*, evidenzia in questa sede la centralità dell'espressione implicita e paratattica che sfocia in una vera e propria *funzione nominale*⁴⁵¹ capace di sublimare *la polarizzazione del linguaggio sulla forma implicita*⁴⁵².

Nella brevissima analisi metrico-ritmica fornita, del tutto esemplificativa, del tessuto compositivo delle sillogi di Marcia Théophilo che compongono questa terza fase, troviamo in effetti convergere tutti questi elementi: la dissoluzione delle forme metriche tradizionali della poesia italiana in favore di forme di ritmo, la predominanza schiacciante della paratassi, verso la realizzazione di un'intenzione mimetica dell'esuberanza della natura brasiliana.

Ciò realizza quell'intenzione di coincidenza metrico-iconica che Cambon⁴⁵³ vede espressa anche in altri due *fattori*, si potrebbe dire, *di legame* con Théophilo.

Innanzitutto la costruzione di un verso mimetico di una *lingua oggetto verbo*, di natura completamente opposta all'Italiano contemporaneo ma molto aderente alle lingue indie riprodotte dalle traduzioni ungarettiane e citate ed utilizzate da Théophilo. Ungaretti dimostra di prediligere questa resa non solo in *Tu ti spezzasti*, o nel celebre *Monologhetto*⁴⁵⁴ che il critico accosta a questo discorso di resa ritmica del tema brasiliano, ma soprattutto nella propria traduzione della *Favola Tupi* la cui lezione d'autore è corretta in questa direzione.

Ciò coincide, anche, con le circostanze più prettamente cataloganti dell'espressione poetica di Théophilo, la quale in quelle circostanze esprime la predominanza dell'espedito mimetico linguistico su quello puramente narrativo.

Si tratta in effetti delle circostanze poetiche di maggior concitazione che, a latere dell'uso di una predilezione espressiva di tipologia linguistica oggetto verbo e

⁴⁵⁰ Ibidem

⁴⁵¹ Cambon, cit., p 167

⁴⁵² Ibidem

⁴⁵³ Cambon, cit., p. 168

⁴⁵⁴ Cambon, cit. pp. 179-180

specificazione nome, sceglie anche un'aderenza meno stretta a strutture formali apparentemente regolari nel numero dei piedi, ed abbandona definitivamente anche l'apparenza dei metri della tradizione italiana altrove, come si è visto, svuotati dei propri contenuti ritmico normativi abituali in favore di una resa puramente fonetica. In queste fasi, strettamente legate alla mimesi immedesimativa, spesso ritmica rituale, l'espressione è francamente giambico-anapestica

Può giovare in tal proposito notare, ancora a titolo di esempio, l'inversione chiasmica, tra la resa della prima parte mimetica, dei vv. 1-6 ; e quella più pianamente descrittiva che si sviluppa dal v.7 al v. 11 del componimento *Il linguaggio del fiume*⁴⁵⁵ nella raccolta del 2005 *Amazzonia respiro del mondo*:

Il linguaggio del fiume
insieme alle prime parole
balbettate pian piano
con i bambini più grandi
vanno imitando il canto degli uccelli
il fragore delle acque.
Con le piccole mani
riconoscono il volto degli amati.
Esiste un linguaggio delle onde
fatto di suoni e parole, di piccoli sospiri
grida di gioia quando si entra nel fiume.

I primi tre versi, con soggetto implicito intuibile come *i bambini più piccoli* dall'accostamento di senso del v.4, esprimono un lungo articolarsi dell'oggetto diretto che, frapposto un comitativo, precede il verbo dalla immediata doppia caduta susseguente su due nuovi oggetti diretti.

La struttura si rovescia immediatamente sotto: l'espressione, usciti dall'orgia naturalistica della foresta, si normalizza in una narrazione regolare, che struttura il proprio discorso secondo l'abituale schema soggetto verbo oggetto, e che si ricompone nel doppio Alessandrino finale, anch'esso scollato tra regolarità metrica e coerenza del ritmo interno che trova parziale ricongiungimento solo nel verso finale, da considerarsi

⁴⁵⁵THÉOPHÍLO Marcia, *Amazzonia respiro del mondo*, Passigli, Firenze, 2005. p. 83

comunque ibrido tra settenario ed esassillabo (nella variante del doppio settenario con accento irregolare: nel primo emistichio sdrucchiolo, su 1-4, cesura femminile; poi seguito nel secondo ipermetro 1-5 e 7. All'ultimo, invece gli ictus interni sono sulle sillabe 1 4 6, cesura femminile, poi seguita da 2, 5) con resa ritmica spondaica intarsiata a quella ritmica canonica: tutte contrapposte all'impostazione giambica, sempre con inserzioni dattiliche, dei primi tre versi.

Queste accezioni metriche -in particolare l'anisosillabismo e tipicamente la formulazione sistematica dell'Alessandrino doppio formulato in tredici sillabe, preferenzialmente nella soluzione con settenario e senario; o dell'Alessandrino in unione sistematica all'endecasillabo- sono da ricondursi, secondo il recente studio di Brugnolo⁴⁵⁶ sull'Alessandrino italiano, all'uso sperimentale novecentesco che vede derivare da Pascoli⁴⁵⁷ e Carducci⁴⁵⁸ l'interesse per il recupero *in variante* di questo metro di originaria ambientazione italiana altomedievale⁴⁵⁹.

Esse troverebbero un proprio campione in Gozzano⁴⁶⁰, il quale fungendo da snodo tanto verso i liguri (Ceccardo⁴⁶¹ prima e Montale⁴⁶² -specie per ciò che concerne gli esiti misti da Alessandrino ed endecasillabo- e Caproni⁴⁶³ poi) che verso i crepuscolari, primo tra tutti Govoni⁴⁶⁴, trasporta il metro di recupero pascolano, utilizzato nella prima innovativa torsione delle tmesi⁴⁶⁵, e quello sperimentalmente della più avanzata rivoluzione delle cesure e delle arsi carducciane del tardo Ottocento italiano nel Novecento poetico italiano, specie nei suoi effetti narrativo ironici dappprincipio; e, parallelamente, per discendenza manzoniana, civili, nelle derivazioni ultime delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini⁴⁶⁶.

⁴⁵⁶ BRUGNOLO Furio, *Breve storia dell'Alessandrino italiano*, in ID., *Forme e figure del verso*, Carocci, Roma, 2012; pp. 109-141.

⁴⁵⁷Ivi, pp.118-123

⁴⁵⁸Ivi, pp.120

⁴⁵⁹Ivi, p.p. 109-112

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 117; 120; 125-127;

⁴⁶¹Ivi, p.118; 124

⁴⁶²Ivi, pp. 130-137

⁴⁶³BRUGNOLO Furio, *Il sogno di una forma. La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in ID., *Forme e figure del verso*, cit., pp. 143-204; si leggano pp. 173 e segg.

⁴⁶⁴Brugnolo, *Breve storia dell'Alessandrino italiano*, ivi, pp. 128-130

⁴⁶⁵Ivi, pp. 127-130

⁴⁶⁶Ivi, pp.137-139; ed in Brugnolo, *Il sogno di una forma*, cit., 146-156: in particolare 153, n. 10

Tuttavia l'approfondito studio di Brugnolo insiste sugli esiti non ritmici che le soluzioni formali proprie della tradizione d'uso italiane recano con sé.

Questione centrale nella ricerca formale di Théophílo, che infatti non prescinde mai da una resa prettamente uditivo-cinetica del discorso poetico, giacché essa lo identifica con una espressione della corporeità, poiché elemento centrale della sua poetica è l'attribuzione del valore di pensiero alla cinesi, che nella sua accezione rituale è anche figura di un panismo assoluto in cui la coreutica si sovrappone al respiro ed alle dinamiche variate del palpito della foresta, e una percezione sinesteticamente sensista del reale.

La matrice dell'uso di arsi e tesi giambico anapestica delle soluzioni formali utilizzate da Théophílo, e il richiamo all'uso in tal guisa modellato di una costante anisometria sempre tuttavia rispondente ad una mistura sistematica di Alessandrini ed endecasillabi, sembra richiamarsi non agli esiti narrativamente discorsivi di Montale, spia ne sia l'introduzione massiccia tra questi di settenari, ma piuttosto alla concitazione della narrazione di ambientazione e matrice squisitamente brasiliana di *Monologhetto* di Ungaretti, in cui l'uso dell'Alessandrino studiato da Forti⁴⁶⁷ perde la dimensione piana dei primi versi per accelerare in modo ossessivo proprio a partire dalla descrizione del viaggio in tram nel carnevale carioca, che nella concitazione di danza propria dell'euforia sovversiva con la quale Ungaretti introduce il tema del dolore immenso della perdita del figlio, si raddoppia nell'immagine di una natura estranea e straniata, inumana perché non culturalizzata dall'esperienza del poeta europeo reso per sempre estraneo dal dolore della perdita.

L'Alessandrino di Théophílo, dunque, declinato in un uso preferenziale che lo vede congiunto non solo, secondo il più diffuso uso italiano, all'endecasillabo, ma soprattutto al settenario, nella specifica resa ritmica dei metri utilizzati, si riconduce all'esperienza di scrittura ungarettiana: tanto di argomento brasiliano (si è già citato *Monologhetto*, ma anche le relazioni ritmico formali indagate da Stegagno Picchio nel suo saggio sull'altra poesia di argomento brasiliano *Semantica*⁴⁶⁸, e delle relazioni di trasposizione delle soluzioni ritmiche e metriche predirette, utilizzate nel primo poemetto dagli esiti

⁴⁶⁷ Mario Forti, cit.

⁴⁶⁸ Stegagno Picchio Luciana, *Semantica di Ungaretti*, cit.

sperimentalmente perseguiti nelle prose ritmiche degli anni Trenta indagate da Forti⁴⁶⁹, Cambon⁴⁷⁰ e Ossola⁴⁷¹).

Tale specificità dell'Alessandrino ungarettiano, se -secondo le osservazioni di Brugnolo- riconduce le scelte anisosillabiche alla meditazione tardo Ottocentesca di Carducci e Pascoli, dall'altro, per via degli esiti ritmici perseguiti, unici nel panorama italiano, espungono Ungaretti dalla lista di coloro che Brugnolo vede derivare da quella tradizione.

Egli non lo cita nel suo studio, accennandovi forse nella nota di chiusura del testo che riguarda gli esiti italiani delle traduzioni dell'Alessandrino.

La fisionomia del tutto autonoma del verso ungarettiano spiega questa distanza tra lo studio di Brugnolo e l'altrimenti non spiegabile assenza di Ungaretti: innanzitutto poiché egli considerò la resa dell'Alessandrino come uno dei suoi principali e ricorrenti problemi di traduzione, specie dal francese; ma soprattutto perché l'uso che fece del metro all'interno della sua produzione poetica diretta non corrispose alla modalità pressoché narrativa ed ironica, cioè modernista, della linea principale italiana; bensì ad un esito sincopatamente musicale, che superava gli esiti francesi e spagnoli dei poeti tradotti per fondare un'idea emotiva ed immediata della realtà che infatti egli vede caratterizzare *Anabase* di Perse, di cui il problema traduttivo formale che aveva riguardato proprio l'esprimibilità dell'Alessandrino giambico, inteso come metro dell'infinito, poiché emblema metrico della sconfinatezza del deserto,⁴⁷² era stato il principale rovello.

Se dunque la questione del trattamento specificamente irregolare dei metri classici italiani attesta un apparentamento tra Théophilo ed Ungaretti, ancor più lo dimostra la scelta dell'uso dell'Alessandrino, di cui diverrà emblematica la centralità d'uso in *Amazzonia Madre d'Acqua*, raccolta tutta dedicata alla centralità del grande fiume

⁴⁶⁹ Ibidem

⁴⁷⁰ Mario Forti, cit.

⁴⁷¹ Ossola Carlo, *Ungaretti, poeta*, cit.; Ossola Carlo, *Materia guarita. Il corpo della prosa* in Id., *Giuseppe Ungaretti*, cit.. Ossola Carlo, *Giuseppe Ungaretti*, cit.

⁴⁷² Alexandra Zingone, *Immagine, sguardo d'amore, idea pura. Per la traduzione ungarettiana dell'Anabase di Saint- Jean Perse*, cit.; inoltre, CATTANEO Elisa, *Un caso editoriale: Giuseppe Ungaretti e Anabase di Saint-John Perse*. In «Tradurre», Rivista semestrale, 2016, n.10. ISSN 2239-2920.

nell'economia della biosfera e dell'antroposfera nell'ecosistema della foresta brasiliana: ed ad esempio della quale si può vedere il componimento *Rio Teles Pires*⁴⁷³:

Ad alimentarsi dei lori frutti
enorme fascino senza Jurute
per la levitazione, forte energia
la sua testa nuota tra le acque
fiori e frutti si schiudono
tornerà alla terra, le manca il respiro.
Prezioso uccello, vivo e canoro
accendi in me un mondo di visioni
uccello che voli nello spazio verdazzurro
vola tra le mie braccia, dimentica
che sono figlia-madre, sempre amore
sono rami fioriti le mie braccia
verde pioggia incandescente le mie lacrime
occhi di salamandra, pietre muiraquitãs
verdi se sarò fiore insieme a te, Itabuan.

in cui è evidente l'uso narrativo di Alessandrini ai vv. 6, 9, 13, 14, 15

La resa di questo metro oggetto dello studio di Ungaretti -specialmente delle palestre traduttore con le quali si cimenta, in particolare della traduzione dell'*Anabase* di Perse che nel 1926 era già ultimata- è il principale motivo per il quale il poeta sceglie di non accettare l'offerta giuntagli da Malaparte di pubblicare la traduzione presso le edizioni de *La Voce*. La lettera che Ungaretti indirizza a Paulhan⁴⁷⁴ testimonia dell'insoddisfazione per la propria resa metrica della traduzione dell'Alessandrino utilizzato da Perse⁴⁷⁵. Così infatti ricostruisce Elisa Cattaneo⁴⁷⁶:

⁴⁷³ Théophilo Marcia, *Rio Teles Pires* in EAD., *Amazzonia madre d'acqua*, Passigli, Firenze, 2007. pp. 54-55

⁴⁷⁴ PAULHAN Jean, *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, édition établie et annotée par Jean Paulhan, Luciano Rebay et Jean-Charles Vegliante. Préface de Luciano Rebay, Paris, Gallimard, 1989

⁴⁷⁵ Cattaneo, cit.

⁴⁷⁶ Cattaneo, cit.

[...] Sembra che “l’incontro letterario” tra Ungaretti e *Anabase* sia da ascrivere a Jean Paulhan, subentrato nel 1925 a Rivière come direttore della *Nouvelle Revue Française*, della quale Ungaretti è collaboratore. Purtroppo non è possibile sostenere questa tesi con certezza, dato che le lettere scritte da Paulhan a Ungaretti dal 1921 al 1936 sono andate perdute, a eccezione di un paio di frammenti (cfr. Violante Picon 1998, 80). Sappiamo però, grazie a una missiva scritta da Ungaretti proprio all’amico Paulhan alla fine del mese di agosto del 1926, che il lavoro di traduzione è già a buon punto: *J’ai travaillé [...] à la traduction de l’Anabase. J’en ai traduit une bonne moitié. Ce n’est encore qu’une traduction très littérale. J’espère terminer cette première traduction pour la fin du mois* (Paulhan 1989, 84). Inizialmente il traduttore pensa quindi di poter concludere il lavoro in poco tempo – proprio durante l’estate del 1926 –, ma il metro utilizzato, l’alessandrino, la mancanza di un’introduzione e la complessità del testo lo inducono a cambiare programma. Infatti ancora nella primavera del 1927 si vede costretto a declinare la proposta di Malaparte di pubblicare la traduzione nelle Edizioni della Voce (cfr. Paulhan 1989, 107) e poi ad aspettare fino al 1931 per inserirla nel secondo e ultimo numero della rivista *Fronte*: tale differimento non fu certo dovuto alla mancanza di editori disposti ad accogliere il poema nelle loro collane ([...] nel carteggio con Paulhan vengono citati anche Casella, di Napoli, e Ribet di Torino); piuttosto è da ascrivere alle perplessità di Ungaretti circa l’esattezza della propria versione (Ungaretti 2010, 1319). [...]

Ungaretti tornerà ad insistere sul legame tra resa del verso alessandrino, suo specifico valore ritmico e avventura traduttiva di *Anabase* di Perse e *Barocco: categoria* che Giachery⁴⁷⁷ per primo intuisce e formalizza, avvicinandola al tema theophiliano della metamorfosi. Lo studioso definisce l’esperienza del Brasile per Ungaretti come un periodo gestatorio di quell’idea geneticamente romana di cosa il Barocco fosse, e che si completò definendosi nuovamente e pienamente a Roma, dopo il suo rientro, proprio a partire dalla completezza che la dimensione esistenziale di questa categoria estetica e poetica concepita nel primo tempo romano di *Sentimento del Tempo*, aveva assunto. La medesima lezione è condivisa anche da Cambon⁴⁷⁸, Luti⁴⁷⁹, Stegagno Picchio⁴⁸⁰ e Zingone⁴⁸¹, che prima di altri hanno ricostruito essere per Ungaretti imprescindibilmente

⁴⁷⁷ GIACHERY Emerico, *Segni esemplari di identità e metamorfosi*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi, Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Lucca, Mari Pacini Fazzi editore, 2005, pp. 183-185

⁴⁷⁸ Cit., supra

⁴⁷⁹ Cit., supra

⁴⁸⁰ Cit., supra

⁴⁸¹ Cit., supra

legata all'esperienza del Brasile come ad una ulteriore dimensione estetica ed esistenziale del vero e proprio *sentimento della realtà*⁴⁸² che il Barocco ha rappresentato per il poeta. Atteggiamento che permea trasversalmente tutti gli interventi del libro *Ungaretti e il Barocco*⁴⁸³: come pure, si evince, l'impianto dell'intero seminario da cui il volume prende l'abbrivio.

Ungaretti scrive nell'introduzione al terzo quaderno di traduzioni sulla *Fedra* di Racine⁴⁸⁴:

[...] Per essere esatti fu nel 1930, traducendo *Anabase* di St. John Perse, che m'avviai a tradurre prima Mallarmé, e ora Racine. *Anabase* apparve nel 1931, nel secondo ed ultimo numero di *Fronte*. Fu in seguito inclusa nella mia raccolta di *Traduzioni* del 1936.

La base metrica di *Anabase* è l'alessandrino, come quasi sempre nei grandi testi di poesia francese; ma l'ordinamento di quel canto sulla pagina, è dall'autore regolato come se si trattasse di prosa. Che Perse arrivi nella sua poesia all'iniziale necessario effetto di mistero- a quell'effetto anteriore al senso dei vocaboli, che i vocaboli in ogni poesia vera mantengono come un loro intangibile diritto di precedenza, costantemente, anche quando siano stati decifrati sino all'osso, siano alla cenere- che Perse all'effetto di mistero arrivi anche per il valore di punteggiatura che nella sua sintassi assume *l'alessandrino, riportato alla sua originaria energia ritmica*, è problema tecnico che meriterebbe esame, quantunque non esista accorgimento di prosodia né di metrica che possa avere nell'espressione poetica un valore più che subordinato.

È un problema analogo a quello che mi si era presentato tanti anni fa per *l'endecasillabo*. Quanta fatica mi sia costato a scioglierne le insidie sanno bene ormai i miei critici e i miei lettori. [...]

È forse non superfluo rammentare in questa sede che la vicinanza avvertita da Ungaretti tra la traduzione di *Anabase* e i canti tradizionali indi, tutti di fatti successivamente confluiti in *Il deserto e Dopo*, e l'indagine linguistico semantico ermeneutica del patrimonio e dell'espressività tradizionale malgascia di Paulhan devono

⁴⁸² Cfr. n. 110-111

⁴⁸³ Cit.

⁴⁸⁴ UNGARETTI Giuseppe, *Traduzioni. Fedra di Racine*, Milano, Mondadori, Lo specchio, 1950, pp. 8-9

considerarsi confermate dal ritrovamento, presso il medesimo *Fondo Falqui*, della stesura autografa da parte di Ungaretti della propria introduzione alla traduzione di Paulhan per il II numero della rivista *Poesia*⁴⁸⁵ diretta da Enrico Falqui in prossimità al lacerto del dossier brasiliano pervenuto, evidentemente perché conservato assieme a questo per motivi di omogeneità poetica alle carte brasiliane, che dunque dovevano rappresentare, nell'orizzonte di senso che la ricerca traduttiva comportava nella poetica di Ungaretti, aspetti di una medesima indagine volta all'espressività totale dell'identità poetica ancestrale oggettivamente indagata, ad esempio nella raccolta di Paulhan attraverso la ricercata esprimibilità delle espressioni idiomatiche e proverbiali che, è noto, rappresentano uno dei più alti gradienti di difficoltà nella traduzione letteraria.

Perse ed il suo deserto mongolo dunque, avvicinati all'astrazione metafisica della espressione figurale del deserto originario riprodotto nella natura brasiliana, che esprime il proprio senso di ascesi metafisica in un sentimento di morte raddoppiato nel sentimento di una natura smisurata, feroce.

Dunque, un raddoppiamento figurale espresso attraverso un'appropriazione metrica riletta e piegata dall'esperienza che Théophílo fa di un Ungaretti conoscitore ed interprete della natura del Brasile nel suo più intimo legame estetico con la città di Roma, come efficacemente evidenzia Giachery⁴⁸⁶: vera sede, per Ungaretti, di quel Barocco inteso come sentimento dell'effimero, della morte incipiente nella pienezza, del disfacimento e della perdita incipiente nel fulgore di un mondo mitico e personale prima, in *Sentimento del tempo*, materialmente e civilmente culturale nella poesia della maturità piena, prelusa dagli anni brasiliani, poi, definitivamente, del *Dolore*.

Ed a questo punto della catena logica che intesse la struttura formale e contenutistica della relazione che esiste tra il lavoro poetico del poeta italiano e quello della poetessa brasiliana, torna ad insistere su un *sentimento del tempo* di natura *neoplatonica* che schiude l'orizzonte leopardiano della lezione naturale al pensiero in certa misura di un pessimismo cosmico di Théophílo- tanto acutamente individuato da Paolo Lagazzi nel suo intervento a Verona per *L'accademia mondiale di Poesia*⁴⁸⁷ esattamente nella

⁴⁸⁵Ungaretti, cit.

⁴⁸⁶ Giachery Emerico, 2005, cit.

⁴⁸⁷ LAGAZZI Paolo, *I doni divini*, Verona, accademia Mondiale della Poesia, 2009. Consultabile presso: <http://www.marciatheophilo.it/index.php/intervento-di-paolo-lagazzi-nella-accademia-mondiale-di-poesia-verona-2009/>

dialettica tra mito e storia: e che si rispecchia nel valore doppio delle immagini, evocative *in presentia* ed inventive di un sentimento archetipo dell'indefinito antirealistico e preesperienziale, iperuranio-, il cui primo nucleo teorico è espresso ancora nella penultima pagina dell'introduzione alla traduzione di Racine⁴⁸⁸ citata alla luce del petrarchismo.

Qui, il valore dell'esperienza poetica di Petrarca viene segmentata in tre momenti storici diversi che vedono un uso diversificato del patrimonio ideativo e concettuale dello strumentario del poeta.

Il primo corrisponde con la produzione originaria, di Petrarca stesso, che tende a ricostruire *le rovine del passato nell'unità della memoria, il sapere, e, insieme al sapere nella sua malinconia di flusso e mutamento continui, la bellezza e l'amore immortali*⁴⁸⁹. Essa cioè assume valore di realizzazione propriamente neoplatonica.

Nel secondo momento, quello del proto *petrarchismo rinascimentale, la rovina è interpretata come documento per una ricerca canonica del perfetto valore*⁴⁹⁰.

Nel terzo, che corrisponde al petrarchismo barocco, di cui Racine è l'esito estremo ed il superamento neoclassico insieme:⁴⁹¹

[...] La memoria ha già orrore di sé come di un vuoto, e il decoro del secolo precedente è mandato in frantumi e ricostituito, in modo che sia armonioso, ma mettendo in risalto una violenza di rovina senza- sebbene sia stato il Barocco a inventare lo spirito d'evasione insegnando a fare tesoro dell'esotico- lasciare, per potersi uno rivolgere ad altri pensieri, la minima libertà di spazio [...].

Il petrarchismo è forma della pienezza nel momento del suo superamento, denuncia del sentimento della fugacità della vita. Esplicita dichiarazione dell'*Horror vacui*.

⁴⁸⁸Ungaretti, *Traduzioni. Fedra di Racine*, cit., p. 11

⁴⁸⁹ Ivi, p. 10

⁴⁹⁰ Ibidem

⁴⁹¹ Ibidem

Procedendo per gradi, dunque, il legame che in Ungaretti esiste tra memoria, forma e sentimento orrifico della caducità e della finitezza, si lega tanto all'esperienza della poesia che alla sensibilità del Barocco anche naturale⁴⁹²:

[...] Noi, nel primo cinquantennio del Novecento, volendo invece raggiungere un linguaggio poetico dove, nella ricerca del vero che è il sacro, la memoria s'abolisca nel sogno e dal sogno rifluisca agli oggetti, e viceversa, incessantemente, - ci siamo, come nella tragedia raciniana, accorti, dal cumulo di sciagure che ci è stato inflitto di provare, che *la natura domina la ragione*, che l'uomo è molto meno guidato dalla sua opera ch'egli non sia, per opera della sua stessa progredente scienza, alla mercé sempre più dell'elemento: ci siamo accorti di una necessaria unità alla quale l'uomo ha da rieducarsi, se non vuole finire col distruggere ogni umanità nel suo cuore.

Ci siamo accorti che solo la poesia recupera l'uomo: siamo, sentendo scorrere-momento per momento- la lunga e gloriosa storia derivata dal Petrarca nelle nostre vene, arrivati e sentire che nei fantasmi di Racine trova l'accento più giusto la nostra voce lacerata.

Nel ricostruire il legame che esiste tra la sua ideazione poetica e la sensibilità di Théophílo, gioverà partire da una ricostruzione, per quanto fugace, di alcuni di questi motivi.

Può valere qui ricordare con Giachery⁴⁹³, che il lessema *deserto* ricorre in Ungaretti solo nove volte in qualità di sostantivo e quattro come aggettivo⁴⁹⁴, ma che già in *Sentimento del tempo* esso intercetta il campo semantico della luce espandendosi all'idea vorace ed aggressiva della stagione estrema e mitica, che si nutre nuovamente del petrarchismo neoplatonico maturato nell'agone traduttivo del *Pomeriggio* di Mallarmé, di Roma e della sua cinta.⁴⁹⁵

[...] Deserto e inconsapevolezza parrebbero qui collegati come da una sottile affinità. Il segno del deserto che distrugge ogni memoria e ogni traccia di storia e che è soltanto orizzonte illimito in cui tutti i punti si equivalgono, prima di ogni

⁴⁹² Ivi, p. 11

⁴⁹³ Giachery Emerico, *Segni esemplari di identità e metamorfosi* in AA.VV. *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi*, cit.; pp. 181-186

⁴⁹⁴ Ivi, p. 183

⁴⁹⁵ Ivi, p. 184

scelta di direzione e di meta, può essere qui letto anche come una sorta di grado zero iniziale. Di una vita di un uomo, di un'avventura di conoscenza e di scrittura poetica [...] Echi di protopaesaggio e del protosimbolo del deserto ricompaiono nell'estate romane di alcune poesie di *Sentimento del tempo*. Una *Roma africana* descritta anche in uno scritto del 1923 non pubblicato che aveva proprio questo titolo: *nostos onirico, allucinazione dello sradicato, epifania dell'Egitto innescata dallo straniante contatto con alcune realtà romane*

L'idea del deserto come luce e furore edaci ed ustori è avvalorata da Giachery proprio attraverso la lettura del capitolo di Cambon⁴⁹⁶:

[...] Penso soprattutto ad una poesia davvero memorabile de *Il Dolore, Tu ti spezzasti* [...] Vi si parla di *vuoto orizzontale*, di *abbaglio della sabbia*. Vi è presente il mito del deserto sotto forma di spiaggia e giungla come forza distruttiva, come precisa uno dei migliori studiosi di Ungaretti, forse addirittura il migliore, molto meno ricordati di quanto meriterebbe: Glauco Cambon [...]

L'idea del deserto porta dunque in sé, essendo l'immagine archetipo, il valore generativo della poetica di Ungaretti: in quanto immagine prima, che si duplica in ogni paesaggio, essa è chiaro emblema neoplatonico; ma poiché è doppio della ferocia scarnificante dell'ora e della stagione estrema, essa è doppio dell'idea della morte eroticamente congiunta in *Sentimento*, e vitalmente raddoppiata, nella natura brasiliana del *Monologhetto*; soprattutto essa è anche, soprattutto, Barocco. Coglie bene, ed attesta questo nesso, il già citato saggio di Pieri⁴⁹⁷ che mostra come il legame tra memoria neoplatonica e resa poetica passi per un petrarchismo letto alla luce della sensibilità poetica, esplicitata attraverso il triplo snodarsi prima della relazione tra *Barocco e memoria*⁴⁹⁸, poi tra *Barocco e le tre maschere* della traduzione (Góngora, Racine e Blake)⁴⁹⁹, fino ad affrontare il punto centrale dello snodo della memoria, nel paragrafo *Platone in Egitto*⁵⁰⁰ in cui ripercorre le insuperate argomentazioni di Petrucciani:

⁴⁹⁶ Ivi, p. 185

⁴⁹⁷ Pieri, cit., pp. 40-41

⁴⁹⁸ Ivi, p. 36

⁴⁹⁹ Ivi, p. 37

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 40-1

[...] Come ricorda Mario Petrucciani, nel più completo studio che io conosca sulla memoria, *Ungaretti e Platone* (e Bergson) “non senza rinviare ai rilievi di Macrì sul platonismo mallarmeano”[...] “ne risulta che tutta la costellazione ungarettiana di filosofia-poesia della memoria- Sant’Agostino, Petrarca, Shakespeare, Racine, Leopardi, Mallarmé, Bergson (con le ramificazioni qui taciute di Góngora e di Blake) riceva la sua energia orbitante dallo scatto d’inizio e dall’impeto permanente del pensiero di Platone”[...]

Barocco, dunque, come doloroso sentimento della memoria e della perdita, del vuoto: assai simile a quel sentimento dell’origine perduta proprio nel mitizzato momento del primo rapporto colonizzatore⁵⁰¹ che sfocia in quel sentimento tutto ungarettiano del *Barocco brasiliano* di cui parla Stegagno Picchio, che all’Ungaretti d’oltreoceano aveva intenzione di dedicare una monografia composta da tre suoi scritti, come si evince dal commiato dell’intervento contenuto negli Atti del Convegno urbinate del 1981⁵⁰².

Un *Brasile barocco*⁵⁰³ che approfondisce, sin dalla pratica selettiva ed ermetico-espressiva delle traduzioni, il rapporto tra architettura e poesia brasiliana⁵⁰⁴ avvicinata nei sette anni trascorsi a San Paolo, e ripensamento romano della ferocia naturale di quegli anni e di quel contesto dopo il rientro del 1942; riguardo a cui Stegagno Picchio scrive⁵⁰⁵:

[...] egli continuerà a tradurre i poeti sgranati lungo l’arco cronologico di tutta una letteratura che egli continuava ad assaporare sotto il segno unitario del barocco. Ed è interessante notare come questo esercizio sia parallelo alla traduzione da Shakespeare e da Góngora, esercizi di lettura che Isabel Violante Picon congiunge

⁵⁰¹STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Il Brasile Barocco di Ungaretti*, in *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*. Atti del seminario internazionale di studi Fondazione La Sapienza- Giuseppe Ungaretti Roma, 28 maggio 1999, a cura di Alexandre Zingone, Firenze, Passigli, 2003. pp. 161-175: pp.163-165

⁵⁰² STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Il sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Giuseppe Ungaretti in Giuseppe Ungaretti. Atti del Convegno Internazionale, svoltosi ad Urbino 3-6 ottobre 1979* (a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M. C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi), Edizioni 4 Venti, Urbino, 1981. pp. 527-579. In particolare modo p557

⁵⁰³ Stegagno Picchio, cit. [2003]

⁵⁰⁴ Ivi, p. 165

⁵⁰⁵ Cit.

in un capitolo significativamente intitolato *Le douleur baroque*⁵⁰⁶. Così che pur con quella sapienza e ironia che consentivano al poeta di accostare e fare italiane in splendide ricreazioni le poesie dei poeti congeniali, queste *traduzioni transcreazioni*, se vogliamo usare la *formula suggerita a Ungaretti dai suoi amici concertisti brasiliani* (...) sembrerebbero tutte nate in clima barocco, interpretate in chiave barocca, come se una stessa luce le investisse e unificasse. Nella prefazione che egli, nel 1959, anteporrà al volume *Siciliana* dell'amico Murilo Mendes (...) egli scriverà fra l'altro [...] *come può vedersi a Bahia e a Minas, il Barocco è lotta col gigante*[...].

Può risultare di qualche utilità tratteggiare ora in cosa consista questa idea ungarettina del barocco brasiliano, per definire quale contatto abbiano i suoi esiti con la produzione di Théophilo.

L'idea ungarettiana di Barocco è innanzitutto una categoria estetica.

Ricostruisce Stegagno Picchio⁵⁰⁷ che il Brasile Barocco, ben prima che alla rivalutazione italiana di questo stile, cioè a dire con ogni probabilità anche prima della capitale rivalutazione caravaggesca di Longhi, sia concezione estetica dovuta ai poeti spagnoli della *Generazione del '27*.

Una concezione non solo legata all'esuberanza architettonica come figura di quella naturale, ma diretta conseguenza di quella *mostruosità dialettica delle immagini*, che Zingone⁵⁰⁸ vede alla base di tutto il pensiero estetico (e, per l'appunto, barocco) di Ungaretti, e che si caratterizza in un rovello metamorfico il cui farsi è divenire, ed emblema della cui maniera astrattiva dalla materia bruta alla pura forma è quell'interiezione tutta personale del barocco di cui Ungaretti trova riscontro nel tormento michelangiolesco neoplatonico della pietra⁵⁰⁹, ma che la studiosa vede raggiungere la propria massima tensione espressiva come dimensione del *delirio* che l'elaborazione dell'esperienza del Brasile gli porta in dote⁵¹⁰:

⁵⁰⁶PICON Isabel Violante, *Une oeuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'université, 1998 pp. 115-17

⁵⁰⁷Stegagno Picchio, cit. 2003, p. 163

⁵⁰⁸Alexandra Zingone, *Scontri mostruosi d'immagini*, in *Ungaretti e il Barocco*, cit., pp. 77-111

⁵⁰⁹ivi, p.100

⁵¹⁰ivi, p. 102

[...] Dalle icone dell'arte alla parola lirica, il *delirio* barocco tensione estrema immanente nello stesso linguaggio, sarà la medesima che ispirerà le ricerche più valide del proprio momento storico per Ungaretti.

La tensione interna presiede la genesi dell'opera: quel fondante *valore di urto* chiarito nel poeta assimilando la violenza manifesta nel *vento del Barocco* brasiliano tra natura e architettura: “*voglio insomma confessare che devo al Brasile se ho compreso il Barocco che tanto tormento dà, da lunghi anni, alla mia ispirazione e alla mia tecnica espressiva*”, ammette Ungaretti nel discorso sud americano del 1968[...]⁵¹¹

Ora, la dialettica tra forma e materia è da leggersi come speculare concezione della diade anteposta di pienezza esuberante e fuggevolezza, vero e proprio *horror vacui*, che come Ungaretti formalizza a partire proprio dalle *lezioni brasiliane*, è il requisito primo del rapporto di ricomposizione neoplatonica che intercorre tra memoria, immaginazione/fantasia ed innocenza⁵¹². Il discorso, che in quella sede principia da una duplice riflessione su Vico -inteso, lo evidenzia Montefoschi⁵¹³, nella caratura dei testi centrali (come dimostra la posizione incipitaria dell'esperienza accademica brasiliana) delle due prolusioni: *Posizione storica e grandezza di*

⁵¹¹ Giuseppe Ungaretti, *Brasile*, [1968] in ID. *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, cit.

⁵¹² Come è noto, il rapporto tra memoria ed innocenza è uno dei cardini della poetica e della riflessione critica ungarettiana. Esso si caratterizza per una ricorsività dei temi funzionale alla ripresa di concetti necessaria al loro approfondimento continuo.

Una accurata ricostruzione della storia di tale riflessione è stata effettuata da: Massimo Migliorati nella tesi dottorale discussa nell'anno accademico 2009/2010: MIGLIORATI Massimo (Matricola 3580184), *Memoria e innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*. Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'Italia moderna e contemporanea Ciclo XXII, S.S.D: L-FIL-LET/11, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Coordinatore: Ch.mo Prof. Danilo ZARDIN

Secondo tale ricerca, il binomio dialettico-complementare *memoria innocenza* appare infatti per la prima volta nell'articolo *Barbe finte* nel 1926. [G. UNGARETTI, *Barbe finte* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp.117-122: 120.] Tuttavia il binomio diverrebbe centrale di una prima esplicita ed approfondita riflessione nel celebre articolo *Innocenza e memoria*, del mese di maggio del 1926 apparso su «Il Mattino».[ibidem, cit., pp. 129-131 e 132-134 (il volume ne riporta due versioni in italiano ed una in francese, apparsa su «La Nouvelle Revue Française», nel novembre del 1926, che si può leggere ora alle pp. 135-138).] dopo essere stato esplicitamente accostato alle pratiche conoscitive della contemporaneità, e puntualmente all'etnografia, all'antropologia, all'archeologia nell'articolo *Dall'estetica all'apocalisse o i denti di Zimbo* del medesimo 1926 richiamato dallo stesso Ungaretti in principio di *Innocenza e memoria* [Ibidem, pp. 123-128].

⁵¹³ MONTEFOSCHI, *Nota introduttiva al testo*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 1445: «[...] giunto in Brasile, dedicherà addirittura le due conferenze della sua prolusione alla figura e all'opera di Vico. [...]»

*Giambattista Vico*⁵¹⁴- come cardine della sensibilità ermeneutica ed interpretativa di una modernità che non si esaurisce nella gnoseologia della ragione- e *Influenza di Vico nella teoria estetica d'oggi*⁵¹⁵, come fondamento di una estetica *anticrociana*⁵¹⁶ che, secondo la lezione di Diacono sulla medesima conferenza brasiliana⁵¹⁷, legittima il recupero della tecnica nella pratica poetica⁵¹⁸- si sviluppata in special modo nelle riflessioni delle lezioni americane del 1964 intorno alla *Terra promessa* approntate per la *Columbia University* di New York: particolarmente nella *Quarta lezione*⁵¹⁹

⁵¹⁴GIUSEPPE UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 683-702

⁵¹⁵GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* (1937), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362.

⁵¹⁶ Migliorati, cit., capp. II- III.

A parere di chi scrive, parrebbe più corretto parlare di ultracrocianesimo piuttosto che di anticrocianesimo. Infatti lo stesso Croce partendo dalle osservazioni di Vico attorno al binomio *memoria/fantasia* aveva elaborato la propria teoria estetica; tuttavia Ungaretti evidenzia come tale interpretazione di Vico da parte di Croce sia riduttiva se non fuorviante, poiché non teneva in debita considerazione il primo elemento della diade: la memoria, che Vico declina in una triplice valenza, cioè di memoria rammemorante, di memoria ideativa e di memoria intellettuale. Il secondo e terzo aspetto implicano, nell'interpretazione di Ungaretti, un ricorso alla ricerca tecnica formale propria dell'espressione e del linguaggio poetico orientati all'approssimazione quanto più possibile perfetta di una ricreazione *fantastica*, benché consapevolmente artificiale, dello stato originario *d'innocenza*.

Tale teoria, partendo dalla lettura di Vico di cui si può rintracciare traccia a partire da due scritti della metà degli anni Trenta attorno a Dostojevski (*A proposito di un saggio su Dostojevski*, 1922; ed il successivo *Dostojevski e la precisione*, 1935) si avvia esplicitamente con le due conferenze dedicate al filosofo, ma prosegue lungo tutta la produzione accademica del periodo brasiliano, incrociandosi in special modo col discorso poetico di discendenza petrarchista e leopardiana, e toccando l'agostinismo implicito nel recupero cristiano del platonismo.

⁵¹⁷ «[...] Questa conferenza è anche lo scritto in cui U. misura più direttamente, mi pare, la sua distanza dall'estetica di Croce, proclamando come più precisamente non si poteva, a quell'epoca, la funzione formativa e risolutiva della "tecnica", ungarettianamente della "memoria", nella *mise en œuvre* della poesia; dimostrando come non abbia senso un puro riporto dell'"espressione" all'"intuizione" in poesia, ma che il coincidere della seconda nella prima viene reso formale solo nel "tormentarsi" ed agire del poeta sul materiale linguistico e metrico, sul ritmo, cioè sugli elementi "storici" del linguaggio e dello stile. Viene reso formale, da ciò che nella prospettiva di U. è ancora chiamato "rinnovamento dei mezzi espressivi", che per lui dialetticamente presuppone il peso della memoria, la re-invenzione della lingua e dei metri, della sintassi e del ritmo, della "natura" della propria tradizione poetica. All'identità crociana intuizione/espressione, U. oppone sostanzialmente il tormentato risalire della memoria (della tecnica) verso l'innocenza (la purezza) del linguaggio [...]»; DIACONO Mario, *Note. Conferenze 1924-1937*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 939

⁵¹⁸ «[...] a proposito della funzione di medium della tecnica tra intuizione ed espressione, allo stesso modo, in questo passo, Ungaretti intende il ruolo della memoria: anche la memoria è medium tra intuizione ed espressione; ma ciò non equivale a sostenere l'identità, e nemmeno la semplice equivalenza, di tecnica e memoria. È chiaro che l'azione dell'una si esercita sui reperti dell'altra, ed è altrettanto evidente che questo agire si situa a metà strada, per dir così, tra intuizione ed espressione ma tecnica e memoria rimangono termini il cui valore è ben distinto. [...]», Migliorati, cit., p. 32

⁵¹⁹UNGARETTI Giuseppe, *Quarta Lezione*, in *Vita di un uomo. Lezioni e viaggi*, Mondadori i Meridiani, pp. 791-792

che, lo evidenzia bene Radin⁵²⁰, riprende gli stilemi esplicitati dal commento dello stesso Ungaretti alla traduzione della *Favola Tupi*⁵²¹ muovendo verso una più compitamente esposta teoria dell'idea neoplatonica della purezza aurorale proprio da espliciti richiami a tematiche e stilemi apposti di pugno da Ungaretti nel corpo e nell'apertura al corredo di note del mito indio. Quella infatti recita:

[...] Il mondo della sola luce, delle pure idee, delle cose presenti, armonioso, silenzioso, si turba per trasgressione all'ordine dell'amore. Ma l'animalità che degrada e fa misteriosamente seppellendole nella notte carnale, interamente non le annienta se le costringe alla fatica di tornare in luce [...].

Che si trasforma, nel corpo della lezione americana, in:

[...] Come intendo io infatti il mondo, quale è il mio modo particolare d'intendere l'universo? C'era un universo puro, umanamente una -diciamolo- cosa assurda: una materia immateriale. Questa purezza diventa una materia materiale in seguito a un'offesa fatta al Creatore, non so per quale avvenimento. Ma insomma, per un avvenimento straordinario, di ordine cosmico, questa materia è corrotta, e ha principio il tempo, e principia la storia. Questo è il mio modo di sentire la cose [...] sento, dunque, che a partire dal momento in cui principia la storia (e la storia principia col principio del tempo) finisce la perfezione della natura, lo stato della natura pura, lo stato non contaminato della natura, che si allontana sempre più da noi. Insomma, come diceva Platone, noi non conosciamo le idee, noi abbiamo reminiscenze, ricordi, *echi* di idee. Così, la prima immagine continua ad esistere perché c'è sempre l'aurora. L'aurora non è scomparsa dall'universo. Solamente «la prima immagine» non ci giunge in un certo senso se non come l'eco, se non come la reminiscenza di un'idea perfetta. C'è dunque un'aurora perfetta e c'è un'aurora imperfetta che è quella che conosciamo. [...]

Giova qui ricordare, come si è notato nello scritto di Ligozzi, che nell'evolvere della produzione poetica della Théophilo cresca la centralità di un omologo valore della memoria, come pure del tempo nella sua determinazione umana, che nella poetica di

⁵²⁰RADIN Giulia, *Commento a Favole indie della Genesi in Paū Brazil*, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo, Traduzioni poetiche*, (a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin), Mondadori i Meridiani, 2010, pp. 1398

⁵²¹ Ungaretti Giuseppe, *Favola Tupi*, in *Ibidem*, pp. 505-508.

Théophílo perde la ciclicità rituale, sorta di agostiniano *continuum* tra le tre partizioni del tempo in presente passato e futuro, nella contaminazione tra mondo edenico della genesi india e contatto con i colonizzatori parallelamente alla caduta dello stato di perfezione naturale della foresta intatta per via dell'habitus rapace della relazione con uomini che, prima che come bianchi o colonizzatori, appaiono caratterizzati dall'inseguire l'idea moderna dell'utile razionale⁵²² .

Questo aspetto della sovrapposizione tra dimensione lineare del tempo e perdita del senso edenico di un tempo caratterizzato da una acronia intatta e fissa propria della perfezione originaria, trova riscontro per l'appunto in una sorta di trasversale matrice di primitiva perfezione archetipa che trae origine dalla matrice indianista della cultura brasiliana, mediata alla cultura occidentale dall'interpretazione neo edenica gesuitica dei primi raccoglitori del patrimonio mitico indio e rimasta come una delle radici saldamente produttive della consapevolezza e determinazione culturale nazionale che a detta di Stegagno Picchio⁵²³ ha caratterizzato significativamente la storia letteraria brasiliana, da ultimo nel recupero attuato dal Modernismo e dalle avanguardie poetiche del XX secolo.

Questa matrice, rivendicata come indennitario centro propulsivo del Modernismo nella declinazione brasiliana, è contigua a quel recupero del neoplatonismo di stampo agostiniano del concetto di origine e di tempo che Ungaretti formalizza a San Paolo proprio nelle sue prime lezioni del 1937: specie quelle riguardanti Petrarca e la lingua poetica, in cui Ungaretti conferma Agostino cardine del pensiero petrarchesco specie sul tema della definizione dei temi di tempo e assenza come fondamento della ricerca teleologica alla base del pensiero religioso.

⁵²²I criteri di utilità e razionalità, come quello conseguente di uguaglianza, sono quelli che caratterizzano l'identificazione moderna dell'uomo in quanto tale. Esse nascono proprio a partire dal contatto degli Europei con i popoli indigeni a seguito delle grandi scoperte geografiche, specie dell'America.

Tuttavia, tale idea di lucida determinazione del pensiero di auto definizione, alla base della formulazione stessa ed autocoscienze della Modernità, è parallelamente stigmatizzata a partire dalla riflessione interna a quelle circostanziate dal pensatore napoletano Gian Battista Vico, il quale rivaluta l'elemento irrazionale e non necessariamente felicemente concludente delle specificità umane.

Per questo valore di strada alternativa della sensibilità, il pensiero di Vico è oggetto dello studio di Ungaretti, ma soprattutto di una linea di riflessione propria della Modernità che, a partire da Leopardi, giunge per il tramite dell'osservazione di Gramsci fino al pensiero anticoloniale di Said.

Questa vena *eversiva*, interna alla riflessione letteraria italiana maggiore, è stata indagata e ricostruita da SCALERCIO Mauro, (intr. G. Cacciatore), *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vicina degli studi postcoloniali*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016, particolarmente pp. 1-46

⁵²³ Stegagno Picchio, 1972, cit.

Se, come pare, l'idea che un tempo *reente* nella sua dimensione primigenia di indistinzione delle tre dimensioni (di contemporaneità, antecedenza e posterità) che si esplica in una unidimensionalità dell'esperienza ed in una idea di memoria rivolta tanto a ciò che precede che a ciò che succede attraverso la facoltà della fantasia; se tale *idea* è propria della sfera rituale e contraria al senso di deperimento imposto dall'approccio razionale proprio del mondo modernamente antirituale ed antireligioso rappresentato dalla poetessa nel suo *Poema della foresta*; e se esso deriva a Théophílo, oltre che dai caratteri della cultura india di riferimento, anche dalla lettura dell'Ungaretti traduttore dei miti della genesi india non meno che dagli scritti teorici di epoca brasiliana in cui queste meditazioni di stampo platonico ed agostiniano attraversano la teoria bergsoniana propria delle riflessioni in prosa poetica e di *Sentimento del Tempo*, liminarmente precedenti nell'esperienza italiana; allora si potrebbe azzardare di ascrivere a lui - attraverso la maturazione e prima formalizzazione avvenuta negli anni brasiliani delle proprie già avviate riflessioni poetiche- anche la *mediazione* e definitiva stabilizzazione nella già spigliata sensibilità brasiliana sottolineata da Stegagno Picchio non solo nell'immaginario del patrimonio letterario italiano ed europeo, ma anche attraverso l'astrazione platonizzante dei caratteri specifici di questo avvenuta nelle lezioni e per quel tramite offerta agli studiosi brasiliani. Prova ne sarebbe il fatto che tale dimensione, mediata da Plotino nella riflessione poetica di Petrarca e accompagnata dalla lezione su *Platone* è parallela e contemporanea alle due prolusioni su Vico con le quali Ungaretti intende definire la funzione che la poesia, intesa come attitudine cardinale umana, ma declinata anche nei suoi esiti pratico-tecnico-linguistici, rappresenta nella ricerca costante di una ricostruzione -si potrebbe dire con linguaggio pirandelliano e leopardiano- certamente non *vera ma preziosamente verosimile* dello stato originario di grazia infranto dalla protervia di una ragione accerchiante propria del pensiero razionale cioè *civilizzante*. La coincidenza delle posizioni di Théophílo ed Ungaretti rispetto a questo aspetto fondamentale della poetica di entrambi e della conseguente ricerca nella resa linguistica e formale -in particolare modo nel rinnovamento linguistico⁵²⁴, nella natura

524

«[...]Dopo il Manzoni, quando uno scrittore italiano ha voluto essere grande, ha dovuto fare come i suoi predecessori, sentirsi cioè antico, antico perché discendente d'un illustre popolo; e nuovo; e questa necessità, per lo scrittore italiano, di sentirsi nuovo, è tale che se non la provasse, la sua eredità non gli servirebbe a nulla, e anzi di più, non ne sarebbe nemmeno l'erede.[...] *La lingua italiana, come la poesia italiana che ne è il fiore, anzi di*

onomatopeico-analogista che è alla base dell'archeologia del linguaggio poetico di Théophílo⁵²⁵, e nella tecnica metrico-ritmica, che secondo il pensiero vichiano alla base della riflessione ungarettiana sulla questione del ritmo nel metro⁵²⁶ del periodo brasiliano -che nel medesimo periodo in cui il poeta si esprimeva sul pensatore napoletano affrontava come centrale- è procedimento equivalente a quello di *metodo*⁵²⁷ etimologico con cui *si cerca il principio*⁵²⁸: cioè si pone in essere una ricostruzione, consapevolmente

*più, che ne è la ragione sua stessa d'essere – ha preso difatti il suo fondamento nella memoria, e s'avvia ad averlo sino dalle origini. [...] Ogni lingua immedesima la memoria: qui sta anzi l'origine stessa del linguaggio. Ma nessuna lingua salvo l'italiano, è nata con questo crisma poetico: che cioè solo le forme della parola erano realtà, ch'esse erano la sola realtà concreta del mondo, erano corpo vero dello spirito umano, poiché creato interamente dall'uomo: esse sole potevano dare all'uomo l'illusione di creare come Dio. L'italiano ha dato questo valore d'assoluto alla forma poetica, e solo l'italiano. [...] La letteratura italiana nel suo sviluppo rimarrà tutta dominata da questa sua responsabilità delle origini. Qualche volta ne rimarrà inceppata [...]. E qualcuno, da noi, perfino si lamenta che non sia possibile scrivere in italiano – intendo – scrivere in modo che l'opera duri – senza gravità da parte del poeta, senza pienezza di coscienza umana. Oh! questa lingua che non ammette un peccato: non stravaganze, non leziosaggini, non sciatteria, nemmeno, non dico un po' d'enfasi, ma la gioia d'arrotondare un po' la voce: è nata sotto il segno della misura, dell'alta misura, e per questo nei secoli ha avuto rari scrittori, ma i maggiori che vanti l'Europa.»: UNGARETTI Giuseppe, *Indole dell'italiano*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 511-517. *Corsivo di chi scrive**

⁵²⁵ Nella lezione *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni* sviluppata intorno alla formulazione del linguaggio e della produzione di Manzoni, Ungaretti abbraccia la teoria di Vico sulla natura genetica del linguaggio proprio a partire dalla centralità del dettato sonoro implicito nella riproduzione onomatopeica e dall'accesso ultralogico implicito nella modalità metaforica.

UNGARETTI Giuseppe, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e Lezioni*, pp. 598 e segg.

Per uno snello quadro di riferimento sul valore metodologico della costruzione metaforica nella poetica e nella riflessione di Vico, ed in special modo sulle implicazioni ungarettiane, si rimanda alla trattazione Migliorati, cit., p. 181: n.453

⁵²⁶Le questioni metriche ebbero sempre per Ungaretti una centralità indiscussa. Esse furono uno dei cardini delle lezioni brasiliane propri nell'ottica che la seconda conferenza su Vico agevola, cioè della ricerca *tecnica* del linguaggio, in special modo poetico, come atto fattivo di compimento della memoria.

Prova di ciò è il fatto che il corso di metrica fu impostato da Ungaretti subito dopo le due prolusioni vichiane e si svolse, tra il 1937 ed il 1938, contemporaneamente a quelli sulla lingua poetica di Petrarca e Manzoni. In esso particolare attenzione viene posta nella difesa dei metri classici della tradizione italiana e parallelamente alla rilevanza della resa ritmica, puntualizzata anche nella centralità delle sillabe atone utilizzate da Jacopone e così importanti nella traduzione della *Favola Tupi. Come si fece giorno*, così importante nell'estetica e nella poetica compositiva della Théophílo.

Si veda, in proposito delle affermazioni su Ungaretti, il commento di Paola Montefoschi alle lezioni brasiliane di *Introduzione alla metrica* del 1937, in P. Montefoschi, *Note e notizie sui testi*, in G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., pp. 1408-9

⁵²⁷ Migliorati, cit., p. 178.

⁵²⁸ «[...] (Vico)Era un uomo che cercava il principio [...]»: UNGARETTI Giuseppe, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., p. 600

artificiale, della perfezione dell'innocenza originaria⁵²⁹ intesa come stato di natura intatto⁵³⁰ mitico e perduto: raggiungibile solo come esito ultimo e perfetto di una *memoria* che esiste esclusivamente nella sua dimensione di identità collettiva preesistente e al contempo destinata a sopravvivere all'individuo. Egli attraverso l'atto di memoria vi appartiene poiché ricerca le coordinate di ogni propria dimensione identitaria- appare illuminante rispetto alla profondità del legame di vicinanza tra i due.

Esso, pur presente *in absentia* nell'evocazione delle prime raccolte, proprio in un significato neoplatonico di ritorno ad una perfezione originaria che secondo la poetica della poetessa non è mai astratta, ma naturalmente e umanamente edenica delle circostanze perdute offerte dalla vita nella foresta, si formalizza esplicitandosi nei poemi più recenti, a partire da *Amazzonia L'ultima arca*⁵³¹.

Il poema è diviso in 259 microtesti che difficilmente superano i 5 o 6 versi, ed è teso, come evidenzia Pedullà⁵³² alla narrazione di un esodo che richiama solo per opposizione

⁵²⁹Partendo dalla riflessione sulla lezione brasiliana: *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, anch'essa del 1937 e quindi contemporanea tanto alle traduzioni delle favole indie che alle prolusioni vichiane che agli scritti d'indagine sull'origine della poesia italiana, Migliorati (cit., p. 179) scrive: «[...]Secondo Ungaretti, dunque, il problema della lingua e il problema delle origini coincidono; per questa questione l'apporto delle teorie vichiane è fondamentale, nonostante preesista ad una conoscenza approfondita del pensiero filosofico del napoletano e non sia immune anche da influenze leopardiane [...]».

⁵³⁰ «[...] In Ungaretti [...] il mito della felicità dei primi uomini, un'eredità leopardiana-rousseauiana, resiste fino alla fine della sua carriera letteraria (si vedano i cenni nel Discorsetto su Blake, la cui revisione ultima è del 1965). Nella riflessione ungarettiana, il tema può continuare a mantenere una sua validità così a lungo nel tempo perché assume connotazioni che lo avvicinano ad un ideale religioso, che ricorda da vicino l'Eden della religione cristiana [...] ed è ciò che giustifica la sua stabilità all'interno del sistema di valori poetici – ma fatti propri anche dall'uomo – scelti da Ungaretti. Per tornare alle relazioni che legano il pensiero di Ungaretti a quello di Vico, va detto che quest'ultimo non sostiene l'ipotesi di un'epoca delle origini in cui gli uomini godevano di una sapienza innata, a cui sembra talvolta alludere il primo; alla riposta sapienza e alla sublime saggezza il filosofo sostituisce l'irrazionalità, l'istinto, la violenza, la ferocia, la stupefatta barbarie dei primitivi bestioni. Tale convinzione è ben lontana dal convincimento ungarettiano che l'età delle origini fosse un'età caratterizzata da una condizione semi-edenica; in ogni caso una poetica incentrata sul connubio memoria-innocenza prevede inevitabilmente, come abbiamo detto, il recupero delle origini e la loro indagine. Precisamente qui si evidenzia una delle influenze della lezione vichiana, anche se corroborata dagli esempi di Leopardi e Petrarca; tutti questi autori, che hanno avuto tanta influenza sulla poesia di Ungaretti, esaltano le età passate, in modi ovviamente differenti, ma con la costante dell'indagine dei testi antichi e dell'amore per la filologia. [...]»: Migliorati, *cit.*, p.169

⁵³¹ Théophilo Marcia, *Amazzonia. L'ultima arca*, Firenze, Passigli, 2013. Si tratta del primo libro poetico ad essere introdotto da Walter Pedullà, dopo l'introduzione postuma di Mario Luzi alla silloge del 2005

⁵³² Pedullà Walter, *Introduzione in Amazzonia. L'ultima arca*, *cit.*, p.6

e consequenziale invocazione di salvezza l'idea biblica -d'altronde presente nella produzione di Théophílo, già a partire dalla stessa evocazione dei fiumi, secondo l'interpretazione di Pisani⁵³³- dell'esodo biblico di Noè: e riporta piuttosto l'addentrarsi della rapacità dell'uomo moderno, che incede su una *barca* piuttosto che *sull'arca*⁵³⁴, e occidentale (nella figura dei Nordamericani) all'interno del mondo primordiale della foresta⁵³⁵:

In questa immensa barca

i nemici

feroci.

Perfino i pesci

cantano la paura.

In effetti, l'opposizione tra pensiero occidentale e razionale e pensiero rituale è caricato proprio dell'accezione fisica che questo assume: *Pensiero/Azione*, strumento corporeo, esso perde le proprie peculiarità attrattive e diviene immanente nell'agire, come ci ricorda il richiamo al *Pensiero selvaggio* di Levi Strauss⁵³⁶ che si conferma doppio della ritualità ⁵³⁷, intesa come figura espressiva distillata in purezza, essenzializzata, dell'elaborazione ermetico allusiva⁵³⁸ della formulazione colta⁵³⁹ di Théophílo, che gioca, secondo Pedullà, muovendo sul doppio orizzonte mobile del bilinguismo⁵⁴⁰ elaborato proprio nell'eludere quell'idea di resa diretta, totalmente

⁵³³ Cit.

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ Ivi., frg 89, p. 47

⁵³⁶ Ibidem.

⁵³⁷ Ibidem.

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ Ibidem.

⁵⁴⁰ Ibidem.

esplicita, di un dettato poetico che vuole mantenere un'elusività sonora⁵⁴¹ proprio nell'impossibilità di una resa diversa da quella immersa nel dato sensistico, che passa necessariamente attraverso il dato ineludibile della resa fonetica.

Questo medesimo aspetto può confermare ulteriormente il legame con Ungaretti che continua a fornire una via di contatto tra la poetessa e Vico, del quale egli, nella citata conferenza *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*⁵⁴², presentando il pensiero del filosofo scrive :

[...] Questa idea che nella mano stia il pensiero, è antica. Il singolo così fa la sua mente. Fa cose di cui ha scienza perché le ha fatte, di cui la sua mente ritiene l'aspetto nominandole. Il fare e il parlare, il fare e il linguaggio, il fare e dal fare le pietre della sua scienza: il linguaggio col quale si costruisce la mente. Dal moto si misura il tempo, e così dal moto derivante dalla sua volontà, il singolo misura il suo tempo [...]

Secondo la lettura di Ungaretti, con coincidenza pressoché perfetta con uno dei cardini della poetica di Théophílo, dal moto scaturirebbe il pensiero e contestualmente il ritmo, cioè l'essenza linguistica dell'esprimibilità esperienziale.

Ancora, dal moto, cioè dalla dimensione attiva e fattiva dell'*homo faber* vichiano-theophiliano, dal movimento, nascendo il ritmo nasce anche la scansione dell'esperienza, cioè il tempo.

D'altronde, in Théophílo come in Ungaretti che si giova dell'interpretazione del Vico -come individua Ossola proprio a proposito del componimento *Favola Tupi. Come si fece giorno*⁵⁴³ che Ungaretti traduce e che la poetessa riprende- esso tempo, che è scandito dal ritmo ricorsivo del moto, è un tempo individuale ed inconsapevole -si potrebbe azzardare con vocabolario ungarettiano che si tratti di un tempo innocente perché immemore- e tuttavia, proprio per questo, esso si frantuma dinnanzi

⁵⁴¹«[...] Si passa dal Portoghese all'Italiano come se fossero due poemi. Ha più suoni naturali e intraducibili la lingua madre. Non sono due poesie diverse e tuttavia piace alla ragione e ai sensi conciliare i significati italiani con i suoni brasiliani.[...]» Ibidem.

⁵⁴² G. Ungaretti, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, cit., p. 690

⁵⁴³ C. Ossola, *Ungaretti poeta*, Marsilio, 2016, p. 87

all'organizzazione razionale del tempo e dello spazio del mondo moderno, che infrange l'innocenza autoreferenziale degli uomini che vivono in un eden materiale e che persa la sacralità del proprio corpo rituale si scoprono individui esterni alla cultura collettiva nella quale erano inseriti miticamente. Ciò comporta per la poetessa, esattamente come per il traduttore Ungaretti, che quel tempo circolare ed esperienziale, dotato di mistero e stupore edenico⁵⁴⁴, si scontri con l'idea del *crònos*, cioè del limite ultimo e della finitezza, dando vita al dramma di un tempo cronologicamente inteso ed esteso e non più identificabile con il *kairòs* primigenio.

Esso tuttavia, ed in ciò è sorprendente l'aderenza alla lezione del Vico interpretata da Ungaretti⁵⁴⁵, può essere normato pressoché esclusivamente attraverso l'atto linguistico, che *fonda moralmente* la realtà sensibile proprio attraverso la scissione tra cosa e nome⁵⁴⁶ e la successiva attività di mitogenesi: ponendo dunque il mito come base contestuale del piano morale e poetico.

Proprio questa gestazione del concetto di tempo lineare, come propaggine del razionalismo; e proprio l'idea di un razionalismo esausto dinnanzi alla forza propulsiva del mito inteso come prima matrice della risorsa primigenia del linguaggio poetico sono aspetti centrali nella ricognizione del pensiero di Vico in cui procede Ungaretti nella medesima lezione⁵⁴⁷ e nella seguente.

Se dunque la poetica della Théophílo può essere interpretata come consonante all'esperienza brasiliana del traduttore e teorico della letteratura Ungaretti, in special modo all'idea di una *memoria* capace di farsi ponte tra l'innocenza del mondo edenico perduta e quella che la finzione poetica vuole ricreare come atto di *memoria* di quella dimensione che pure appartiene all'uomo nel suo essere consapevole di tale perdita, tuttavia essa deve essere interpretata anche come frutto di una originalità assoluta nella gestione di stilemi e temi che come si è notato traggono dai primordiali patrimoni antropologici di riferimento, come pure dalla classicità occidentale e dalla tradizione storico artistica italiana ed europea, spunto per uno svuotamento delle convenzioni formali utilizzate in favore di una poetica nuova: la quale sembra avere in ciò avverato

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 86

⁵⁴⁵ C. Ossola, *ivi*, p. 185 e n.; 187-90

⁵⁴⁶ «[...] Le parole nelle cose una volta stavano[...]»: G. Ungaretti (trad.) *Favola Tupi. Come si fece giorno*. cit., v.4

⁵⁴⁷ Ibidem, pp. 692-694

le finalità *antropofagiche* dei Modernisti evocati dalla stessa natura dell'oggetto poetico, oltre che da una implicita adesione ad un *habitus* culturale creativo che appropriandosi di alcune radici europee ed occidentali, le *digerisce* trasformandole in una consapevole identità fieramente altra nella propria identitaria diversità, basata innanzitutto sul recupero della dimensione india che è figura della più ancestrale e primordiale specificità brasiliana.

Poema complesso, dunque, che nel sovvertimento delle allusioni bibliche da circostanza di partenza a allusa condizione ultima di salvezza nella perdizione ecologica apocalittica che l'epoca del profitto richiama, definisce anche figurativamente la desacralizzazione del tempo primordiale della perfezione perduta, esplicitandola nuovamente come propria della condizione tradizionale totalmente immanente ed umana attraverso la strumentazione mitico-rituale ancora una volta disseminata nel corpo dell'opera.

Ciò esplicita -nell'economia generale della narrazione dell'ininterrotto *Poema della Foresta*, come Théophrilo intende il proprio impegno artistico- anche una delineazione più puntuale dello strumentario della memoria implicito nell'evocazione del mito sollecitata dalla continua mimesi rituale ottenuta attraverso l'osservato strumentario ritmico-metrico.

Se si osserva infatti la sequenza che va dai componimenti 107 a 112⁵⁴⁸ si può notare come i componimenti 107 e 108⁵⁴⁹

107

Aerei americani
svelano
le ricchezze del sottosuolo

108

Legno, minerali
diamanti, uranio
uso di agenti chimici
deforestazione accelerata

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 54-55

⁵⁴⁹ Ibidem

riferiscano la condizione di interesse che muove il Primo Mondo alla deprivazione dell'ambiente della foresta.

Nel componimento 109 questa circostanza narrativa vede l'inserirsi dell'inversione del punto di vista, poiché si parla della conseguente *scomparsa* di *insetti, semi, frutti/foglie fauna*⁵⁵⁰ cui segue immediatamente il richiamo fonico-rituale che inserisce e contestualizza il lettore al centro di una scena di evocazione mitica, cioè di una particolarissima ricerca di un neoplatonismo di stampo animista, pragmatico sensistico ed innatista, caratterizzato dalla ricerca di una ricostruzione mitica del tempo della perfezione perduto, cioè del tempo della vita india tradizionale⁵⁵¹ :

110

Pintassilgo-cardellino
musica,rapsodia
verso armonioso
orchestrato dalla foresta

111

Cadenza del ritmo
festa dei miti
spazio del grande fiume
bianche spiagge
popolate
dal sacro e dal profano

112

Dal nostro presente e passato
armonioso
Belém Manaus
accompagna il Rio Madeira

⁵⁵⁰ Ivi, 109

⁵⁵¹ Ibidem

L'effetto tumultuoso e totalizzante dell'irrompere prepotente del rito e del mito è sottolineato dall'assenza pressoché totale di segni di interpunzione nel passaggio dall'uno all'altro componimento. Come in un *continuum* privo di razionalità di pensiero, esso risponde piuttosto ad una logica di totalità omologante di poeta, lettore ed uomo tradizionale attraverso l'espedito ritmico-rituale, poco oltre riportata in forma inequivocabile⁵⁵²:

116

Sugli strumenti i musici

soffiano

forme ellittiche

due passi avanti

battendo mani e piedi.

Alla serie inanimata dei primi due componimenti si oppone, snodandosi sul perno funzionale del verbo *scompaiono*, che occupa l'intero v.2 del componimento 109, dapprima l'idea dell'evanescenza del dato naturale e poi l'evocazione *in presentia* di un *hic et nunc* poetico evocativo che la poetessa costruisce come più reale della realtà sensibile, la dimensione della sacralità della vita, che attinge appunto da un'idea equivalente tanto di rito e armonia che di memoria come recupero, cioè come compensazione ideativa dell'assenza, del pensiero mitico.

Ciò riprova, nella convergenza con le osservazioni di Ungaretti sulla poesia italiana, specie sulla linea Petrarca, Tasso, Leopardi, ancora una volta formalizzate disciplinarmente per la prima volta nelle lezioni brasiliane del 1937, quale valore debba essere attribuito, nell'economia della ricerca sulla contingenza organica della letteratura italiana nella produzione della poetessa e sull'inserimento di questa in quell'orizzonte, l'attitudine del *pensiero poetante* di Théophilo come testimone ideativo di un tempo perfetto ed arcaico attinente ad una dimensione storica fissa, cioè dinamica nella sua attualizzazione ma invariabile nella sua valenza di archetipo, che è perciò fondativa ed ultramitica, cioè -con accezione antropologica del vocabolario adottato- implicitamente mimetica dell'orizzonte morale ed antropico di convergenza tra natura e cultura.

La poesia torna dunque qui strumento, come insegna l'antropologia, della memoria rituale, cioè di un oggetto culturale complesso che fingendo una immedesimazione

⁵⁵² Ivi, pp. 56-57

attraverso la presenza, supplisce e fonda la culturale che evoca e di cui è garante e testimone.

Essa è, mentre descrive in una illusione di realismo totale, formula rituale e mito: cioè forma e contenuto, della struttura di memoria infranta dalla dimensione caduca dell'umanità, limitata individualmente da tale dimensione non meno che collettivamente dalla propria storicità⁵⁵³

123

Due acque, il fiume-mare

senza memoria

nuvola, isola

germoglio che fiorisce,

acqua che sgorga

senza posa

124

Guerrieri suonano flauti e tamburi

La memoria attualizzata dalla narrazione poetica è dunque denuncia di una assenza, perduta nel piano temporale dell'esperienza immanente, che infrange così la complessità artificiale dell'esperienza richiamata nell'evocazione poetica: la quale esplicitamente denuncia il limite della propria validità succedanea nella dichiarazione di un ordine mitico irricomponibile dopo l'irrompere della storia, cioè della contingenza legata alla logica dell'utile e della sopraffazione, come mostra la sequenza dei componenti da 143 a 148⁵⁵⁴

143

Le risa dei bambini

a un tratto sono grida

e tutto urla

le scimmie, gli animali

⁵⁵³ Ivi, pp. 58-61

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 66-67

nella selva

145

Non possiamo vedere i loro sogni
solo al ritorno del sole si riprende il cammino

147

I musicisti suonano ancora
sono *stanchi*,
ma il rituale continua
con le danze
e nella pelle dei tamburi e flauti

148

Si odono le risa
e il fuoco invade segue il ritmo del cuore
che pulsa dentro e fuori
nella baia di Piracui
nella baia di Cuxuanà

La dimensione mortifera del rovesciamento, che fa atterrare il rito, espresso nell'innocenza edenica iniziale del riso dei bambini, nell'esodo forzato verso un altrove di *immense sofferenze*⁵⁵⁵, spinge ad una ricomposizione panica dell'unità originaria tra uomo e cosmo, come tra mito e mitema, attraverso lunghe, e nuove, avventure metamorfiche di esseri semieroici che travasano gli elementi dell'uomo rituale in emblemi attributivi naturali, rovesciandone l'elemento vivifico ed erotico nella vigoria vegetale⁵⁵⁶ ed animale attraverso uno strumento straniato e vichianamente *alogico*⁵⁵⁷, che poggia sull'intuizione estetica di una luce espressa in una dimensione sinestetica il cui virare di dati cromatici e cinetici⁵⁵⁸ verso una vigoria dal sapore erotico e generativo,

⁵⁵⁵ Ivi, pp. 94- 95. frg 225

⁵⁵⁶ Ivi, pp. 82-83, frgg. 192-193; pp. 96-97, frgg. 231-232

⁵⁵⁷ Ivi, pp.74-75, frg.166: «Tauari ha raggiunto la spiaggia/ le notti sommerse durano mesi/ sul letto del fiume/popolato di sementi e semi/ Tauari *intuisce* l'origine/dell'universo»

⁵⁵⁸Ivi, p.90-91, frg. 217: «Verde concentrato di giallo/ e verde carico / al colmo dell'estate/ alberi senza fine,/ eternamente silvestri/ frondosi rami,/ movimento agitato»

dal bergsoniano dilatarsi infinito del tempo interiore del ricordo culturale e mitico-rituale, ancora una volta richiamano la riflessione primaria, su storia, mito, neoplatonica attuazione poetica del dettato metafisico immaginativo e ferocemente erotico contrapposto barocco del vuoto dell'ungarettiano⁵⁵⁹ *Sentimento del Tempo*⁵⁶⁰.

§ 3.4 Vera Lúcia de Oliveira⁵⁶¹

§ 3.4.1 Cenni biografici.

Vera Lúcia de Oliveira è nata il 5 agosto 1958 a Cândido Mota, nello Stato di San Paolo, da madre di origine italiana e padre di origine portoghese.

Nel 1977 inizia ad impegnarsi attivamente nella vita politica per meglio opporsi al regime di dittatura che imperversa nel Paese dal 1964. In questi anni, impiegata stabilmente nel Pubblico Impiego ed insieme occupata nel percorso universitario, inizia a pubblicare poesie in rivista e, nel 1981, si classifica III al Premio Nazionale di poesia organizzato dal Teatro Bexiga e dal Ministero della Cultura di São Paulo; e I e V al primo concorso di racconti promosso dal Centro Studi di Lettere dell'Università Statale di São Paulo dove conclude il suo corso universitario e si iscrive ad un corso di specializzazione.

Nel 1983 vince il Primo Premio nel Concorso Nazionale di Poesia bandito dall'editore Scortecci, col quale pubblica la raccolta *A porta range no film do corredor*.

In quel medesimo anno, si trasferisce in Italia grazie alla vincita di una borsa di studio del Ministero degli affari Esteri. Si stabilisce a Perugia, dove frequenta l'Università per Stranieri: si appassiona alla Letteratura Italiana, in particolare modo ad Ungaretti.

⁵⁵⁹ All'afflato lirico della traduzione della già menzionata *Favola tupi* la poetessa torna ancora ad alludere nel nuovo accenno alle rane ed al grillo ai componimenti 249 e 250, ivi, pp. 102-103

⁵⁶⁰ Si veda in particolare modo l'idea della luce corradicale alla *calcinazione* desertificante e all'esperienza del *tempo* in senso bergsoniano e neoplatonico propria, tra l'altro, delle sezioni *La morte di Crono* e *Leggende*.

⁵⁶¹ Le notizie biobibliografiche riportate sono tratte principalmente dalla nota introduttiva della silloge di DE OLIVEIRA Vera Lúcia: *Nel cuore della parola*, (a cura di Fernanda Toriello, prefazione di Luciana Stegagno Picchio, traduzione di Guai Boni), Bari, Adriatica Editrice, 2003, pp. 13-18; ed integrate attraverso le informazioni riportate sul sito personale della poetessa: www.veraluciadeoliveira.it

Nel 1985, con l'intenzione di studiare alcuni inediti di Murilo Mendes, in particolar modo *Carta Geográfica*, entra in contatto con Luciana Stegagno Picchio, presso la quale erano depositati e custoditi molti documenti inediti secondo la volontà del poeta, e che la consacrerà tra i nuovi poeti brasiliani⁵⁶². Tali studi ebbero esito nel saggio *A geografia metafisica de Murilo Mendes*⁵⁶³, uscito nel 1987 sulla rivista dell'Ateneo Romano *Letterature d'America*.

L'anno seguente, nel 1988, avvia una doppia pratica molto importante per la sua attività poetica: mentre da una parte inizia a tradurre personalmente parte dei propri testi brasiliani, dall'altra aderisce al Gruppo perugino di Ricerca e Sperimentazione Poetica *Il Merendacolo*, grazie alle iniziative del quale, nel decennio seguente, viene in contatto con un numero rilevante di importanti poeti italiani. Le interviste condotte a Luzi, Zanzotto, Anedda, Magrelli, Loi, D'Elia, Cucchi, Ruffilli, Lamarque, Conte saranno pubblicate sulle riviste brasiliane *Insieme*⁵⁶⁴ tra il 1999 e il 2001; e successivamente, in parte, sulla rivista accademica, di ambito Italianistico: *Revista de Italianística* nel 2014⁵⁶⁵.

Sempre nel 1988, vince il Premio *Sandro Penna* con la silloge inedita *Cose scavate*. Si iscrive al Corso di *Lingue e Letterature Straniere* dell'università Statale di Perugia, dove si laureerà per la seconda volta nel 1991 con una tesi sul poeta angolano impegnato

⁵⁶² STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione* in EAD. *Storia della letteratura Brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 801-803

⁵⁶³ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A geografia metafisica de Murilo Mendes*, in «*Letterature d'America*», sez. Brasiliana. Numero monografico: *Murilo Mendes*. Rivista trimestrale dell'Università di Roma La Sapienza, Bulzoni editore, anno V, n° 23, estate 1984; pp. 43-69

⁵⁶⁴«*Revista da APIESP - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo: biennale*».

Sono apparse sulla rivista «*Insieme*», n.7, anno 1999, le interviste a: Andrea Zanzotto (pp. 9-15), Paolo Ruffilli (pp. 17-20), Gianni D'Elia (pp. 21-26), Vivian Lamarque (pp. 26-27), Maurizio Cucchi (pp. 29-32), Valerio Magrelli (pp. 33-36), Franco Loi (pp. 36-42).

Sono invece apparse sul n. 8 del 2001 della medesima rivista, le interviste a: Antonella Anedda (pp. 71-73), Giuseppe Conte (pp. 74-77) e Cesare Viviani (pp. 78-80).

Nel n.3 del 1992 della rivista, era già apparsa l'intervista a Mario Luzi (pp. 91-95).

⁵⁶⁵«*Revista de italianística*», n. XXVII, anno 2014; *Intervista a Andrea Zanzotto*: ivi, pp. 81-88 [apparsa dapprima sulla rivista *Insieme*, n.7, 1999 di San Paolo del Brasile; Recentemente l'intervista è stata pubblicata anche in Italia nel volume: CHIAVARONE Matteo (a cura di), *Con dolce curiosità: tributo ad Andrea Zanzotto*, Roma, Ensemble edizioni, 2012]; *Intervista ad Antonella Anedda*: ivi, pp. 89-92 [come visto già apparsa su *Insieme*, San Paolo del Brasile, n. 8, 2001]; *Intervista a Mario Luzi*: ivi, pp. 93-95 [come visto precedentemente apparsa dapprima sulla rivista *Insieme*, n.3, del 1992, San Paolo del Brasile; e successivamente su *Campi immaginabili*, n.9/10, Cosenza, 1994: pp. 121-122]

nella lotta anticoloniale Fernando Costa Andrade dal titolo: *Fernando Costa Andrade: un poeta, una cultura, una lotta*.

Nel 1997 consegue il titolo di Dottore di ricerca discutendo una tesi dottorale nuovamente di argomento Modernista brasiliano: *La nostra storia è così: Pau Brasil, Martim Cererê, Cobra Norato: tre interpretazioni del ritorno alle origini*.

Da questo stesso anno insegna *Lingua e Letteratura portoghese e storia della cultura brasiliana* all'Università di Lecce; a questo insegnamento affianca, dal 1998, quello di *Traduzione Portoghese-Italiano* presso l'Università per gli Stranieri di Perugia.

Al 2000 risalgono tre importanti riconoscimenti per la sua produzione poetica: il conferimento del *Premio Nazionale di Poesia Senigallia* per la silloge inedita *La guarigione*⁵⁶⁶, che pubblica nel medesimo anno; la vincita del *Premio Nazionale di Poesia Gino Perrone* con la silloge inedita *Uccelli Convulsi*⁵⁶⁷, che pubblicherà l'anno seguente, ed il conseguimento del *Premio Letterario Osilo*.

Fa parte del progetto poetico-teatrale femminile *Compagnia delle Poete*, fondata e diretta da Mia Lecomte.

§ 3.4.2: La *Compagnia delle poete*.

Come ricostruiscono Francesco Armato⁵⁶⁸ nel volume dedicato e Mia Lecomte⁵⁶⁹ nel paragrafo nel volume *Di un poetico altrove* - che saranno utilizzati come principali strumenti critici per la costruzione del presente paragrafo in forza del loro essere riassuntivi dei diversi contributi critici apparsi in rivista o su blog e di alcune posizioni di studio emerse dalle tesi sviluppate intorno all'argomento- la *Compagnia delle Poete*⁵⁷⁰ è un progetto di drammaturgia poetica fondato nel 2009 da Mia Lecomte e Candelaria Romero.

⁵⁶⁶ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *La guarigione. Antologia di poesie*, (prefazione di GUARRACINO Vincenzo), Senigallia, Edizioni La Fenice, 2000.

⁵⁶⁷ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Uccelli convulsi*, Lecce, Piero Manni, 2001; (prefazione di L. Stegagno Picchio)

⁵⁶⁸ ARMATO Francesco, *Premiata Compagnia delle Poete*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013

⁵⁶⁹ LECOMTE Mia, *Il corpo tra le lingue: la Compagnia delle poete* in EAD., *Di un poetico altrove*, cit., pp.237-245

⁵⁷⁰ <http://www.compagniadellepoete.com/>

Ad oggi è composto da 19 poetesse translingui italofone: Prisca Agustoni, Cristina Ali Farah, Anna Belozorovitch, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Sarah Zuhra Lukanic, Vera Lúcia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhösel, Melita Richter, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini, Eva Taylor.

La Compagnia delle Poete ha finora portato in scena cinque spettacoli: *Acromazie*⁵⁷¹, inizialmente realizzato nel 2009 come video per la regia di Daniela De Lillo e Riccardo Di Cosmo e esordito nel 2010 presso il Teatro *Cometa Off* di Roma (regia Daniela De Lillo); *Le Altre*⁵⁷² (spettacolo andato in scena una sola volta presso l'Aula Magma dell'Accademia di Brera e con la collaborazione dei performers della MasterClass di Regia della stessa Accademia) nel 2011; *Madrigne*⁵⁷³ ancora nel 2011; e *Novunque*⁵⁷⁴ messo in scena per la prima volta nel 2012 presso il Palazzo Civico di Lugano durante la rassegna *Poestate*; e *La casa fuori*⁵⁷⁵ rappresentato a Milano nel 2017.

Le numerose riproposizioni di *Madrigne* e *Novunque* hanno inoltre consentito al progetto poetico-drammaturgico di rendere visibile anche in Svizzera e Francia⁵⁷⁶ (specie a Montpellier e Parigi, città le cui Università dimostrano una grande sensibilità verso la tematica della produzione poetica italoфона translingue) questa voce eccentrica nel panorama della produzione poetica translingue italoфона.

La produzione della *Compagnia delle Poete* si caratterizza per alcuni aspetti profondamente peculiari tanto della modalità produttiva che divulgativa dei dettati poetici: vi agisce infatti una spiccata azione di elaborazione collettiva e di rappresentazione orale dei testi poetici, seppure fondata su canovacci scritti e capace di emancipare dal rischio di collettivismo le autrici attraverso *il superamento del collettivo stesso, concretizzata in un gruppo, cioè, in cui le individualità che la compongono sono*

⁵⁷¹ Armato, cit., pp. 49-75

⁵⁷² Armato, cit., pp. 77-100

⁵⁷³ Armato, cit., pp. 101-147

⁵⁷⁴ Armato, cit., pp. 149-199

⁵⁷⁵ <http://www.compagniadellepoete.com/content/spettacoli.html>

⁵⁷⁶ *Novunque*, Maison de L'Italie, Paris, 11 aprile 2014; *Madrigne*, Maison des Relations Internationales, Montpellier, 2015

*garantite e promosse proprio dal loro singolo rapportarsi all'insieme*⁵⁷⁷. Inoltre, la scelta della forma teatrale, creando di fatto una trasversalità ibridativa dei generi poetico e teatrale attraverso l'allusione alle arti visive⁵⁷⁸, è consentanea alla trasversalità dei generi propria della letteratura translingue e conseguente ad una logica di divulgazione e fruizione diffusa e pervasiva, che allontana la produzione poetica da un concetto elitario di fruizione colta attraverso lo strumento della lettura e vince quella relegazione al margine che Lecomte⁵⁷⁹ individua caratterizzare la posizione assegnata alla poesia italoфона nel canone dalla critica ufficiale e dall'editoria. In tal modo la Compagnia delle Poete intercetta e fonde sia le dimensioni naturalmente eccentriche dei poeti italiani stanziali, come la questione del genere, che specifiche modalità performativo espressive tipiche della poesia italiana contemporanea urbana a queste connesse come i *poetry slang*⁵⁸⁰, che anche tematiche problematizzabili nell'interpretazione della produzione poetica dell'ultra contemporaneità come la rappresentazione del sé nella definizione dell'identità. Nella luce di questa capacità sincretica Roberto Deidier legge il valore centrale dell'esperienza delle *Compagnie delle poete* come capace di fornire nuova luce alla *sterilizzazione del dialogo allofono all'interno del dibattito storico letterario nazionale*⁵⁸¹.

Questo quadro, molto attento al valore collettivo dell'opera intesa come specchio di una coralità piuttosto che come espressione del talento individuale che caratterizza ciascuna poetessa coinvolta nel progetto, agisce da filo unificatore delle esperienze di tutte. I diversi testi, tratti da un repertorio comune in cui confluiscono anonimamente quelli scritti da ciascuna poetessa, sono connessi senza soluzione di continuità a quelli delle altre e affidati alla recitazione di autrici che non coincidono con le elaboratrici materiali. I singoli testi poetici divengono dunque frazioni modulari del patrimonio letterario dell'intero gruppo, che si presta dando letteralmente corpo e voce plurale a componimenti distanti dall'esperienza di ciascuna presa nella propria singolarità perché difforme per origine, formazione, indole e sensibilità: circostanza che consente di

⁵⁷⁷ Lecomte, *Il corpo tra le lingue: la Compagnia delle poete*, cit., p. 240

⁵⁷⁸ Armato, cit., p. 43

⁵⁷⁹ Lecomte, *Il corpo tra le lingue: la Compagnia delle Poete*, cit., p. 239

⁵⁸⁰ Ibidem

⁵⁸¹ DEIDIER Roberto, *La Premiata Compagnia delle Poete*, 1 dicembre 2014; in: blog del poeta consultabile presso: <http://robertodeidier.blogspot.fr/2014/12/la-premiata-compagnia-delle-poete.html>

tradurre il mondo in Italiano e *trasmettere al mondo a partire dalla propria traduzione del mondo*⁵⁸². La transculturalità messa in atto trova avveramento in una pratica linguistica ibridativa dei patrimoni linguistici d'origine, che hanno esito in un *Italiano contaminato*⁵⁸³: esito e contesto dell'avventura translingue di ciascuna delle autrici coinvolte singolarmente e dell'intero corpo collettivo.

Se il superamento fattivo dell'individualità nell'arte è inoltre un elemento centrale richiamato in più punti da Armato, anche in aderenza alle riflessioni condotte da Gnisci sull'argomento⁵⁸⁴, quello delle poetesse che vantano provenienze massimamente eterogenee si rivela capace di porre in essere una reale transculturazione mondializzante⁵⁸⁵ in un'opera di sistematico translinguismo. Altro punto focale del progetto si conferma la questione del genere. Giacché infatti la Compagnia è statutariamente esclusivamente femminile⁵⁸⁶, ed esclusivamente costituita da poetesse non italiane⁵⁸⁷, esso assurge a ruolo di *provocazione di sistema*⁵⁸⁸ all'interno della gerarchia operante nel canone letterario nazionale: a base fortemente etnocentrica e in un sistema che è solito prendere in considerazione quasi esclusivamente posizioni e identità orbitanti intorno alla cultura di impianto fortemente maschile e patriarcale⁵⁸⁹ alla base dei sistemi culturali che fondano la sensibilità culturale Occidentale dominante anche nel campo poetico e letterario. *L'identificazione del "femminile" nella peculiarità delle Compagnia è la comparsa dell'universo performativo del corpo*⁵⁹⁰: il corpo, doppio del sentire poetico femminile, è il protagonista assoluto di performances in cui la matericità sensistica delle evocazioni nasce ed allude ad esso, anche attraverso le sottolineature scenografiche⁵⁹¹.

⁵⁸² Armato, citando Gnisci, in cit., p. 34

⁵⁸³ Armato, p. 39

⁵⁸⁴ Armato, cit., pp. 31

⁵⁸⁵ Armato, cit., p. 21

⁵⁸⁶ Armato, cit, pp. 25-26

⁵⁸⁷ Armato, cit., p. 23

⁵⁸⁸ Armato, cit., p. 25

⁵⁸⁹ Armato, cit., p. 16

⁵⁹⁰ Lecomte, *Il corpo tra le lingue: la Compagnia delle Poete*, cit., p. 242

⁵⁹¹ Lecomte, *ivi*, p. 243

§ 3.4.3 Poetica e ricerca di Vera Lúcia de Oliveira

In perfetta aderenza alla doppia natura del suo interesse attorno alla poesia, sia strettamente creativo-autoriale che critico, nel 2002, dopo il corposo impegno per la propria poesia profuso nel biennio precedente, De Oliveira pubblica *Poesia, mito história no Modernismo brasileiro*⁵⁹²: scritto col quale esplicita il proprio profondo interesse per il Modernismo brasiliano; e che affianca, nel medesimo anno, alla pubblicazione dell'antologia poetica di Lêdo Ivo, *Illuminazioni*⁵⁹³, oltre ad una trattazione del problema specifico della traduzione di quell'esatto universo poetico in Italiano attraverso la conferenza *Considerazioni sulla traduzione di Manuel Bandiera in Italiano* tenuta presso L'Accademia brasiliana di Lettere.

Questo specifico interesse translinguistico è probabilmente alla base della produzione poetica seguente, che alterna la produzione originariamente brasiliana di *No coração da boca*⁵⁹⁴ -che la poetessa, pur perfettamente bilingue, decide di non riscrivere o tradurre personalmente in Italiano bensì di *far tradurre* a Guia Boni⁵⁹⁵, scegliendo così di condurre il lavoro di resa in un ambito esterno alla propria autorialità- a quella in Italiano di *Verrà l'anno*⁵⁹⁶; sino all'esperimento trilingue, nel 2009, della sessione *Partenze*⁵⁹⁷ de *Il denso delle cose*⁵⁹⁸, antologia bilingue in cui la poetessa era tornata a rispondere della resa in entrambe le lingue di espressione. La riflessione che queste osservazioni implicano trovano conforto nella posizione di Mia Lecomte⁵⁹⁹ che, pur non indagando esplicitamente la divaricazione che intercorre nell'uso delle lingue nell'economia

⁵⁹² DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Poesia, mito história no Modernismo brasileiro*, São Paulo, Editorada UNESP e EDIFURB, 2002

⁵⁹³ Vera Lúcia de Oliveira (a cura di), *Illuminazioni- Poesie di Lêdo Ivo*

⁵⁹⁴ Vera Lúcia de Oliveira, *No coração da boca*, Escrituras Editora, São Paulo, 2006. Prefazioni di Lêdo Ivo e Donizete Galvão. ISBN 85-7531-202-2

⁵⁹⁵ Vera Lúcia de Oliveira, *Nel cuore della parola*, Bari, Adriatica editrice, 2003; traduzione di Guai Boni. Introd. Stegagno Picchio; Lêdo Ivo

⁵⁹⁶ Vera Lúcia de Oliveira, *Verrà l'anno*, Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2005: antologia di poesie, postfazione di Mia Lecomte

⁵⁹⁷ Breve antologia trilingue inedita reperibile attraverso la pagina personale dell'autrice sul portale accademicodi Accademia: https://www.academia.edu/12272485/Partenze_-_poesie_in_tre_lingue. Presentato all'Università di Nantes (Francia), in occasione del Colloquio Internazionale *L'Italie et l'Amérique latine: migrations, échanges, influences, interféren*.

⁵⁹⁸ Vera Lúcia de Oliveira, *Il denso delle cose*, Nardò, Besa, 2007

⁵⁹⁹ Lecomte, *Di un poetico altrove*, cit., p. 151

globale della poesia di De Oliveira, riguardo all'uso dell'italiano della poetessa precisa che esso *nel tempo viene confermandosi come quella lingua che [le] consente [...] di «andare all'interno con una libertà che non si credeva possibile».*

In *Partenze*, alla propria resa in Italiano e Brasiliano, affianca quella in Francese affidata a Laura Toppan e di Charlotte Giacomelli: studiose di poesia contemporanea italiana e di poesia della migrazione. L'interesse per la resa trilingue emerge nuovamente nel 2010 con il libro a quattro mani, con coautore Gladys Basagoitia Dazza: *Radici, innesti, diramazioni*⁶⁰⁰, in Italiano, Portoghese e Spagnolo, la cui opera di riscrittura e traduzione è reciprocamente demandata dall'una all'altro.

Da quel momento, fatta eccezione per *La carne quando è sola*⁶⁰¹ e per il recente *Ditelo a mia madre*⁶⁰², in memoria di Giulio Regeni, De Oliveira tornerà a pubblicare esclusivamente sillogi lusofone⁶⁰³, con ciò significando probabilmente una condizione di piena fiducia nell'esprimibilità soprattutto della lingua madre.

Il grande impegno profuso, contemporaneamente a quello personale poetico, in favore dello studio della letteratura brasiliana, a partire dagli esordi della sua dichiarazione di indipendenza dalla matrice avanguardista europea pure molto presente, ed avvenuti col movimento Modernista brasiliano, prima avanguardia letteraria interamente appartenute al solo Brasile, ha avuto poi esito nello studio approfondito del movimento tanto in scritti generali di letteratura, come *Poesia, Mito e Storia nel Modernismo Brasiliano* (che mantiene un approccio unitario pur partendo sempre dall'analisi di opere

⁶⁰⁰ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, BASAGOITIA DAZZA Gladys, *Radici, innesti, diramazioni* (poesia in tre lingue: italiano, pubblicato *in proprio* da Claudio Maccherani sul portale on line "ilmiolibro.it", (Gruppo Editoriale L'Espresso), Roma, 2010. ISBN 978-88-9104-929-2

⁶⁰¹ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *La carne quando è sola*, Firenze, Società Editrice Fiorentina (premessa Paolo Valesio, prefazione Alessio Brandolini) antologia poetica- n°2 della collana *Ungarettiana*. Silloge vincitrice del Primo Premio di Poesia Nazionale *Piero Alinari*, Firenze, 2009

⁶⁰² DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Ditelo a mia madre*, Rimini, Fara, 2017

⁶⁰³ Sono uscite infatti unicamente in Portoghese le sillogi poetiche:

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A poesia é um estado de transe*, Portal Editora, São Paulo, 2010 ISBN 978-85-63550-07-1;

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Vida de boneca*, ilustrações Maria Eugênia, Edições SM, São Paulo, junho 2013, ISBN 978-85-418-0282-6;

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *O músculo amargo do mundo*, Escrituras Editora, São Paulo, agosto 2014 ISBN 978-85-7531-628-3

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Vou andando sem rumor*, Editora Gazeta, Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, agosto 2015, Collana Sentimentos do Mundo, Volume 4, Brasil, ISBN 978-85-63336-78

di alcuni dei poeti più rappresentanti del movimento, come Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e Raul Bopp)⁶⁰⁴, che in trattazioni più attente a sondare quegli aspetti propriamente antropologici, propri delle identità indie e creole, avvertiti come fondanti per l'identità *antropofaga* propria del Modernismo carioca. Essi risultano centrali anche per l'altra poetessa brasiliana italoфона trattata, Marcia Théophílo, ma soprattutto devono essere considerati presupposto imprescindibile dell'affermazione dell'identità brasiliana nella sua affermazione di diversità rispetto alla pur riconosciuta ed accettata matrice europea dagli ideologi di questa avanguardia, a far segno da Oswald de Andrade o Murilo Mendes fino alle analisi delle fisionomie letterarie di queste tipologie specificamente legate al Paese americano che Guimarães Rosa pone in essere per indagare il passaggio dal postromanticismo brasiliano di sensibilità lusofona all'affermazione di una specifica modernità. Tali aspetti introduce a quella neonata storia letteraria attraverso un uso letterario delle osservazioni antropologiche proprie dei gruppi tipicamente ed unicamente brasiliani, cioè essenzialmente gli indi e la società meticcia nata principalmente dal contatto tra colonizzatori e gruppi afroamericani di schiavi all'interno del contesto produttivo chiuso della Fazenda tipico dell'economia e della società del luogo, isolato ed indipendente dal paese colonizzatore.

L'argomento interessa a tal punto l'intellettuale, che essa, dopo aver provveduto a tradurre e curare *Illuminazioni*⁶⁰⁵ di Lêdo Ivo, esponente dell'avanguardia brasiliana *Generazione '45*, nell'arco del biennio a cavallo tra il 2006 ed il 2008 torna a pubblicare due lavori di approfondimento storico letterario di nuovo volto a indagare la matrice originaria dell'identità culturale moderna del Paese: dapprima, nel 2006, *Storia nella storia. Le parabole di Guimarães Rosa*⁶⁰⁶ e contestualmente *Utopia selvaggia. L'indio del Brasile*⁶⁰⁷; per poi tornare alla cura di *Requiem*⁶⁰⁸: ultimo lavoro poetico dell'amico

⁶⁰⁴DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Poesia, mito e storia nel Modernismo brasiliano*, Guerra Edizioni, Perugia, 2000 (1° ed. italiana); poi pubblicato in Brasile col titolo EAD., *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, Editora Unesp, EdiFurb, São Paulo, 2001 (1ª edizione); e successivamente Editora Unesp, São Paulo, 2015 (2ª edizione)

⁶⁰⁵ Lêdo Ivo, *Illuminazioni*, Antologia a cura di V. L. De Oliveira, Salerno, Multimedia Edizioni, 2001

⁶⁰⁶DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Storia nella storia. Le parabole di Guimarães Rosa*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006. Scritto apparso in un primo tempo su *Sagarana*:

⁶⁰⁷ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Utopia selvaggia. L'indio del Brasile*, Roma, Gaffi, 2006

⁶⁰⁸ Lêdo Ivo, *Requiem* (a cura di Vera Lúcia de Oliveira), Nardò, Besa, 2008

Lêdo Ivo, che al valore dell'indagine critico letteraria di de Oliveira circa la propria opera poetica tributava grande credito, come testimoniano alcune sue esplicite dichiarazioni⁶⁰⁹.

Terzo filone catalizzatore dell'attenzione di De Oliveira, che intercetta contestualmente quello storico culturale dell'identità brasiliana ed i problemi di riflessione e teorizzazione più propriamente inerenti una formulazione di *poetica* della scrittura, è il campo d'indagine della scrittura della migrazione, con particolare riferimento agli aspetti translingui che la migrazione da un campo linguistico ad un altro comporta, non solamente da un punto di vista emotivo ed esistenziale, ma ancora più nella formulazione di una identità culturale e linguistica complessa, che nella propria condizione in fieri si prospetta come il campo dell'*interlingua*.

Se si consideri la circostanza, ben evidenziata dalla riflessione e dalla stessa circostanza biografica della poetessa, che il Brasile è stato terra di una massiccia emigrazione italiana; e si aggiunga a questa considerazione l'osservazione dell'uso sapiente ed insistito di una ricostruzione storico culturale di una identità nazionale in fieri nella storiografia letteraria brasiliana -di cui alcuni apporti teorici fondamentali continuano a giungere da studiosi di altre parti del mondo come nel caso della *Storia della Letteratura Brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio, uscita contemporaneamente in Italia e in Brasile nel 1994- ci si rende conto di quanto la riflessione storico critica improntata da De Oliveira muova verso una definizione di cosa sia stata l'ibridazione legata alle molte ondate di popolamento forzato, dopo la prima colonizzazione iniziata nell'ultimo scorcio del XV secolo, prima schiavile e poi propriamente migratorio.

Essa cerca di affrontare organicamente il complesso problema della definizione di una identità letteraria che si autodefiniva al principio del secolo passato, soprattutto in funzione delle proprie specificità antropostoriche e con riguardo ai problemi ed agli interrogativi di natura drammaticamente umana e cerebralmente linguistica circa la comunicabilità del passaggio da una identità d'origine ad una complessa d'approdo formatasi successivamente.

L'indagine convergente dei molti argomenti letterari toccati da De Oliveira dimostra -sulla scorta dei contatti raggiunti dalle distanze della perduta identità originaria che

⁶⁰⁹«[...] É uma antologia poética português/italiano. A tradutora é uma professora e poeta brasileira radicada na Itália há mais de 20 anos, Vera Lúcia de Oliveira, que escreveu uma introdução que eu considero muito importante sobre minha obra poética[...]»: Dichiarazione rilasciata da Lêdo Ivo a Mônica Vasconcelos in una intervista del 15 maggio 2002, pubblicata dalla BBC (*BBC.Brasil.com*)

viene a mutare, col mutare dello status del migrante, in attiva matrice d'innesto di una complessa autodefinizione collettiva e singolare- che il Brasile, paese di emigrazione nella seconda parte del XX secolo, incarna una sorta di enorme laboratorio della complessità, specie in relazione alle dinamiche di migrazione di ritorno proprio verso quei Paesi, come l'Italia, che in precedenza avevano visto i propri cittadini raggiungerla come luogo di migrazione.

La triplice direttrice della riflessione di de Oliveira, muove dunque verso lo studio approfondito del primo movimento letterario proprio del suo Paese d'origine; verso le dinamiche che il fenomeno migratorio, anche Italiano, ha comportato e comporta nella formazione di una identità letteraria: dapprima in Brasile e successivamente ora in Italia; verso questioni teoriche che queste condizioni di accrescimento comportano, con riguardo particolare al problema dell'autorialità legato a quello della lingua.

Questi piani di riflessione propriamente teorici, storici e letterari ne intercettano l'articolata produzione poetica personale: che spesso si esprime in doppia lingua, ma alle volte sceglie la singolarità di una sola voce linguistica e considera la resa in seconda lingua come una vera traduzione.

Si tratta di un aspetto che può essere considerato un *unicum* nell'abitudine della poesia italoфона di origine brasiliana analizzata: infatti mentre Theóphilo compone in doppia lingua dai tempi dell'affrancamento della supervisione poetica di Pecora, e Monteiro Martins addirittura usa esclusivamente l'Italiano per la sua produzione in Italia, Mendes non compone altre sillogi nel periodo di permanenza in Italia e piuttosto scrive anch'egli *Ipotesi* direttamente in Italiano⁶¹⁰, ma sentendo lo strumento linguistico non ancora del tutto aderente alle sue necessità espressive, non la pubblica. Se poi si desidera considerare *Poliedro*, del 1972, sua ultima silloge pubblicata in vita di argomento anche italiano, si può osservare come questa venga pubblicata in Portoghese, e che appartenga al periodo in cui egli non risiedeva più in Italia, anche se forse qui era stata composta.

Si potrebbe dunque ipotizzare una sorta di fedeltà alla lingua ospite che affianca o sostituisce quella originaria nella pubblicazione, che de Oliveira pratica in modo

⁶¹⁰ Come visto, viene attribuita al periodo italiano di Mendes anche la composizione di *Convergência*, uscito dopo la partenza da Roma del poeta, ma elaborato in buona parte in Italiano.

intermittente, in base ad una sorta di fedeltà emozionale al vissuto che il dettato poetico indaga.

È ipotizzabile che questo aspetto sia riconducibile al peso che la riflessione linguistica assume nell'economia della formulazione di identità in fieri implicita nella natura della circostanza migratoria, come si può evincere dall'analisi dei testi.

Per comodità si farà riferimento principalmente ai componimenti riportati nell'antologia *Il denso delle cose* (Nardò, 2007) oltre alle sillogi integrali: *Geografie d'ombra*, (Fonèma, 1989); *Tempo di soffrire*, (Roma, 1998); *Nel cuore della parola*, (Bari, 2003); *La carne quando è sola*, (Firenze, 2011)

La questione della relazione tra lingue appare alla base della prima silloge di epoca italiana *Geografie d'ombra*⁶¹¹, del 1989: della quale già Paolo Ruffilli e Oreste Macri⁶¹² mettevano in evidenza la corrispondenza contrappuntistica tra le due lingue, organizzate come in una resa *traduttiva* riprendendo l'osservazione introduttiva della quale Stegagno Picchio correda il libro⁶¹³.

Lo scritto di Stegagno Picchio introduce tuttavia ulteriori elementi funzionali all'analisi: essa affianca esplicitamente alla sensibilità bilingue di De Oliveira un impianto di impostazione binaria estesa: in una contrapposizione tra vita e morte, della poetessa e del padre, tra mondo della perdita -quello della migrazione- e del ricordo, tra ascendenze dichiaratamente Moderniste brasiliane esplicitamente ricondotte ai nomi di Murilo Mendes e Carlos Drummon De Andrade e ascendenze italiane⁶¹⁴. Soprattutto, introduce la riflessione linguistica alla base dello strumentario analitico teorico della studiosa De Oliveira, che equipara la relazione tra Italiano e Brasiliano - avvalendosi della riflessione che le deriva della sua stessa esperienza di migrazione- alla relazione che esiste nella tradizione letteraria italiana tra Italiano standard ed espressioni dialettali

⁶¹¹ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Geografie d'ombra*, Spinea, Fonema Edizioni, 1989. Con introduzione di Luciana Stegagno Picchio

⁶¹² Entrambi in DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Pedaços/Pezzi*, Editrice Grafica L'Etruria, Cortona, Italia, 1992. Quarta di copertina e risvolto.

⁶¹³ De Oliveira, *Geografie d'ombra*, cit., pp.4-6.

⁶¹⁴ Ibidem, p. 6

che ad essa si vanno omologando a seguito dell'unificazione politica, culturale e letteraria nazionale⁶¹⁵.

La perdita delle sfumature del *sovrasenso emotivo*, che il passaggio tanto - nell'esperienza di scrittura- dal Brasiliano che -nella sua analisi- dai dialetti all'Italiano comporta, si concretizza per De Oliveira in una perdita di autenticità in nome di una *aulicità di un'ottava più alta di quanto non la vorrei*.⁶¹⁶

Queste considerazioni inerenti la doppia resa linguistica, implicano una *matrice duplicativa* dell'intera tematica propria della raccolta, che Macrì puntualizza come organizzate in dittici (specie quello dei *Vivi* e dei *Morti a Portovenere*) ricostitutivi dell'equilibrio tra vita e morte, natura e cultura⁶¹⁷. Appare tuttavia più aderente l'interpretazione che dà di questa modalità compositiva, gemella del problema della doppia lingua, Lêdo Ivo, il quale parla acutamente di *lacerazione*⁶¹⁸ della voce poetica in questo apparente canto del sole, della (in)acquisita appartenenza ad una nuova identità, ad una nuova lingua, come agevola la titolazione tanto della seconda sezione del libro *La poesia si lacera*⁶¹⁹. Così, in liriche come *Gennaio si mutila*⁶²⁰, il componimento si costruisce sulla doppia immagine del mese, che si scinde nella chiave del v.8, costituito dal solo lessema *l'acqua*, in cui precipita l'intero campo semantico declinato nella natura equorea dell'inverno espresso per apposizione del mese dal v. 1 al v.7.

Esso funge tuttavia da bussola girevole verso l'immagine alternativa ed opposta che il mese assume nella strofa conclusiva, quella di mese disseccato, reificato e prosciugato, altrettanto contrario alla vita.

L'attitudine duplicativa si esprime poi, nel componimento seguente, *Sera*⁶²¹, in cui la sovrapposizione degli elementi dell'occhio (*i miei occhi/pupille*) si affianca ad una iterazione verbale del lungo prosimetro finale, in cui i verbi esplorano nella sequenza (*io*

⁶¹⁵ Ibidem, p. 5

⁶¹⁶ Ibidem

⁶¹⁷ Macrì, cit.

⁶¹⁸«[...] É, a sua, uma voz poética partida, ou repartida, ou mesmo dilacerada. [...]». IVO Lêdo, *Istrumento Critico* - «Revista de Estudos Linguísticos e Literários», Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, Brasile, 11/1999, n.2, p.222

⁶¹⁹ Ivi, pp. 23-55

⁶²⁰ Ivi, p.12

⁶²¹ Ivi, p. 13

solo aspetto io solo ascolto io solo odoro io solo stringo) l'azione da altra posizione che da quella di chiusura, inserendo in un chiasmo anaforico tra azioni volontarie e azioni istintuali legate alla percezione sensoriale.

Esaurita -come spiega la nota autoriale in chiusura del libro-⁶²² la prima sezione, intitolata *Dopo la morte*⁶²³, di totale espressione ed elaborazione italiana, De Oliveira provvede a *tradurre* le poesie di sillogi brasiliane precedenti⁶²⁴. Ella tiene a motivare questa riscrittura spiegando che siano state scritte in Portoghese ma *rivissute* in Italiano⁶²⁵:

[...] *La seconda parte invece, "LA POESIA SI LACERA", è una piccola antologia di testi aventi in pratica una connotazione bilingue in quanto, pur essendo nati in portoghese, sono stati contemporaneamente "rivissuti" in italiano: ciò è possibile dal momento che confluisce ormai nella mia personalità il duplice codice linguistico [...]*

Questa affermazione può essere interpretata partendo dalla considerazione che si tratti di una sezione interamente composta di liriche che hanno per oggetto la morte del padre. La morte appare come uno svuotamento di senso, una *distanza comunicativa*⁶²⁶ tra esperienza della vita ormai perduta del genitore estinto e ricognizione di una unità del condiviso e pregresso ormai perduta, *lacerata*, come recita il verso d'apertura della poesia eponima e inaugurale della sezione *La poesia si lacera*, che inizia recitando: *La poesia dentro di me si lacera/come quando mio padre potava la vite /[...]nessuno sapeva/ come i rami stillavano suoni/ dolorosi*. In essa sono chiaramente sovrapposte l'esperienza della morte intesa come perdita irreversibile, che cristallizza l'esperienza all'altro in un orizzonte irrecuperabile, con quella dell'indicibilità linguistica che è rappresentata come un silenzio innaturale e fisso, insondabile⁶²⁷, come si afferma nella sezione precedente:

⁶²² Ivi, p. 57

⁶²³ Ivi, pp. 7-22

⁶²⁴ «[...] Le poesie presenti fanno parte dei libri A PORTA RANGE NO FIM DO CORREDOR (1983, Scortecci ed., Brasil) e LUGAR DE ESPERA (1986, inedito) [...]». Ibidem.

⁶²⁵ Ibidem.

⁶²⁶ Ivi, *La mia poesia non dice nulla*, p. 44

⁶²⁷ Ivi, *Non c'è quotidianità nella morte*, p. 20

Arriva,
parte in stupore
Per ogni cosa ogni giorno
inventa il modo del non-essere
Ultima novità in termini di lacerazione del consono

E il silenzio del vestito svuotato sul filo neppure sgocciola come prima l'aspro, il
grigiore del moto
sulle case in fila,

fertili
per la distruzione

La morte è dunque una distanza insanabile, e questa distanza fornisce lo spazio del ricordo. Con un gioco prospettico simile a quello che avrebbe indotto Monteiro Martins a considerare la distanza propria dell'esilio come il luogo esistenziale del ricordo, cioè della condizione metapoietica della carenza dell'oggetto del ricordo necessaria allo sforzo creativo, de Oliveira organizza questo vuoto attraverso un codice organizzativo *linguistico*, cioè ordinativo dell'esprimibile, dopo la disperazione dell'inutilità poetica⁶²⁸ al recupero del genitore e del mondo scomparso.

Tuttavia, la contrapposizione tra volontà e inintelligibilità sensoriale assume, lungo l'arco della produzione poetica di de Oliveira, una sorta di tema cardinale nell'osservazione poetica dell'autrice, che al fine della composizione di questa sintesi difficoltosa tra volontà di fede nella poesia e irrecuperabilità della perdita, pone in essere un abbassamento di tono *di un'ottava*⁶²⁹, attraverso la sezione di un linguaggio d'uso, che si avvale di referenti semantici minuti e quotidiani, volutamente antiaulico, mai finzionale della realtà mimeticamente riorganizzata nella tensione tra due poli, quello della doppia lingua, ma anche teso tra trasversalità ammutolente della morte e della

⁶²⁸ Ivi, *Il silenzio di questa notte*, p. 40

⁶²⁹ Ivi, cit. cfr n°30

perdita e ricerca nella dicibilità poetica della quale ha parlato Barbara Spaggiari⁶³⁰: la quale ha colto proprio in questo scarto la lezione dello scacco logico ed ironico di Mendes, qui sviluppato in un esito più doloroso, meno composto.

La seconda silloge analizzata, anch'essa bilingue, succede questa prima di circa un decennio e si intitola *Tempo de doer/Tempo di soffrire*⁶³¹.

Essa è tuttavia in contiguità con quella, se Franco Loi ne può sottolineare, come elementi portanti, una medesima *lontananza [...] che dà forma alle cose, ai rapporti, alle proprie ed altrui vicende ed emozioni*⁶³²; ed insieme *la natura corporale e memoriale*⁶³³ che la poesia incarna in una sintesi tra anima e corpo che Loi fa ascendere a Fortini⁶³⁴ come *fuori dalla coscienza, all'interno di quel corpo in cui si esprimono le memorie dei sensi, delle emozioni, delle intuizioni*. Proprio in questa ambivalenza schiudono il problema della memoria come *topos* immaginifico in una filiazione di stampo laicamente metafisico che il poeta vede congenito ad una specifica vena della poesia italiana, che esplicitamente traccia attraverso l'accostamento a Petrarca e, più da presso, al suo interprete Ungaretti, d'altronde implicitamente evocato anche dalla natura dell'argomento del libro poetico: cioè la natura del dolore della perdita, il suo corrispettivo naturale e il valore salvifico che la poesia può avere nell'attraversarlo emancipandosene, secondo la tripartizione che lo stesso Loi fornisce del libro di de Oliveira⁶³⁵.

Antônio Lázaro de Almeida Prado⁶³⁶ asseconda l'accostamento ad Ungaretti, che Loi aveva attuato secondo una logica di inclinazione interpretativa del fatto storico letterario propria di questi, oltre che all'uso strumentale dell'immaginifico implicito nel vuoto che la memoria lascia, assieme all'accostamento con Murilo Mendes e Salvatore Quasimodo

⁶³⁰ SPAGGIARI Barbara, *Uma poetisa brasileira na Itália: Vera Lúcia de Oliveira*, in «*Letras & Letras*», Lisboa, Portogallo, n.4, 6 fevereiro 1991, p.14

⁶³¹ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Tempo de doer/Tempo di soffrire*, Roma, Pellicani, 1998

⁶³² LOI Franco, *Tempo di soffrire*, cit., p 8

⁶³³ Ivi, p. 6

⁶³⁴ Ivi, p. 8

⁶³⁵ Ivi, p. 5

⁶³⁶ DE ALMEIDA PRADO Antônio Lázaro, *Vera Lúcia de Oliveira - Tempo de doer/Tempo di soffrire* in «*Istrumento Critico - Revista de Estudos Linguísticos e Literários*», Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, Brasile, 11/1999, pp. 207-223

proprio sul piano della fede laica, dello scacco, rovesciato, del rapporto tra Dio e logica della perdita.

Ciò è vero, ad esempio nell'analisi del dittico *Assisi: la Creazione*⁶³⁷, dall'allusione neoplatonica nel parallelo tra reazione poetica e michelangiolesco rapporto tra forma e materia, e *Assisi: la diffusione*⁶³⁸, in cui, per estensione, la stessa pietra, che nella precedente componimento era la materia da cui estrarre il reale, esiste nella sua negazione, nel vuoto barocco che sorregge le volute del fantastico, che è poi il sentimento profondo della morte.

La tematica di Dio, inteso come incarnazione di un dubbio del senso ultimo cui affidare l'istinto neoplatonico che a tratti emerge nella silloge, permea il libro poetico che è costruito su immagini vetero e neo testamentarie dal tono dimesso (come arche, rocce, vigne); e trova un apice nel componimento *La Storia*⁶³⁹. Qui il problema del dolore assume una dimensione metafisica ed è apertamente relazionato con un'idea scettica di Dio. Se infatti esso è comprensibile in relazione alla finitezza di chi lo patisce (il torturato) per la sua stessa natura effimera, espressa attraverso la dimensione temporale del dolore, l'accadimento del male, cioè del dolore e della morte, non può essere allineato all'idea di una Divinità ontologicamente perfetta ed atemporale, con la quale stride appunto l'idea dell'imperfezione, della frammentarietà. Le problematiche teologico esistenziali aperte nel componimento diventano l'asse portante di un nucleo di cinque poesie, tutte afferenti l'area del dolore e della divinità⁶⁴⁰. La natura fisica della privazione, spesso identificata con la tortura subita che rimanda alla figura del padre morto descritto in *Geografie d'ombra*, declinata nella corporalità del patimento, abbassa la dimensione della trascendenza ad una semplice duplicazione dell'esperienza del già finitamente subito e patito. Ciò derubrica la divinità ad una condizione mendace di mimesi umana, che non può garantire altro che il vuoto del dolore e dell'oblio. Si tratta di uno scacco logico trasversalmente presente nella raccolta⁶⁴¹ e molto simile a quello

⁶³⁷ *Assisi: la Creazione*, ivi, pp. 42-43

⁶³⁸ *Assisi: la diffusione*, ivi, pp. 44-45

⁶³⁹ *La storia*, ivi, pp. 64-65

⁶⁴⁰ I componimenti in oggetto sono: *Tortura*, ivi, pp. 72-73; *Ferite*, ivi, pp. 74-75; *Dolore (I)*, ivi, pp. 76-77; *Dolore (II)* pp. 78-79; *Gli Dei*, ivi, pp. 80-81

⁶⁴¹ *Il gatto e la fisica*, ivi, pp. 56-57. *L'inquilino nuovo*, ivi, pp. 68-69

portato avanti nella riflessione di Mendes, col quale si sentono consonanze nel tono ironico dagli esiti di paradossi logici interrogativi, disincantati.

La dimensione carnale imprime al dolore una connotazione primariamente corporale, che è declinata anche come sonora. Nei componimenti *Gemiti*⁶⁴² e *Al ritorno*⁶⁴³ il dolore è un grido che oltrepassa il limite della bocca. Ciò significa che la poetessa, riprendendo l'immagine omerica della vita che oltrepassata la siepe dei denti è ormai impossibile da riavere indietro⁶⁴⁴, non solo dichiara delle ascendenze classiche che già Antonio Lázaro de Lameida Prato⁶⁴⁵ aveva evidenziato ed identificato in specifici atteggiamenti ed espressioni ovidiane, ma soprattutto riconduce la dimensione del patimento all'esperienza dell'indicibile, cioè ad un'inarticolata prefazione della parola, che ricorda la descrizione del dolore massimo della perdita del figlio narrato da Ungaretti. Ora, se la stessa scrittura di quella esperienza, dopo gli anni di silenzio poetico, avevano dimostrato per Ungaretti l'artificio retorico della denuncia di una indicibilità tradita dalla pratica della più complessa delle lingue, quella poetica, de Oliveira simula lo stesso codice di negazione: anche in questo caso schermo di una complessità del riferimento, addirittura riconducibile allo scacco d'orgoglio che aveva condotto Achille ad affrontare con fierezza una predizione di morte in nome di una necessità superiore persino ai pur radicali motivi di dissenso che avrebbero giustificato un abbandono del campo Acheo, così de Oliveira ricalca un Ungaretti a sua volta schermante, nella sua biografia del dolore per la morte di Antonietto solo apparentemente letterariamente non mediato, e tuttavia -come mostrato da François Livi⁶⁴⁶- costruito sul modello dell'elegia per la moglie morta di Henri Thuile. Lo fa innanzitutto, come d'abitudine, attraverso un abbassamento di tono, portando il preterito *Gridasti* del titolo ungarettiano al suo più piano e dimesso deverbativo *Gemiti*. Come si è accennato, attraverso una più diretta derivazione classica, qui ricalca la straziante immagine ungarettiana della vita che

⁶⁴² *Gemiti*, ivi, pp. 84-85

⁶⁴³ *Al ritorno*, ivi, pp. 152-53

⁶⁴⁴ «[...]ἀνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἐλθεῖν οὔτε λείσθη/οὔθ' ἐλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.[...]»: Omero, *Iliade*, Libro IX, v. 415-16

⁶⁴⁵ Cfr. *supra*

⁶⁴⁶ LIVI François, *Tra Alessandria d'Egitto Parigi: Ungaretti e i fratelli Thuile. Nuove prospettive*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005, pp. 195-210.

abbandona il corpo del bambino. Tuttavia, il punto di Ungaretti maggiormente indagato e piegato all'approdo competitivo dalla poetessa, si conferma quello del nodo che lega neoplatonismo, corpo e memoria: e che viene trattato con esplicita sistematicità da Ungaretti attraverso l'approccio storico letterario espresso nelle *Lezioni brasiliane*⁶⁴⁷. La teoria dell'assenza, intesa come generatrice di memoria, che aveva così profondamente determinato la definizione di un'asse: Petrarca/Tasso/Leopardi⁶⁴⁸ era stata già interrogata da de Oliveira per la composizione di *Geografie d'ombra*. Qui tuttavia essa assume innanzitutto una dimensione carnale, che avalla un sensismo diffuso delle varie facoltà dell'intelletto e dell'*animus*. È questa dimensione fisica ed esperienzialmente carnale quella di un neoplatonismo che sembra cedere alle tentazioni misteriche pitagoriche, la cui sapienza antica aveva avvicinato se non proprio sedotto già lo sguardo di Mendes in *Siciliana*; e che riemerge qui come funzione di cerniera tra i due maestri, tra loro sodali ed amici, Mendes e Ungaretti, nella dimensione quotidianamente ipercontemporanea della De Oliveira.

Questa funzione di passaggio dall'una all'altra ascendenza e tradizione è suggellata dal duplice riferimento dei due maestri in una posizione strategica, cioè nella strofe conclusiva del componimento e introduttiva della tematica della migrazione, agevolata attraverso la figura, di ascendenza anacreontea, delle rondini.

Se il passaggio dall'identità di partenza all'altra di approdo è bloccato tra i due canali linguistici, il Portoghese e l'Italiano, innanzitutto in conseguenza della menzionata impossibilità di colmare attraverso l'espressione lo iato di esperienza tra chi resta e chi è fossilizzato nella sola dimensione del ricordo, allora la molla della migrazione non può essere un utile immediato, bensì lo *stupore*⁶⁴⁹ cioè l'imprevisto, il sorprendente perché ignoto.

⁶⁴⁷ Cfr. supra

⁶⁴⁸ Si leggano, tra gli altri: SCRIVANO Riccardo, *Elementi della poetica nella critica di Ungaretti*, in *Ungaretti. Identità e metamorfosi*. cit., pp. 401-410; MUSARRA Franco, *Ungaretti tra identità e metamorfosi*, ivi, pp. 273-298.

⁶⁴⁹ «[...]// le rondini quando migrano/non cercano la primavera/ cercano lo stupore»: *Al ritorno*, cit., vv. 8-10

Nel 2003 esce in Italia *Nel cuore della parola*⁶⁵⁰: libro eccentrico rispetto alla produzione della poetessa per alcune scelte inusuali qui effettuate.

Innanzitutto, la doppia introduzione ad opera della Stegagno Picchio e di Lêdo Ivo appare suggellare la doppia tradizione di riferimento ed il doppio uditorio che la poetessa interpella.

Questa specificità trova conferma anche nella scelta dell'autrice, che in precedenza si era impegnata nella resa italiana di sillogi poetiche scritte in Portoghese di espressione Brasiliana, di affidarne la *traduzione* a Guia Boni.

È probabile che la motivazione di questa scelta, apparentemente estranea se non apertamente contraria alla logica della ricerca che de Oliveira conduce sulle derive linguistiche delle dinamiche proprie della letteratura della migrazione, sia irrelata all'argomento del libro poetico e trovi una sua spiegazione nella specificità costitutiva e strutturale del dettato poetico ricorrente di molti dei componimenti più significativi della silloge.

Tutta la critica che si è espressa attorno al testo⁶⁵¹ ha insistito sulla natura antilirica dei componimenti, che indugiano nella descrizione di una quotidianità minuta ed umile, a tratti abbruttita; e che narrano piccoli quadri di contesto di una realtà molto umile, con venditori ambulanti di un equivalente indio del pop corn⁶⁵², colloqui di lavoro di donne disperate che si offrono per mestieri umilissimi, narrazioni di relazioni familiari in frantumi, vecchi sordidi in odore di pedofilia, mariti violenti, donne sventurate che abbandonano figli avuti al di fuori della regolarità familiare.

⁶⁵⁰DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *No coração da boca/ Nel cuore della parola*, Bari, Adriatica Editore, 2003, Traduzione di Guia Boni, Introduzioni di Stegagno Picchio e Lêdo Ivo, postfazione di Guia Boni

⁶⁵¹GULLAR Ferreira, *Revista Nova Escola*, Recomendo, São Paulo, fevereiro 2000

ANNIBALDIS Giacomo, *Dal Brasile con il cuore in bocca*, in *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18/12/2003

LOI Franco, *Voce senza sentimentalismi*, su «Il Sole 24 Ore» – domenica 1 agosto 2004

DE ALMEIDA PRADO Antônio Lázaro, «Jornal A voz da terra», Assis, SP, 25/08/2004

GUIMAÃES FERREIRA Izacyl, relazione presso la União Brasileira de Escritores, 25/05/2007

AGUEIVA Marco, «O Escritor» n.118, aprile 2008

DUARTE Osvaldo, comunicazione personale riportata sul sito dell'autrice, 30/06/2008

⁶⁵²BONI Guia, *Excusatio non petita*, in DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Nel cuore della parola*, cit., pp. 142 e segg.

Una realtà frammentaria, che nasconde probabilmente in questa polverizzazione del quadro d'insieme la propria reale intenzione di descrivere un affresco familiare, ricostruito nella lirica *As filhas/Le figlie*⁶⁵³ riportato nel componimento di chiusura.

L'idea della famiglia torna inoltre nella descrizione del padre morto, rinnovando l'impossibilità di ricongiungere i due piani dell'esperienza resi *lacerati* ed incomunicanti dall'esperienza estrema, non condivisibile (ricorrente è appunto la figura, a proposito della tematica della morte, del padre) dell'impossibilità del figlio di giungere in tempo per un commiato, come l'ambivalenza del corpo dell'uomo, che rievoca l'eroicità di un'opposizione alla dittatura, in *Geografie d'ombra*, che sappiamo equivalere, per estensione dei significati della tortura implicita nella repressione che caratterizza quella, nell'ontologia dalla duplice anima fisica e psichica del dolore espressa in *Tempo del dolore*; ma che qui si declina in un'accezione più complessa e sfumata, problematicamente anti eroica e positiva.

Il padre — che nella sua evocazione in morte si svela per l'autobiografico padre delle raccolte precedenti⁶⁵⁴ - è figura ambigualmente odio-mata, poiché caro ma non sempre benigno: figura che calibra l'intero universo antropologico della raccolta, che costituisce -evidenzia ancora Lêdo Ivo- un vero campionario di tipi umani dalla enumerazione *sostantiva, costruita, decostruita e ricostruita*⁶⁵⁵. È questo, per Ivo, il vero intento del lavoro poetico di De Oliveira, che ha quindi nella frammentarietà delle tessere che compongono il quadro infranto di una realtà irricostruibile, un implicito presupposto. Una poetica del frammento simile a quella che svilupperà Monteiro Martins, e tuttavia più amara. La frammentarietà è assoluta. Ogni identità, di cui si accenna la storia, ha solo indizi di legame diacronico con la sua stessa complessità di esistenza; e radi sprazzi di contestualizzazione globale nel romanzo poetico di questa umanità abbruttita dall'attraversamento della difficoltà, della devianza, della povertà.

Tuttavia l'occhio che indaga non ha la pretesa di una tassonomizzazione definitiva e tanto meno di scientificità, come illustri antecedenti di stampo naturalistico -si pensi tra tutti a Zolà, col suo ciclo di Rougon-Macquart— concederebbero di presumere; né lo consentirebbero gli esiti veristici più apertamente mediati dalla *Weltanschauung*

⁶⁵³ *Nel cuore della parola*, cit., pp. 128-9

⁶⁵⁴ Stegagno Picchio, ivi, p. 9

⁶⁵⁵ Lêdo Ivo, ivi, p. 11

dell'autore, bensì sembrano acclarare un lucido intento di definire una dimensione dell'indicibilità, una irricucibilità dettata dal distacco che viene a crearsi tra presente e passato.

Una serie di identità plurime impossibili da far realmente comunicare e che tuttavia tentano l'artificio della comunicazione.

Coglie bene il dato Stegagno Picchio⁶⁵⁶, che infatti evidenzia l'alta frequenza di verbi dichiarativi, narrativi, asseverativi, e l'uso di un discorso indiretto libero che improvvisamente si inserisce nel tentativo di narrazione di episodi che riguardano i personaggi rovesciando l'abituale *affabulazione* in III persona in un antifrastico ed involontario *lirismo intimistico* di I persona.

Lo scambio tra le tre persone singolari che incarnano i soggetti della narrazione, è uno dei crucci traduttivi di Guia Boni⁶⁵⁷, che infatti evidenzia come questo aspetto -assieme a quello dello snaturamento del preterito necessario alla resa di una fissità del narrato opportuno per la resa plastica della dimensione frammentaria dell'esperito narrato e la necessità di sciogliere il participio aggettivale secondo un genere, diversamente che in Portoghese- abbia comportato azioni traduttive necessarie ma di implicita *diminutio* della polisemia globale, universalizzante, con cui la poetessa si opponeva linguisticamente alla dimensione contenutistica della narrazione *per fragmenta*.

La continua altalena tra io poetico e io traduttivo in un'autrice dal bilinguismo perfetto e dall'attitudine acclarata alla speculazione intellettuale e linguistica ha suggerito che questo concetto di identità plurime sia assunto a significante della identità infranta che prevede molte voci autoriali. Queste variazioni di voce interna dell'opera poetica come anche di ruolo creativo e divulgativo dell'opera stessa, divise tra la figura dell'autore e del traduttore, parrebbero passare anche attraverso funzioni di gestione del punto di vista e della dialettica di potere delle varie lingue all'interno dello stesso concetto autoriale.

L'azione del dire, declinata nell'atto dell'asserire e del riferire, caratterizza lo spettro d'azione dei personaggi di questa saga dei minimi. Un'azione che implica un piano di ricezione passiva, proprio del senso dell'ascolto chiamato in causa dall'ipotetica alterità implicata in questa costruzione poetica.

⁶⁵⁶ Stegagno Picchio, *ivi*, pp. 4 e segg.

⁶⁵⁷ G. Boni, *cit. ivi*

Ciò riconduce evidentemente lo spettro della questione artistica all'interno di scelte di metapoetica, che intersecano una riflessione sull'esprimibilità e dicibilità pervasiva, che tocca un proprio punto nevralgico proprio nella riflessione sul valore del passaggio linguistico connaturato alla tematica della letteratura della migrazione.

Essa è considerata da de Oliveira secondo un approccio scientifico, accademico e critico storico, oltreché fattivamente poetico.

Nel suo *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*⁶⁵⁸ ella - dopo aver evidenziato come anche l'Italia si inserisca all'interno di una globalità di eventi storici che determinano i movimenti di massa propri caratterizzanti l'odierna *Human mobility*⁶⁵⁹ - immediatamente definisce la relazione storica tra la dimensione migratoria agita dagli Italiani dall'Unità d'Italia sino al Primo Novecento, azione da interpretarsi come catalitica dell'unificazione di identità frammentarie pregresse⁶⁶⁰; l'assenza di una *diversa forma di colonialità*⁶⁶¹ condotta dal Paese; e l'invertita condizione attuale di luogo di immigrazione, che ha tra i propri esiti, a partire dagli anni Novanta, la nascita di una specifica letteratura, caratterizzata da una grande eterogeneità e ricchezza .

Suggerisce in altre parole che l'identità plurale, tanto altamente culturale che linguistica, sfumatasi nell'unificazione italiana, possa essere stata un presupposto storico letterario alla sviluppo di una produzione letteraria plurima odierna affidata alle molte voci delle diverse anime e origini della migrazione che coinvolge oggi l'Italia come luogo di approdo in relazione al fatto che in precedenza lo fu di partenza, poiché non veicolata dagli esiti del disfacimento di un colonialismo diretto, ma da un sentimento diffuso delle eterogenee identità zionali d'origine che sarebbero il parallelo di quella identità plurima e plurilinguistica avvertita come preponderante dalla massa degli Italiani rispetto a quella imposta *ab alto* dalle politiche di unificazione almeno fino all'avvento dei mezzi di comunicazione di massa: questa dimensione locale dell'appartenenza culturale è il dato avvertito come preponderante in special modo delle classi subalterne che diedero vita, per la gran parte, alla migrazione italiana.

⁶⁵⁸Vera Lúcia de Oliveira, *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*, cit.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 4

⁶⁶⁰ Ivi, pp. 3-4

⁶⁶¹ Ivi, p.3

Esse sono lo snodo della relazione che, se da una parte ha determinato una sensibilità diffusa di appartenenza culturale ad una sorta di identità letterario-nazionale che diviene luogo di approdo in una *migrazione di ritorno sovrasegmentabile, in estrema sintesi, anche come interna, cioè convettiva degli esiti delle comunità italiane o dei discendenti degli Italiani emigrati*⁶⁶², dall'altra ha consentito un'idea plurima e riccamente entropica di una identità nazionale nelle *colonie, specie quella brasiliana*⁶⁶³, come luogo di ibridazione e ricerca della comunicazione.

De Oliveira compara questa condizione fluida, di migrazione agita e poi ospitata, che aveva affrontato una prima volta nel saggio *Os emigrante Italiano em San Paulo, na perspectiva de Alcântara Machado*, confluito in un numero della rivista accademica brasiliana *Italianistica*⁶⁶⁴ interamente dedicato alla definizione della relazione biunivoca di mobilità umana, letteraria e linguistica tra Italia e Brasile, alla condizione di *esilio* di cui parla Said come luogo esistenziale in cui l'intellettuale radica la propria specificità. Dopo aver identificato tra i campioni di questo *modus poetandi* Ungaretti e Mendes, legati dalla specificità del legame italo brasiliano, vede fondarsi su questa medesima categoria dell'esilio l'esperienza di molti altri poeti della tradizione italiana, a partire dallo stesso Dante.

Ciò che ella denuncia è che la ricchezza produttiva derivante da questa esperienza, dai sorprendenti esiti sperimentali, specie nella deriva dell'uso linguistico che l'ibridazione tra lingue comporta negli scrittori, rimanga marginale nello spazio letterario nazionale italiano: legata cioè alla estrema chiusura del mondo della ricezione italiana, ma anche ad una condizione di isolamento propria, secondo la citata definizione di Adorno, di chi si radica nella propria specifica e diversificata identità di esilio.

Ricostruendo la posizione dei più autorevoli letterati italo-foni, essa definisce la lingua come vera patria dello scrittore migrante, che proprio perché utilizza quella del paese di

⁶⁶² Ivi, p. 18

⁶⁶³ *Colonie* erano definite tanto le località oggetto delle espressioni propriamente coloniali dell'epoca preunitaria italiana, come pure -specie dopo la disfatta di Adua del 1896- gli insediamenti di immigrati italiani, che tendevano a raccogliersi in gruppi e che determinarono fisionomie specifiche di relazioni del sentimento dell'Italianità di cui finirono col diventare figure con gli altri gruppi sociale, oriundi o a loro volta di immigrati, con cui interagirono nei paesi d'insediamento: primi tra tutti, secondo la preziosa ricostruzione di Fiore contenuta nel volume curato da Romeo e Lombardi-Diopp (cit.), il Brasile

⁶⁶⁴ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Os emigrante Italiano em San Paulo, na perspectiva de Alcântara Machado* «Revista de Italianistica», Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas. Universidade de São Paulo, 2004. Anual, n°IX. ISSN 1413-2079

approdo può tendere a definirla sorprendentemente e paradossalmente⁶⁶⁵ propria *Prima Lingua*.

E definisce *linguistici* gli esiti più ricchi della condizione ibridativa che tali produzioni italofone comportano.

Grande merito di questa produzione, specie poetica, è *l'abbassamento di un tono*⁶⁶⁶ dell'aulicità della lingua ufficiale e letteraria, da sempre scollata nella tradizione italiana dalla lingua d'uso, spesso costituita dai dialetti o dall'italiano regionale.

L'esperimento alchemico della scrittura dei migranti potrebbe avere dunque l'esito, a dire delle de Oliveira, di una possibile saldatura tra lingua d'uso e copertura dell'ambito letterario, con un calibrare nettamente a favore della lingua media tanto degli esiti fossili ancora teoricamente produttivi dell'Italiano aulico, quanto dell'accostamento dell'invenzione letteraria alla materia viva del parlato.

Tuttavia queste osservazioni sugli esiti storico linguistici che il fenomeno della produzione della letteratura della migrazione comporta, evolvono in una riflessione specifica sulla fisionomia e natura della lingua poetica che nel 2013 la poetessa definisce⁶⁶⁷:

[...] da linguagem poética, capaz de unir elementos contraditórios da realidade por sua capacidade de síntese e condensação. A poesia proporciona uma forma de conhecimento interior complexa e profunda, complementar e, em muitos casos, alternativa às categorias racionais do pensamento [...].

La contraddittorietà dei suoi elementi sincretici nella veicolazione immediata del sentimento del reale, eppure analitici nelle specifiche valenze concettuali che catalizzano, vengono riconsegnati alla dimensione del dolore, che nei suoi esiti estremi è una *lacerazione* definitiva, quindi insanabile, della comunicazione esperente. Ciò interroga senza mediazioni la natura della poesia, specie nella relazione, e probabile identità, di linguaggio⁶⁶⁸:

⁶⁶⁵ Si veda la riportata posizione di Monteiro Martins al riguardo, infra.

⁶⁶⁶ Stegagno Picchio, cit.

⁶⁶⁷ DE OLIVEIRA, V. L., *Poesia e Conhecimento* in «*Texto Poético*» Vol. 14 (1° sem-2013), p. 118-138. (: p. 118) ISSN: 1808-5385

⁶⁶⁸ Ivi, p. 119.

[...] Pois bem, se a poesia tem esse poder de salvar e preservar a parte melhor de um homem, mesmo submetido às piores privações, de onde vem essa sua capacidade? O que é a poesia, como defini-la, entendê-la e explicá-la? Qual a sua substância mais íntima, a sua dimensão e essência, a sua matéria, a sua especificidade em relação à linguagem? Posto que poesia é linguagem. [...]

Il nesso tra poesia e linguaggio è percorso dalle formulazioni classiche di Aristotele e Platone fino alla contemporaneità di Levin o Adorno, ma si sofferma soprattutto nell'idea analitica che l'io funzionale rappresenta nell'economia poetica nello iato con l'io autoriale:⁶⁶⁹

[...] Afirma o psiquiatra italiano Eugenio Borgna (2011) que não “seria possível colher as raízes de experiências emocionais, como a da solidão e a do silêncio, sem as grandes intuições poéticas” (BORGNA, 2011, p. 114). Em seus livros de psiquiatria fenomenológica, ele dedica partes inteiras à poesia, analisando textos de Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke, Antonia Pozzi e outros, para colher, neles, limites insondáveis da nossa interioridade, um conhecimento emotivo profundo e complexo que seria inalcançável pela simples pesquisa e observação racional. Acrescenta, refletindo sobre a experiência dos grandes poetas e místicos, como Teresa d'Avila, Juan de la Cruz, Ângela da Foligno, Blaise Pascal, que ela proporciona uma forma de conhecimento “outro”, intuitivo, radicalmente diferente do conhecimento racional, mas, ao mesmo tempo, extremamente complexo e abrangente (BORGNA, 2009, p. 126-127). [...].

Il problema della liceità della finzione tuttavia appare evidente non solo rispetto alla sovrapposizione del segno rispetto al significato, bensì riguarda all'uso etico che l'opera letteraria, nell'epoca postmoderna della finzione creativa, *poietica* appunto, assume rispetto al dovere della testimonianza.

De Oliveira ristabilisce una credibilità del dettato inventivo e non mimetico del linguaggio poetico rispetto allo strappo del male e del dolore attraverso il rovesciamento suggerito da Agamben tra testimonianza ed invenzione, che efficacemente ella cita in questo estratto⁶⁷⁰:

⁶⁶⁹Ivi, p. 132

⁶⁷⁰ AGAMBEN Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 33

[...] Non il poema o il canto possono intervenire a salvare l'impossibile testimonianza; al contrario, è la testimonianza che può, semmai, fondare la possibilità del poema [...]

Poesia dunque come funzione inventiva ed espressiva di composizione del dettato etico di testimonianza diffusa, trasversale la mera episodicità del reale inteso nella sua singolarità isolata. Resta da chiedersi, quindi, quale fisionomia del linguaggio ne tratteggi.

Il linguaggio è lo strumento primario di questo attraversamento tra funzione di invenzione e finzione di realtà nel tentativo di ricucire l'unità della storia lacerata nello strappo tra il definitivo e l'*in fieri*.

Esso è argomento e vessillo primo della poesia, tanto è vero che è l'argomento di molte delle interviste condotte negli incontri durante gli incontri del *Merendacolo*, cenacolo di cose poetiche del suo periodo Perugino negli anni Novanta. Colpisce innanzitutto lo *sguardo poetico* sotteso alla formulazione delle questioni che pone ad Andrea Zanzotto, già nel 1993: in esse, da una domanda circa il rapporto con il luogo di origine, muove alla volta del valore del dialetto, che come si è visto è per De Oliveira primo snodo per l'italofonia poetica di eterogenea provenienza, per poi addentrarsi nel valore socio-comunicativo e testimoniale che lo sperimentalismo linguistico comporta⁶⁷¹. Chiude il colloquio un nuovo tornare a quale legame debba intendersi intercorrere tra storia, storiografie e Poesia.

È certo che le specificità della ricerca poetica di Zanzotto debbano aver indirizzato l'indagine condotta nell'intervista, tuttavia appare altrettanto indubbio che la poetessa ponga al poeta, che avverte consentaneo alla propria ricerca letterario poetica, una serie di nodi della propria elaborazione in fieri che andrà sviluppando nel decennio successivo e che si è qui tentato di ricostruire. Nodi che infatti, specie quelli sul dialetto e sulla valenza storica e testimoniale, aveva inizialmente affrontato nell'intervista a Franco Loi nel 1990⁶⁷².

⁶⁷¹ Vera Lúcia de oliveira, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, cit., pp. 84-85

⁶⁷² Vera Lúcia de Oliveira, *Intervista a Franco Loi*, cit.

Omologa osservazione muove il colloquio con Mario Luzi⁶⁷³, anch'esso dei primi anni Novanta⁶⁷⁴, dove le domande vertono tutte sulla necessità della poesia, sul ruolo del poeta, e sul problema che l'eticità della scrittura poetica in quanto *finzionale* ed *inventiva*, porta con sé, con particolare riguardo alla questione linguistica.

O ancora quello con Valerio Magrelli⁶⁷⁵, del 1990, sul valore sperimentale del linguaggio poetico inteso come *cervello delle cose*⁶⁷⁶, e quindi sul rapporto che intercorra tra finzione organizzativo creativa del linguaggio e conoscibilità ultra razionale del mondo dopo l'acquisizione della conquista psicanalitica dell'inconscio come altro vettore di significato.

Proprio questo valore plurisemico, contemporaneamente ultra ed iper razionale, del linguaggio poetico è da considerarsi alla base dell'esperimento di *Partenze*⁶⁷⁷, l'estratto dell'antologia *Il denso delle cose*⁶⁷⁸ di cui de Oliveira fornisce la lezione italiana e portoghese, affidandone la traduzione in Francese a Laura Toppan e Charlotte Giacomelli; e di *Radici, innesti, diramazioni*, in cui la resa in Spagnolo delle proprie poesie è stata affidata a Gladys Basagoitia Dazza, a sua volta tradotta da de Oliveira⁶⁷⁹. La scelta di far intervenire delle voci esterne a quella autoriale, dopo l'altra effettuata in *Nel cuore della parola* di far tradurre in Italiano il proprio libro poetico da Guia Boni, pur avendo dimostrato in precedenza di essere perfettamente sufficiente all'ufficio, pare riallacciarsi alla pratica della scrittura in una sola lingua tipica all'ultimo decennio e probabilmente legata proprio a quel desiderio di denunciare il vuoto che la lingua rappresenta: quella cesura tra esperienze comunicanti, di cui la morte del padre era stata figura; e che l'insufficienza della parola nel gestire la razionalità interna all'opera nella partizione abituale comporta e si formalizza in salti tra prima e terza persona

⁶⁷³Vera Lúcia de oliveira, *Intervista a Mario Luzi*, cit., pp. 93-95

⁶⁷⁴ Colloquio avvenuto il 10 ottobre 1991

⁶⁷⁵ Vera Lúcia de Oliveira, *Intervista a Valerio Magrelli*, cit.

⁶⁷⁶ Ibidem

⁶⁷⁷ Vera Lúcia de Oliveira (trad. in Portoghese della stessa; in Francese di Laura Toppan e Charlotte Giacomelli), *Partenze*. Presentato all'Università di Nantes (Francia), in occasione del Colloquio Internazionale *L'Italie et l'Amérique latine : migrations, échanges, influences, interférences*

⁶⁷⁸DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Il denso delle cose*, Nardò, Besa, 2007

⁶⁷⁹Vera Lúcia de Oliveira, Gladys Basagoitia Dazza, (poesia in tre lingue: italiano, portoghese, spagnolo) *Radici, innesti, diramazioni*, pubblicato in proprio da Claudio Maccherani sul portale on-line "ilmiolibro.it", (Gruppo Editoriale L'Espresso), Roma, 2010, ISBN 978-88-9104-929-2.

narrante, e tra narratore e *tu*⁶⁸⁰. Lingua dunque come ricerca di una alterità davvero snodabile e quindi cui poter accedere nella comunicazione; piuttosto interdetta nella impossibile ricostruzione di una unità post razionale, ma cui la relazione linguistica comunque continua ad ambire di fungere da pontiere, pur consapevole dello scacco.

Nel segno di questo consapevolmente utopico ed inesausto sperimentalismo, si leggerà ancora una volta la lezione di Loi⁶⁸¹: il quale spinge la propria osservazione su un piano squisitamente tecnico che gli consente di osservare, in buona sostanza, come un sistema metrico basato sulla versificazione libera potrebbe condurre ad una errata lettura della poesia di de Oliveira come lontana dalla tradizione lirica italiana mentre, oltre l'interesse evidente per gli sperimentalismi e le avanguardie poetiche tanto brasiliane quanto italiane, l'uso sistematico di spie lessicali tra sé intrecciate e di campi semantici acclarati e ripetuti, ne definisce una discendenza d'elezione nel realismo di Dante, nell'interesse alla definizione di un vocabolario utile alla circolazione e canonizzazione di un organizzato universo di riferimento, tra le molte lingue d'uso del suo tempo, e nelle considerazioni e strategie di resa intorno al *Dolore* dell'Ungaretti (post)brasiliiano: specie nella ricognizione della circostanza-stilema della perdita innocente e del male insondabile.

§ 3.5. Julio César Monteiro Martins

§ 3.5.1: Cenni biografici e specificità culturale. L'avventura italiana di *Sagarana*.

Julio Cesar Monteiro Martins è nato a Niterói, in Brasile nel 1955.

In patria, dopo aver contribuito a fondare il Partito Verde Brasiliano ed il movimento ambientalista *Os Verdes*, è stato avvocato per i diritti umani a Rio de Janeiro, in forza della sua prima formazione giuridica⁶⁸², occupandosi in particolar modo della

⁶⁸⁰ Guia Boni, cit., ibidem.

⁶⁸¹ Loi, *nel cuore della parola*, cit.

⁶⁸² LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesatti Editore, 2018, pp.227-228

salvaguardia dei cosiddetti *meninos de rua* -bambini già soggetto del poema *I Bambini Giaguaro* di Marcia Théophílo- che avrebbero dovuto testimoniare sulle stragi dei bambini abbandonati. Nel 1983 ha fondato la casa editrice *Anima*, poi diretta fino al 1987, prendendo parte a molte avanguardie; alcuni suoi racconti hanno intercettati il linguaggio narrativo cinematografico, da cui sono scaturiti i film *Garganta* di Dodô Brandão e *Referência* di Ricardo Bravo.

Dotato di una grande passione per la letteratura statunitense trasmessagli dalla madre, che ne era stata docente presso l'Universidade Federal Fluminense di Rio de Janeiro, si è trasferito una prima volta in Nord America per insegnare Scrittura creativa dal 1979 al 1980 al Goddard College, in Vermont. Sempre nel medesimo 1979 ha conseguito il titolo di Honorary Fellow in Writing (International Writing Program) all'Università dell'Iowa.

Tornato in patria, ha continuato questo insegnamento dal 1982 al 1989 presso l'*Oficina Literária Afrânio Coutinho* di Rio de Janeiro; poi presso l'*Istituto Camões* di Lisbona nel 1994 e presso la Pontificia Universidade Católica di Rio de Janeiro nel 1995.

Dopo aver soggiornato in Giappone e a Lisbona, nel 1995 è giunto in Italia dove ha insegna Lingua Portoghese e Traduzione Letteraria all'Università di Pisa.

A Lucca nel 1997 ha fondato, col patrocinio della Regione Toscana e dell'assessorato alla cultura della medesima regione, la Scuola di scrittura *Sagarana*, in uno dei cui *Master* ha diretto il Laboratorio di Narrativa; e coordinato l'omonima rivista letteraria on line⁶⁸³ fondata nel 2000.

È scomparso nel 2014.

È stato il primo scrittore non italiano di espressione italiana a godere di una monografia interamente dedicata⁶⁸⁴.

La sua esperienza italiana rappresenta una condizione particolare dell'esperienza della migrazione intellettuale, poiché succede, oltre che agli anni statunitensi, ad un primo espatrio, da 1994 al 1995, portoghese: cioè ad un espatrio *omolinguistico* tralasciato in favore di un Paese, l'Italia, caratterizzato da un profilo *eterolinguistico*.

⁶⁸³ La rivista è consultabile all'indirizzo: www.sagarana.net

⁶⁸⁴MORACE Rosanna, *Un colloquio con Julio Monteiro Martins* in MORACE Rosanna, *Un mare così ampio*, Libertà edizioni, s.l., 2011. pp. 121-135

La *scelta eterolinguistica* rispetto alla lingua d'origine non appare dunque una circostanza accessoria del proprio espatrio, ma fattore volontariamente selettivo di elaborazione di una intera poetica della distanza, in larga parte coincidente con la scelta della prediletta scrittura frammentaria del racconto, ed intramezzata a quella poetica.

Anche questo secondo aspetto, cioè la centralità creativa del racconto rispetto alla produzione poetica, rappresenta un aspetto di ulteriore peculiarità di Julio Monteiro Martins rispetto alla trattazione di quale relazione e derivazione intercorra tra Letteratura Italiana maggiore, specie poetica, e produzione poetica italoфона.

Tuttavia questa circostanza trova giustificazione nella centralità cronologica, elaborativa e contenutistica che la silloge *La grazia di casa mia*⁶⁸⁵ ed il *poème en prose: Il percorso dell'idea*⁶⁸⁶ hanno rappresentato per lo scrittore.

Questa plurima peculiarità deve essere letta in relazione ad alcuni aspetti specifici, che consentono di uniformare queste presunte disomogeneità all'interno del quadro complesso di elaborazione poetica teorica e di scrittura di poesia propriamente intesa.

Innanzitutto, i vari aspetti devono essere indagati ed inquadrati partendo da una percezione estesa dell'esilio: caratterizzato da una durata ulteriore rispetto a quella temporale delle vicende antidemocratiche propriamente politiche. Questa circostanza risulta comune ad una parte molto consistente dei poeti emigrati analizzati. Essi hanno scelto la via di una sorta di esilio postumo o protratto⁶⁸⁷ per via tanto della propria dissidenza nei confronti delle politiche antidemocratiche dei propri Paesi di origine -alle quali talvolta si sono apertamente opposti in Patria non sottraendosi alla lotta esplicita (si pensi tra gli altri, oltre a Monteiro Martins, a Théophilo, ad Hajdari, ad Alberti, a Neruda, a Gelman, a Panagulis)- che dei governi successivi a quelli prettamente dittatoriali, giacché le urgenze civili legate alla dittatura ai loro occhi sembrano essersi protratte nei governi neo-democratici immediatamente succeduti ai regimi dittatoriali: essi avendo gestito la transizione, agli occhi dei poeti esuli appaiono caratterizzati per un *modus agendi* opaco o comunque contrario agli ideali che avevano caratterizzato la

⁶⁸⁵ Julio Monteiro Martins, *La grazia di casa mia*, Milano, Rediviva edizioni, 2013

⁶⁸⁶ Julio Monteiro Martins (testi fotografici di Enzo Cei), *Il percorso dell'idea*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998

⁶⁸⁷ Iglésias-Franch, Narcís, *The Space of Freedom in a Context of War, Exile and Endless Instability: A Sociolinguistic Approach to Autobiographical Narratives on Catalan Exile*, Forum for Modern Language Studies (52 : 3 , pp. 346-361), 2016 July. P. 353

lotta intellettuale e politica condotta facendone sentire tradite le aspirazioni coltivate nel periodo dell'opposizione precedente.

Questo aspetto, propriamente ideologico ed intellettuale, incontra in Monteiro Martins alcune considerazioni di tipo estetico che divengono base dell'elaborazione della poetica che lo contraddistingue: si tratta, innanzitutto, del concetto e dell'uso dell'*interlingua* e di quello della frammentarietà proprio della poetica dell'episodicità che impronta la scelta prediletta della tipologia narrativa del racconto e persegue la significabilità di una puntualità minima del conoscibile e del rappresentabile.

Questi aspetti sono esplicitati esplicitamente dall'autore nell'intervista rilasciata a Rosanna Morace con la quale si chiude il volume *Un mare così ampio*⁶⁸⁸.

Può forse essere di qualche giovamento riportare stralci consistenti dell'intervista per consentire una ricostruzione circostanziata della poetica letteraria alla base dell'elaborazione teorica di Monteiro Martins.

Riguardo alla questione politico ideologica di cosa sia e rappresenti l'esilio postumo vissuto in Italia⁶⁸⁹, che si sovrappone alla dimensione personale del lutto per la scomparsa della madre e della nonna⁶⁹⁰, egli dichiara infatti:

La questione del mio esilio in Europa è una questione complessa anche per me stesso [...]. Nel 1994, l'anno del mio trasferimento a Lisbona -l'anno successivo mi trasferirò definitivamente in Italia- guardavo intorno a me, ormai isolato a Niterói, e vedevo soltanto rovine, silenzio sepolcrale, disinteresse, oblio e mancanza di mezzi indispensabili alla sopravvivenza. Prospettive future nulle. [...] Quel nuovo Brasile, che si preannunciava già nel successo di del Plano Real [...] non sarebbe stato per me, era un paese per altri. Ero escluso da quell'eredità, anche se avevo collaborato alla sua costruzione. [...] Il ritorno della democrazia in Brasile, dieci anni prima del mio esilio -democrazia per la quale abbiamo lottato e rischiato la pelle- al posto di cambiare il sistema ingiusto e pedissequamente filo-americano del periodo dei militari, l'ha confermato e addirittura peggiorato con l'ondata neoliberale e le privatizzazioni corrotte del patrimonio pubblico.[...] Perciò, nei

⁶⁸⁸ Cit.

⁶⁸⁹Ivi, pp. 121-122

⁶⁹⁰ «[...] il flusso delle motivazioni che si sono mescolate e coagulate intorno al mio esilio è molto complesso e variegato [...] ho sempre avuto con mia madre e con mia nonna un rapporto intenso, di simbiosi. Quando entrambe sono morte, negli anni '80, sono rimasto interamente solo in quell'immenso appartamento di Icaraí, che era diventata una sorta di mausoleo [...] Così, dopo l'esilio, pensando a loro non da dentro il sarcofago comune, ma da un'enorme distanza, con un intero oceano di mezzo, il mio sguardo si rasserenava e non le cercava più. Il mio inconscio era ingannato dal distacco [...] E allora il lutto cessava, si trasformava nella sottile e innocua nostalgia dei viaggiatori [...]»: ivi, p. 124

primi anni Novanta, ho capito finalmente, senza più illusioni, che il Brasile democratico non aveva più niente da offrirmi, che non sarebbe stato per me il “paradiso promesso”. Per uno scrittore con le mie caratteristiche, sarebbe stato invece ancora più ostile e annientante di quello del periodo dittatoriale. [...]

Poco sotto, Morace lo incalza chiedendo una ricostruzione puntuale della eventuale variazione di poetica intervenute nella sua opera nel passaggio dalla scrittura brasiliana a quella di epoca italiana, in esplicita concomitanza con il cambiamento della lingua utilizzata; ed una riflessione sulla valenza estetica che la condizione della migrazione comporta nei codici compositivi di scrittura:

Morace: *Cosa ha significato per te cambiare paese, lingua, vita? e il tuo immaginario si è modificato?*⁶⁹¹

M.M.: [...] Quando si pensa agli scrittori *migranti*, sembra che si parli di bruchi in attesa della miracolosa metamorfosi che li farà diventare belle farfalle. È chiaro che non è così. Gli scrittori in questa condizione sospesa scrivono in una sorta di dormiveglia, in una terra di nessuno. La percezione *miracolosa* è frutto della mistificazione della grande *rottura* col passato, con la lingua madre [...]. Il paese della rinascita è in verità il luogo in cui il potenziale si svela, ed è l'antico represso e non il nuovo quello che dovrà materializzarsi in letteratura. Nel mio caso specifico, le mie tematiche di sempre sono maturate in Europa e si sono espresse in lingua italiana in modo più profondo, più efficace e superiore a quello di prima, le tematiche del potere, della morte, dell'inesistenza del tempo, dell'incomunicabilità, dei sentimenti estremi che si aggravano nell'inconscio, così come i miei esperimenti formali, stilistici e metaletterari. La nuova lingua, con lo sguardo vergine dei nuovi lettori, mi è servita come un affrancamento delle inibizioni, come un vero lasciapassare per lo sviluppo dell'opera nella fase più matura della vita.

Morace: *Che senso ha allora per te la parola “migrante”? E tu ti senti ancora migrante?*⁶⁹²

M.M.: Un senso molto vasto: *migrante* è la condizione esistenziale necessaria dell'uomo contemporaneo. Siamo tutti migranti [...] Ero migrante prima di migrare, ero migrante già quando la mia anima libera era spiazzata nel paese straniero della dittatura (dove tutti sono stranieri, e tanti sono

⁶⁹¹ Ivi, pp. 128-129

⁶⁹² Ivi, p. 130

stranieri e nemici), sono migrante oggi in un tempo che non mi riconosco. Un uomo migra quando da uomo diventa a poco a poco sfinge, quando il suo discorso diventa un enigma, un codice disperso [...].

Infine, Morace indaga il paradigma intellettuale implicito nella commistione di generi praticata con disinvoltura da Monteiro Martins, che conclude la propria risposta con una fulminante dichiarazione sulla natura propriamente poetica della propria interpretazione delle modalità e motivazioni compositive praticate.

Morace: [...] *Le tue opere [...] sperimentando la commistione dei generi, sono decisamente tese verso il racconto: per una tua intima propensione, o perché ti sembra la forma narrativa più adatta a rappresentare la postmodernità?*⁶⁹³

M.M.: Il racconto è il genere narrativo più congeniale alla odierna sensibilità generale [...] Il dominio di una soggettività frammentaria, in perenne tensione tra libero pensiero e manipolazione, fa sì che essa si possa rispecchiare soltanto nel modo di narrare frammentario dei racconti [...] Anche perché noi, uomini di questo nuovo secolo, non abbiamo *una* storia, ma solo storie. [...] noi latino-americani -e io non sfuggo alla regola- consideriamo il racconto breve l'apice della scrittura narrativa, la sua massima sfida. Il racconto è allo stesso tempo sintesi e parabola. [...] Il racconto è teso, tondo, fulminante, e tentato dalla perfezione. Dico sempre che lo scrittore di racconti è *un romanziere posseduto da un poeta*. [corsivo della scrivente]

La consapevolezza esplicita delle idee formulate nelle risposte, autorizza a certificare la natura di teorico della letteratura dell'autore e l'intenzionalità teoretica delle posizioni estetiche assunte, che devono essere declinate secondo direttive specifiche.

Innanzitutto l'autore considera la condizione della *migranza*, o del *dispatrio*, come connaturata all'essere umano *tout court* e solo accidentalmente ascrivibile a coloro la cui migrazione biografica sembrerebbe autorizzare l'accostamento a questi termini: per Monteiro Martins, cioè, ogni uomo *migra* continuamente, cioè fluttua e si muove, da una condizione esistenziale ad un'altra. La fluidità della condizione esistenziale comporta una sovrapposibilità di piani personali che attengono concomitantemente alla definizione dell'identità personale.

⁶⁹³ Ivi, pp. 131-132

L'autore teorizza, circostanza non comune, che la propria condizione esistenziale tanto politicamente che ideologicamente impegnata non trovi soluzione di continuità nella complessità del proprio percorso di auto individuazione e definizione rispetto a circostanze del tutto private. Ciò acclara una non gerarchizzabilità dei diversi piani esistenziali, che tutti convergono nella definizione di una *distanza* che è innanzitutto criterio estetico fondamentale; e che consente e contestualmente modula la strutturazione dell'intera poetica di ciascun autore.

Un luogo della lontananza in grado di normalizzare la disappartenenza esistenziale ed il sentimento di patito tradimento che determina una estraneità da un mondo che Monteiro Martins sente di aver contribuito a rendere possibile, ma che egli non sente di aver realmente determinato secondo il proprio sforzo. Tale distanza gli consente un dolore paradossalmente più accettabile e normalizzato, legato alla malinconia della migrazione.

Questa idea della distanza migratoria, che porta con sé la nostalgia di un tempo pregresso e contestualmente di uno eventuale e mai avverato, prima ed oltre che di un luogo lasciato nell'allontanamento, avvera l'aprioristica idea della migrazione come categoria agente nella definizione e maturazione dell'identità di una scrittura d'arte, che in effetti Monteiro Martins avvalorava specificando come la rottura con il paese d'origine e la lingua madre siano le categorie attive non nello sviluppo di una novità, bensì come avverarsi di un rimosso, di un *non agito*, che matura nell'illusione di una soluzione di continuità.

È dunque nuovamente determinante il tema dell'assenza e della mancanza, che trasformano il luogo dell'approdo della migrazione in un luogo di *rinascita*, che incuba tuttavia non una identità nuova, bensì la piena maturazione di quelle inconse inibizioni, infine libere di realizzarsi proprio nell'illusione dell'allontanamento da un sé che si vorrebbe lasciare nella partenza; e che funge nella propria estraneità da incunabolo e lasciapassare per gli originari rimossi, percepiti come sublimati nella distanza e che piuttosto grazie a questa trovano compiutezza.

Monteiro Martins tocca cioè -nella distanza dell'esilio postumo ed autodeterminato oltre le contingenze propriamente politiche o sociali- una sorta di liberazione di contenuti ricorrenti ed autointerdetti impropri alla propria vita originaria che si legano alla meditazione sulla caducità del tempo e della vita; e lega queste prime meditazioni alla non capacità di significazione del gesto artistico rispetto all'estensione dispersiva delle

circostanze esistenziali. Egli unisce inoltre all'inesprimibilità di una centralità di senso in grado di sintetizzare e raggruppare i molti piani e le innumerevoli circostanze che attanagliano il suo interrogarsi intorno al senso della vita, alla ricerca di una significazione intellegibile dell'enigma della morte che è sempre visto come limite sensibile dell'esperienza colta nella sua epifania fulminea, del momento.

Questo aspetto di massima fulmineità e frammentarietà, legato a considerazioni estetiche di resa epifanica, rendono omogenei i contenuti delle sue composizioni, narrative e poetiche, rispetto ai sistemi strutturali di resa.

Ciò pare da ricondursi alla centralità della sua narrazione, tanto in romanzo che nella forma più congeniale del racconto: che trova il motivo dell'accordata preferenza proprio nella dimensione frammentaria ed istantanea del vissuto rappresentato mimeticamente; e supera in tal modo la centralità che la modernità attribuisce classicamente all'azione per focalizzare il proprio interesse attorno ad una narrazione *descrittiva*: cioè, come evidenzia ancora Morace⁶⁹⁴, *immedesimativa*.

Le categorie spazio temporali si allentano oniricamente, a vantaggio di una simulazione dell'*hic et nunc* capace di coinvolgere il lettore nel medesimo orizzonte emotivo di Monteiro Martins: il quale orchestra questa osmosi nella dilatazione di un tempo disteso e quasi bergsoniano, esperienziale, che allude all'unità attraverso un continuo sobbalzare di frammenti diacronici riaccennati in una dimensione domestica e singola, del gesto o del momento che nella propria singolarità ricomponne l'unità della dimensione personale ed individuale: democraticamente equivalente del dettato umano nella peculiarità di ciascun individuo.

La coincidenza di macrocosmo e microcosmo⁶⁹⁵ narrativo, nella fusione volontaria di riflessioni metaletterarie che privilegiano posizioni multiprospettiche proprie della frammentarietà dei vissuti, crea un tempo interiore e onirico dell'inconscio⁶⁹⁶ costruito attraverso un accostamento a-razionale di salti logici, secondo prospettive insondabili nella loro *sospensione*.

Ciò avviene poiché il narrato non prevede il compimento della vicenda presentata, tra l'altro, *in medias res*, bensì la scelta poetica di non seguirne lo svolgimento obbligando

⁶⁹⁴ MORACE Rosanna, §L'esplosione di spazio e tempo, ivi, pp. 114-120

⁶⁹⁵ Ivi, p. 117

⁶⁹⁶Ivi, p. 118

ad un salto logico che impiglia il lettore in una dimensione altra della logica narrativa. Essa trova il proprio centro non nella storia, ma l'individua in una teoria che supera anche l'assunto modernista della quotidianità del vissuto in favore della sua frammentarietà ed episodicità. Ciò valga a dire l'impossibilità della ricerca dell'assoluto nello stesso compiersi dell'esistenza attraverso l'esercizio indagativo dell'introspezione che lo scrittore pone in essere rispetto a ciascun frammento, a ciascuna esistenza: la cui complessità ricostruisce per Monteiro Martins l'unica possibilità di ricostruzione della dimensione di pienezza propria del tempo disperso che la sensibilità contemporanea intercetta.

Le strategie compositive utilizzate, nell'analisi di Morace, pongono l'opera di Monteiro Martins, secondo la stessa definizione che egli ne fornisce in *Madrelingua*, in un processo di dinamizzazione che spesso conduce ad un superamento *delle teorie del romanzo di Bachtin, quella postmoderna di "antiromanzo", ed ad ampliare quella delle tecniche narrative di Genette*⁶⁹⁷ per incontrare quel pensiero estetico di Glissant⁶⁹⁸ che conduceva l'antillano a definire il *Tout-monde* come un *romanzo disintegrato*.

La natura in tal senso indiziaria dei frammenti che costituiscono la sua narrazione, piega la formulazione fantastica resa attraverso l'orizzonte d'isocronia emotiva nel quale personaggi, lettore e scrittore sono chiamati a convergere, ad una sorta di archeologia sperimentale: che ricalca -ad esempio, ne *La Passione del Vuoto*⁶⁹⁹ nella selezione del secondo termine di paragone delle figurazioni classiche come referenti di un'identità brasiliana obliata- gli sforzi di ricostruzione di un archetipo neoplatonico della storia e dell'identità edenica⁷⁰⁰ primigenia che si è constatato essere stati già anelati dal lavoro poetico di Théophílo; come pure, con particolare riguardo proprio alla riflessione neoplatonica che prende spunto da immagini efrastiche appartenenti alla classicità greco-romana occidentale, in Mendes.

Ciò induce ad immaginare tanto una specifica dimensione della sensibilità culturale brasiliana che riconosce negli archetipi tradizionali del mondo occidentale colto una

⁶⁹⁷ Ivi, p. 83-84

⁶⁹⁸ GLISSANT Eduard, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 1998, p.99

⁶⁹⁹ MONTEIRO MARTINS Julio, *La passione del vuoto*, Nardò, Resa, 2003

⁷⁰⁰ Morace, Ivi, p. 78

propria radice condivisa, quanto anche, di contro, la percezione esatta di una *ferinità* insita *nella vita stessa del Brasile*⁷⁰¹.

Aspetti, entrambi, che appaiono caratterizzanti degli autori analizzati: e che paiono caratterizzare le diverse avanguardie letterarie che hanno caratterizzato il Novecento letterario brasiliano, prima tra tutti il modernismo antropofagico cui si richiama Théophílo e che aveva visto Mendes tra i suoi protagonisti attivi; quindi tra le altre il *Brutalismo* che invece aveva caratterizzato la formazione di Monteiro Martins⁷⁰². Da quest'avanguardia, in particolar modo, Monteiro Martins mutua un concetto di violenza intesa come forza dirompente che però epura dalla sua gratuità⁷⁰³ per renderla una epifanica figura di senso, *medium* metaforico, nell'accostamento rovesciato con la purezza linguistica e col nitore dell'espressione. La deflagrazione di questa antitesi tra resa significale e significato conduce ad una percezione *grottesca* del reale. Ora, poiché Morace evidenzia come Monteiro Martins attribuisca al termine grottesco un'accezione pienamente bachtiniana del termine, in principal modo legandosi alla riflessione del critico su Rabelais, appare possibile immaginare come questo aspetto della poetica narrativa di Monteiro Martins abbia interagito -nel contesto italiano- con alcune categorie estetiche (tra tutte una resa linguistica nitida ed elegantemente d'uso, che la studiosa collega alla frequentazione delle opere di Saba e Caproni⁷⁰⁴) e poetiche (riconducibili in primo luogo all'uso dell'ironia come reagente dell'avvertimento del contrario) di Pirandello come pure dello stesso Caproni, che infatti è espressamente nominato proprio in relazione all'attitudine metaletteraria del testo. Esso, ricomponendo la propria genesi disseminata nelle numerose opere precedenti, sembra *de facto* voler sfondare il *cielo di carta*⁷⁰⁵ del limite imposto dalla funzionalità dell'universo narrato nella sua finitezza perché *percepito* all'interno di un limite di *verosimiglianza*⁷⁰⁶ che la natura funzionale della riflessione creativa vorrebbe superare neoplatonicamente e laicamente attraverso lo strumento *dell'ironia*⁷⁰⁷.

⁷⁰¹ Ivi, p. 74

⁷⁰² Ibidem

⁷⁰³ Ivi, pp. 74-76

⁷⁰⁴ Ibidem

⁷⁰⁵ Ivi, pp. 96-97

⁷⁰⁶ Ivi, pp. 34-35

⁷⁰⁷ Ibidem.

§ 3.5.2: La produzione poetica di Julio Monteiro Martins. Neoplatonismo e metamorfosi: il rapporto con Ungaretti e le prose poetiche di *Viaggio nel Mezzogiorno*

Proprio la riflessione attorno alla produzione poetica di Monteiro Martins, che si avvia in volume da uno studio di Alessio Pardi contenuto in chiusura alla raccolta *La grazia di casa mia*, inaugura per il poeta -ma varrebbe forse la pena di estendere questa categoria anche all'analisi della produzione in prosa dello stesso- il definitivo posizionarne i lavori poetici *Il percorso delle idee* e *La grazia di casa mia* in un esplicito orizzonte neoplatonico. I due testi, del 1997 e del 2013, attraverso i quali si è potuto rendere l'autore oggetto di studio in questa sede specificamente dedicata alla produzione poetica, hanno una duplice peculiarità.

Innanzitutto le due opere rispettivamente inaugurano la produzione italoфона di Monteiro Martins e concludono definitivamente produzione letteraria *tout court* dell'autore. Se la produzione italoфона narrativa di Monteiro Martins si iscrive dunque nell'arco dei due unici momenti dichiaratamente poetici dello stesso, deve aggiungersi a questo elemento la dichiarazione dello stesso autore che si immagina considerato, presso la posterità, proprio per l'aspetto poetico: quantitativamente minoritario ed invece fondamentale della sua produzione.

L'autore esplicita questa valenza in una lunga intervista rilascia a Raffaele Taddeo confluita nel numero monografico che la rivista «El Ghibli»⁷⁰⁸ gli ha dedicato. Dichiarando in quella sede che *lo scrittore di racconti è un romanziere posseduto da un poeta*⁷⁰⁹, di fatto si attribuisce nuovamente quella implicita qualifica, pur sapendo che la propria scrittura è percentualmente più significativa nelle sue manifestazioni in prosa.

Si dovrà poi osservare, come evidenzia ancora Morace⁷¹⁰, che *Madrelingua* certifica anche l'adesione di Monteiro Martins ad una visione comitativa dei generi letterari, tanto in contiguità alla riflessione di Genette, che a considerazioni si potrebbe dire ipermoderne, in cui il tempo *liquido* dell'esistenza comporta una continua, inesauribile, metamorfosi di sviluppo delle forme tradizionali dei generi di scrittura.

⁷⁰⁸ *El Ghibli*, 2007, Numero monografico dedicato a Monteiro Martins:

<http://www.el-ghibli.org/supplemento-julio/>

⁷⁰⁹ Ivi, p.45

⁷¹⁰ Ivi, pp. 82-83

Riprova ne è il fatto che il documento iniziale della sua attività letteraria in lingua italiana è un poemetto in prosa: *Il percorso dell'idea*.

Il volume, che integra la scrittura alla narrazione fotografica di Enzo Cei, nasce come documento dell'incontro, svoltosi a Lucca, da cui scaturiva la nascita della scuola di scrittura *Sagarana*⁷¹¹: termine ibrido, che oltre ad essere un omaggio al capolavoro letterario di Guimarães Rosa⁷¹², suggerisce un ibridismo bilingue in lingua portoghese (ed italiana) e tupi: il termine *saga*, cioè narrazione unito ad un suffisso collettivizzante.

La rivista vedrà la luce l'anno seguente l'uscita del volume, nel 1999; come pure la scuola, che dal 2007 si è spostata a Pistoia.

Nell'estate del 1997 si era svolta a Lucca, disseminato nel territorio urbano intramurario, la manifestazione *Scrivere dentro le Mura*: un seminario pionieristico in cui scrittori affermati nei vari generi letterari, prevalentemente ma non esclusivamente Italiani, si confrontavano con aspiranti scrittori improntando una modalità attiva e collettiva dell'azione creativa, intesa innanzitutto come momento di riflessione teso ad indirizzare una consapevolezza ed un impegno civile condiviso della realtà, e che solo successivamente mettesse in pratica, nella scrittura letteraria, quelle elaborazioni comuni.

Un incontro programmatico, dunque, e dai linguaggi plurimi, che riconoscesse nella natura non individuale dell'ideazione una particolare capacità di concretezza della letteratura che diviene vera e propria *azione* attivata dalla specifica identità diffusa da cui origina e che, con la riflessione che muove, essa stessa genera.

Se tuttavia l'apparato fotografico fornisce una narrazione fedele delle attività e dei poeti e scrittori coinvolti nell'esperimento lucchese (si ricorderanno tra gli altri Erri De Luca, Valerio Magrelli, Vincenzo Cerami, Luis Sepulveda), il testo di Monteiro Martins rappresenta un esplicito documento programmatico.

⁷¹¹Spiega Monteiro Martins: «[...] Sagarana è una parola inventata da Guimarães Rosa, grande creatore di neologismi, composta da due particelle di origine etimologica diversa: "*saga*", che in portoghese ha lo stesso significato dell'italiano, sta per una storia che attraversa epoche e generazioni, e "*rana*", suffisso collettivo tratto dall'idioma nativo brasiliano tupi. Sagarana, quindi, sarebbe la "storia plurima", la "saga infinita": forse, la riunione ideale di tutte le storie mai create dall'uomo nel suo lungo esilio su questo pianeta. [...]»

in <http://www.sagarana.net/scuola/presentazione/presentazione.htm>

⁷¹² ROSA, Guimarães, *Sagarana*, São Paulo, Livraria José Olympio Editôra, 1946

Si tratta di ventidue componimenti, in prosa poetica, che alternano enunciazioni programmatiche, essenzialmente sul pensiero neoplatonico dell'autore e sul suo conseguente senso del tempo e della storia, ad una riflessione più squisitamente legata all'aspetto migratorio e linguistico.

Attraverso la cifra costante dell'ironia, Monteiro Martins introduce *ex abrupto*, nell'orizzonte *collettivo*⁷¹³ ed allargato della significabilità dell'espressione d'arte esplicitamente menzionata, il problema della conoscibilità ed esprimibilità della *sostanza delle idee*⁷¹⁴: che viene rappresentata, come nella più ortodossa tradizione platonica, attraverso una disseminazione dei principali elementi del *mito della caverna*⁷¹⁵ ed una sostanziale riscrittura orficizzante degli elementi più qualificanti nell'intero testo, in prossimità di uno specchio d'acqua, ampliato dalla coscienza della *post postmodernità* fino al raggiungimento delle dimensioni di un abisso.

Uno specchio d'acqua che per la propria insondabile profondità, non si limita a riflettere la luce, bensì lascia presagire l'inghiottimento dei flutti mossi da un vento⁷¹⁶ che risiede nell'interiorità dell'autore, e che è *motore finzionale* maieutico alla nascita della dipartizione tra dichiarata identità autoriale e io lirico, a sua volta bipartito tra l'evocato *passaggero*⁷¹⁷ e *personaggio*⁷¹⁸ che attendono di venire alla luce dal ventre di una nave in balia delle onde che sospende l'io lirico tra il biblico Giona e gli Achei in attesa dell'assedio di Ilio. L'idea materica di questa genesi maieutica è altrove⁷¹⁹ esplicitata in una ricostruzione toponomastica precisa, che induce all'identificazione tra le mura lucchesi ed il ventre di questa nuova germinazione genetica, ad una piena identificazione tra io finzionale ed io autoriale. Più puntualmente, si noterà come la gestazione lucchese sia avvertita dall'autore come una crisi definitiva per il raggiungimento della compiuta definizione d'identità dello scrittore: il quale in questa

⁷¹³ *Il percorso dell'idea*, cit, p.2

⁷¹⁴ *Ibidem*

⁷¹⁵ Pardi, cit., pp. 138 e segg.; *Il Percorso dell'idea*, pp. 2-14

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 20

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 16

⁷¹⁸ *Ibidem*

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 4

ulteriore e definitiva nascita pare identificare un rito orfico, iniziatico e, mutuando nuovamente categorie antropologiche, di passaggio.

L'attraversamento della diversità, che avviene a patto della spogliazione del sé, avviene nel tramite tipicamente ipermoderno dell'esperienza individuale e reale.

L'io biografico, che duplica ed avalla l'esperienza metapoetica dell'io lirico raddoppiato nella figura del passeggero e del personaggio, attraversa l'origine di ogni perdita: quella del linguaggio⁷²⁰. Essa si collega, come rivela ancora l'indagine di Morace che citando l'efficace immagine coniata dall'autore parla di *suicidio amministrativo*⁷²¹, ad una esplicita discendenza dell'identità dall'attività linguistica primaria, intesa come struttura non meramente comunicativa bensì intimamente convergente alla definizione della sfera psichica ed affettiva oltreché all'introduzione dei primi codici relazionali, sociali ed, in ultima analisi, ancora in un'accezione primariamente antropologica, culturali: la lingua è, in questa accezione, elemento femminile, madre. Connesso al problema della maternità linguistica, appare dunque quello di un sé nuovo, che acquista autonomia e vivibilità grazie all'acquisizione di una nuova affiliazione linguistica. Ciò è possibile grazie al superamento della condizione di permanenza interlinguistica, cioè di una duplicità il costo psichico della quale emerge nella condizione onirica⁷²², come d'altronde osservato anche da Grazia Negro⁷²³ a proposito del problema linguistico nella produzione poetica postcoloniale.

La conflittualità linguistica, sublimata nel passaggio verso una piena padronanza bilingue, è propria della convivenza di più codici linguistici posti dal soggetto in una scala di prestigio gerarchicamente percepita. Essa emerge comunque nella dimensione psichica onirica, divincolata dai cardini coercitivi più stringenti, in favore di una emersione delle forze intrapsichiche impegnate tra il mantenimento del sé primario e la definizione e costruzione del sé di seconda genesi: in questa condizione essa infatti si emancipa dall'uso razionale di un affrancamento dal primo codice verso il secondo come codice d'elezione e torna ad imporsi come spazio psichico libero.

⁷²⁰ Ivi, p. 18

⁷²¹ *Un colloquio con Julio Monteiro Martins* in: Rosanna Morace, *Un mare così ampio*, cit., p. 123

⁷²² *Ibidem*

⁷²³ Si confronti ciò che la studiosa afferma in proposito della circostanza omologa riportata dalla Shibathu. NEGRO Grazia, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore 2015, p. 216

Monteiro Martins individua questo passaggio di affidamento razionale nel processo che egli definisce di *suicidio amministrativo*, cioè di volontaria spoliatura dalla propria identità originaria nella direzione di una volontaria costruzione di una ulteriore identità. Ciò che appare interessante notare è come la categoria comportamentale burocratico-legislativa che ipotizza sia estesa non solo al fenomeno migratorio, ma attraverso la figura di questo, alle temperie globali del tempo contemporaneo: tutto teso all'attraversamento ed alla ridefinizione d'identità attraverso il confronto con le alterità. Ciò conduce Monteiro Martins a riaffermare il fenomeno migratorio come qualificante di una identità globale ed epocale.

La trasversalità della riflessione e del comportamento letterario, sono inoltre specchio di un disvelamento neoplatonico universale.

Ma se, nel lungo discorso metaforico su cui è intessuto l'intero poemetto, soggetto osservante e prima forma del decadimento neoplatonico è il *passaggero*-autore, motore della prima distanza tra la luce inarrivabile e una percezione velata è il vento, il quale si delinea secondo gli attributi di una interiorità che ha la dimensione del *tempo*⁷²⁴, e che evidenzia la condizione di succube cui l'io è costretto.

Il vento è una dimensione interiore e temporale perché esperienziale, e rifugge la dimensione canonizzata dell'arte⁷²⁵ per aprire *ideologicamente*⁷²⁶ alla fantasia intesa come contemplazione dell'impossibile⁷²⁷.

Il vento che increspa le nubi che obnubilano la luce, cioè a dire la capacità creativa e poetica della creazione letteraria, fornisce la possibilità, nell'epifania del personaggio, di uno *sguardo*, cioè di quel complesso punto di vista omogeneo ad un corrispettivo

⁷²⁴ Ivi, p. 20

⁷²⁵ Ibidem. Tale dimensione è rinvenibile nei nomi di venti propri della letteratura colta e popolare proposti nel penultimo paragrafo della pagina

⁷²⁶ Si propone qui un uso del termine *ideologico* e dei relativi derivativi in un'accezione non strettamente politica, bensì in un'accezione più latamente sociologica: dove si intenda quindi l'elaborazione di un sistema di idee capaci di orientare la concezione del vivere dei diversi membri di un gruppo nell'interesse ed a vantaggio di un orizzonte di vantaggio comune. Si potrà dunque leggere in questa accezione il componimento di p. 40: «[...] Scrivere è un atto di fede assoluta. [...] Scriviamo per trasformare gli altri e il mondo, quando riusciamo ad essere letti. Più spesso scriviamo per trasformare noi stessi, quando siamo noi il nostro unico lettore. Facciamo una misura di preghiera e di autocritica. Scriviamo, tra l'altro, perché una cosa più forte di noi vuol parlare attraverso il nostro ingegno. E noi le prestiamo la nostra voce e la nostra penna, sperando che questa forza ci perfezioni, non ci rovini. O meglio, ci perfezioni anche se ci rovina. Dopotutto, sa sicuramente più di noi questo dio loquace e insaziabile. [...]»

⁷²⁷ Ibidem

punto di vista sintetico che aveva caratterizzato la convergenza di produzione poetica e riflessione filosofica nella prima metà del Novecento⁷²⁸. Esso è vocato tanto nell'implicito richiamo che l'autore pone in essere nei confronti della riflessione heideggeriana sul valore della categoria estetica dello *sguardo* a partire dalla poesia di Trakl, che al sempre più esplicito richiamo alla poetica del *luore e del disvelamento* propria di poeti di lingua tedesca consentanei a questo: come Rilke ed Hölderlin, ripresi però, in questa sede, nell'accezione altra della *viandanza*⁷²⁹ che pure ne caratterizza l'atteggiamento di *percorsimento* dell'*itinerarium mentis*, in questo caso declinabile non come *ad Deum* ma forse più efficacemente come *ad ulteriorem vertiatem*. E che qui è insieme limite dell'esperienza sensibile nella direzione di una conoscenza assoluta ed ultrasensibile, e *testo che ha imparato a leggere*⁷³⁰: esso attraversa il velo di Schopenhauer ponendosi oltre il labirinto della caoticità epifenomenica estrinseca al soggetto poetante in un avveramento ipermoderno del neoplatonismo, confermato anche dal ricorrere ad allusioni michelangelolesche⁷³¹ che portano la citazione d'arte ad un livello di quotidianità, anche toponomastica, nella sua dimensione materiale attraverso l'allusione al marmo. La materia evocata è timpano, diaframma collettivo, che filtra attraverso la granularizzazione della singolarità, proprio nella sua dimensione minima, una diga che argini la dispersione della valenza delle identità infrante nel loro aspetto di identità collettiva dal movimento e della migrazione, ma che piuttosto si confermano uno strumento di affermazione del valore *cinetico* che vivifica la letteratura contemporanea e, per suo tramite, l'intera riflessione sulla contemporaneità. Questa dimensione

⁷²⁸ Si pensi alle riflessioni fornite, sullo specifico punto di vista e riguardo alla esatta immagine dello *sguardo* del poeta, le riflessioni che Martin Heidegger riserva alla poesia protonovecentesca di lingua tedesca, in particolare modo di Trakl.

Importanti riflessioni del filosofo attorno al linguaggio poetico sono contenute in: HEIDEGGER Martin, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakl Gedicht*, in HEIDEGGER Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959 [trad.it. HEIDEGGER Martin, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Caracciolo Alberto, Milano, Mursia, 1973].

Le specifiche riflessioni di Heidegger intorno alla poesia di Trakl sono leggibili in Italiano in: HEIDEGGER Martin, TRAKL George, *Il Canti dell'Esule. -La parola nella poesia*, (a cura di) G. Zaccari, Milano, Marinotti, 2003

⁷²⁹ Ivi, p. 6

⁷³⁰ Ivi, p. 28

⁷³¹ Ivi, p.38: In tale modo può essere interpretata l'allusione al marmo, elemento caratteristico del carrarese, prossimo a Lucca, non meno che al neoplatonismo michelangelolesco. Su questa, quella accezione spicca per il precedente alludere alla sabbia versiliese, che però potrebbe anche, ancora circolarmente, ricondurre ad un criterio di originarietà metamorfica e ad uno schiacciamento ipermoderno, la genesi dell'elemento lapideo.

temporale ed epocale della scrittura migratoria fornisce l'ordito del discorso del poemetto: gli scrittori che migrano, equiparati -con metafora che ricorda le tassonomie faunistiche della foresta brasiliana di Marcia Théophilo- agli uccelli esotici⁷³², sono l'agente dinamizzante dell'*azione* di conoscenza e disvelamento che la letteratura compie. Essi infatti incarnano, nella dimensione della contingenza che Monteiro Martins identifica come unica realmente significativa nella significabilità umana, la capacità di *resistenza*⁷³³: cioè di una condizione simmetrica a quella di momentaneità sincronica, sintetica tra la dimensione propria dell'umano dell'esistenza e della caducità. Può giovare qui notare come proprio in questa pagina del poema dedicata al linguaggio ed al *trauma* che esso incarna nella conquista della lingua d'approdo di contro alla perdita della lingua originaria emerga, con consueta naturalezza e freschezza espressiva che accredita una volta di più l'interpretazione di Morace di una vicinanza col dettato di levità di Calvino⁷³⁴, il termine spia allusivo di riflessioni lacaniane. La dimensione dinamica dell'esperienza viene privilegiata come qualificante del processo di emancipazione neoplatonica verso l'originaria dimensione delle idee. Ciò si concretizza in una predilezione di una dimensione temporale, nello specifico aspetto della simultaneità. L'inarrestabile trasformazione dell'essere esperente⁷³⁵ è trattato dall'autore come figura di una dichiarazione di poetica, che viene esplicitata⁷³⁶ nella sua accezione più classica. I *realia* sono superfetazioni di una dimensione originaria perduta, la cui individuazione implica un percorrimto a ritroso nella trasformazione. Ciò sembra

⁷³² Ivi, p. 36

⁷³³ Ivi, p. 6. La resistenza cui l'autore allude è atteggiamento psichico cogenetico, ma eteronomo rispetto all'accezione della resilienza concepita da Lacan. Si veda in proposito: SCHREBER Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkrank*, 1903. trad. it. *La scienza e la verità*, in LACAN Jacques, *Ecrits, Seui!* A cura, e con una Nota sui lettori di Schreber, di CALASSO Roberto Trad. di SCARDINELLI Federico e Sabina de WaoL Milano, Adelphi, 1991

Essa appare in rapporto di più diretta derivazione e omogeneità rispetto al valore che questa assume nella riflessione di Cyrulnik. «[...] Secondo Cyrulnik, la resilienza è l'insieme delle condizioni di ripresa di un nuovo sviluppo dopo una agonia psichica traumatica, un processo psichico, culturale e sociale che riesce a liberare nuove ed insospettate possibilità di esistenza. Nella definizione del trauma Cyrulnik riprende un concetto sviluppato da Anna Freud (*Commenti sul trauma psichico*), ipotizzando l'importanza di due colpi nella genesi del trauma: il primo, in quanto evento reale, suscita il dolore della ferita psichica e appartiene all'ambito delle dinamiche interne; il secondo, come rappresentazione dell'evento, si pone nell'ambito delle dinamiche comunicative-relazionali. [...]»: MICELI Rosalba, *La comunità "resiliente" contro l'esclusione sociale* su [«lastampa.it»](http://lastampa.it), 22 aprile 2013

⁷³⁴ Morace, cit., p. 94

⁷³⁵ Ivi, p.6

⁷³⁶ Ivi, p. 14

implicare una sovrapposizione dell'elemento temporale all'azione più volte evocata delle macchine: veri agenti trasformanti.

Se tale accezione è vera poiché dichiarata, enigmatica resta l'identificazione delle macchine e la definizione della natura loro propria. L'opposizione tra macchine e pensiero, antidoto al processo degenerativo proprio del tempo del decadimento dell'idea in epifenomeno, trova piena efficacia nello strumento del poeta, che sibillinamente Monteiro Martins sospende attraverso l'uso di figure ambigue tra un procedimento alchemico, cioè misteriosamente capace di mutare la natura della materia trattata, ed un trucco illusionistico. Tale condizione di sospensione equivale ad un enigma, l'indecifrabilità del quale è alluso attraverso l'invisibilità. Se dunque la materia del pensiero e della dizione è una realtà insondabile nel suo stesso procedimento, ciò si deve per Monteiro Martins allo stato ultra sensibile ed in particolare modo ultra razionale della dizione poetica: che proprio per queste caratteristiche può essere considerata opposta alla *macchina*, termine misterioso e ricorrente, oltre che nel poemetto, anche nella scrittura in prosa, e di cui non è possibile certificare, bensì unicamente ipotizzare, la sola natura di ordigno procedimentale, riconducendone l'essenza a concretezza e razionalità.

Nell'autore il pensiero appare, dunque, specie nella sua accezione poetante, l'unico strumento umano in grado di disinnescare la prospettiva di lento decadimento delle idee, che si sviluppa nella doppia direttrice di spazio e tempo secondo una modulazione decrescente del coinvolgimento da generale a particolare dell'esperienza. Il conflitto tra storia e vita⁷³⁷ viene ricostruito secondo la classica partizione tra *cronos* e *káiros*, cioè tra una percezione e rappresentazione estesa poiché esteriore del vissuto convenzionale ed oggettivato, cioè -secondo la convenzione collettiva- reso esterno rispetto alla percezione interiore del singolo reso indefinito poiché legato al ciclo dell'esperienza.

La categoria temporale cui Monteiro Martins allude appare quella del tempo soggettivo, che attraversa la visione bergsoniana per passare da percezione a funzione esplicativa della memoria⁷³⁸, che trova un ulteriore alfiere in Hussler, fino a svelare una

⁷³⁷ Ivi, p. 22

⁷³⁸ BERGSON, Henri-Louis, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889

BERGSON, Henri- Louis, *Matière et Mémoire*, Paris, 1896

più stringente consentaneità con le teorie di Agamben⁷³⁹. Esse risultano però prelese dalla riflessione poetica di Monteiro Martins, dal momento che il saggio in cui si esplicitano più chiaramente, *Che cos'è il contemporaneo?*, succede di circa dieci anni la stesura del poemetto in prosa. È ipotizzabile che ciò si leghi al peso che l'esperienza di riflessione propriamente teorico letteraria eserciti nel contesto definitorio dell'ipermodernità: in cui entrambe le prospettive, e l'apporto dei *Cultural Studies* in modo particolare, confluiscono. Agamben, nel tracciare la centralità della *contemporaneità* come categoria esperiente tra lettore e testo, fa nuovamente luce sul rapporto tra tempo della vita del singolo e tempo della vita collettiva.

Questa dialettica, già nel 1998⁷⁴⁰, impronta la riflessione di Monteiro Martins, conducendolo ad ipotizzare come il contrasto tra queste due nature, individuale e collettiva, si concretizzi in una realtà fattuale, che altrove egli definisce come afferente la dimensione fisica dello spazio⁷⁴¹, ed una immaginaria, derivata dalla condizione di eventualità non avverata implicito nel dettato della Parola poetica⁷⁴². Come si vede, il rimando torna ad stringersi attorno al problema filosofico del rapporto sulle proprietà della parola poetica, sospesa tra poiesi e mimesi. L'evocazione dei temi infittisce la rete di rimandi ad Heidegger e Agamben. Soprattutto, nell'ottica dell'accennata ipermodernità perfettamente accolta e incarnata da Monteiro Martins che è coinvolto nella riflessione nella duplice veste di teorico della letteratura e di scrittore, essa salda la riflessione sull'esperienza esegetica degli *antimondi*⁷⁴³ portata avanti dalla poesia nell'accezione accennata, cioè di mondi dell'eventualità scartati dall'avverarsi della singola realtà e possibili nella pura dimensione fantastica: in cui risulti attiva la relazione tra esperienza e memoria ideativa che aveva caratterizzato la prima riflessione contemporanea, cioè quella di Bergson. Ciò salda di fatto l'enunciazione di poetica dell'autore esplicitata in questa prima opera a quelle esperienze europee protonovecentesche già alluse: particolarmente, cioè, quelle delle correnti più fortemente innovative e sperimentali, proprie del simbolismo e ancor più dell'espressionismo⁷⁴⁴. Il

⁷³⁹ AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?* Roma, Nottetempo, 2008

⁷⁴⁰ *Il percorso dell'idea*, cit., p. 24

⁷⁴¹ Cfr. *supra*

⁷⁴² *Ibidem*

⁷⁴³ *Ibidem*

⁷⁴⁴ Morace, cit., p.66

valore chiaramente espressionista rilevato da Morace, rende il tratto espressivo dell'autore omogeneo alle osservazioni di Stegagno Picchio⁷⁴⁵, la quale identifica la modalità espressiva dell'espressionismo come la sola specificità propria dell'approccio letterario brasiliano, capace di determinarne un tratto certo e riconoscibile, capace di determinare la specifica fisionomia della stessa, pur in assenza di elaborazioni di correnti poetiche eteronome ed eterogenee da quelle europee. Simbolismo ed espressionismo sono presi in esame nella singolarità dei propri esponenti più autorevoli, come Rilke e Trakl, cui si aggiunge di diritto la riflessione poetica di Ungaretti, che tenta di interpretare -anche a partire dalla lezione bergsoniana- il problema del rapporto tra oggettività ed eternalità della parola nella sua accezione di simbolo, cioè propriamente, in senso etimologico, di *contrassegno*, con la condizione di soggettività ed interiorità proprio a partire da una percezione neoplatonica del rapporto tra mondo e ricostruzione delle verità poetiche ad iniziare dall'esperienza sensistica che tocca il singolo nel momento ideativo della parola. Essa assurge dunque a ruolo di memoria e percorrimto cronologico inverso a quello dello scadimento della realtà primigenia verso l'abituale esperibile; e piuttosto è, nella propria dimensione evocativa aperta, tramite del compimento momentaneo ed epifenomeno della ricomposizione di quell'armonia perduta.

Inoltre, la parola poetica -declinata nell'accezione esplicita del contrappunto tra storia individuale ed esperienziale e storia collettiva, esperibile solamente come frammentazione in infinite circostanze individuali catafratte in una non riordinabile frantumazione di diversità- pone attenzione, nel *divenire* che è contraltare dello *sparire* di quella frammentarietà, all'ulteriore dialettica propria della vita tra *forma* e *divenire inarrestabile*, che parrebbe rimandare al medesimo dettato dialettico pasoliniano esplicitato nella riflessione poetica più matura: in particolare modo nella raccolta *Poesia in Forma di Rosa*⁷⁴⁶, specie nel poemetto *Una disperata vitalità*⁷⁴⁷, fino all'esplicita riflessione negli scritti teorici ulteriori di *Empirismo Eretico*⁷⁴⁸ in cui la sovrapposibilità

⁷⁴⁵ Stegagno Picchio Luciana, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 16

⁷⁴⁶ PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di Rosa*, Milano, Garzanti, 1964

⁷⁴⁷ Ibidem.

⁷⁴⁸ «[...] È dunque assolutamente necessario morire, perché finché siamo vivi manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente

tra mutevolezza dell'essere e conoscibilità della vita attraverso la sua epifenomenicità si risolve in una definitiva acquisizione di fisionomia praticabile solo nella morte, cioè nell'equivalente di immobilità reso da Monteiro Martins attraverso la poetica della'istantaneità espressa attraverso la istantaneità dell'esperienza osservata nella sua frammentarietà.

Azzardando dunque un primo nodo di sintesi si può ipotizzare che nel poemetto programmatico di Monteiro Martins, accanto all'esplicito richiamo neoplatonico di ascendenza ungarettiana di cui si dirà a breve, lo scrittore allude ai propri riferimenti poetici attraverso l'emersione di termini spia, che nella loro esplicitezza, indicano le direttrici di analisi predilette rispetto all'esperienza poetica europea.

Tali termini, *sguardo*, *viandante*, *forma/divenire*, *frammento* creano una rete con un nodo culturale unitario della poesia europea, che declina dalle avanguardie storiche: le quali se indagano le categorie estetiche ed ermeneutiche proprie di una diffusa poetica della contemporaneità, prime tra tutte *l'ironia* e la *leggerezza*, insistono chiaramente su un piano poetico che intercetta la riflessione filosofica del Primo Novecento. Esso esprime la propria ricerca attraverso una diffusa *poetica della visività* recentemente indagata da Donati nel legame tra avanguardie francesi, derivazioni protonovecentesche italiane ed esiti contemporanei progressivamente vieppiù prossimi a quelli odierni⁷⁴⁹.

Il richiamo alluso da Monteiro Martins pare tuttavia segnalare una seconda possibile rotta d'indagine, che predilige la direttrice di natura germanofona del rapporto tra campo semantico della visione e parola poetica.

Questa, al contrario di quella, non estromette nello sguardo l'oggetto della poesia inseguendone una esternalizzazione come base della condivisione, bensì considera lo sguardo poetico come una punta emersa dell'interiorità poetica.

Non oggetto esterno, lo *sguardo* è scandaglio interiore attraverso il quale la creazione emerge ed osserva⁷⁵⁰. Punto in bilico tra interiorità ed esteriorità, esprime la disperazione

significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci. [...]». PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972

⁷⁴⁹ DONATI Riccardo, *Nella palpebra interna*, Firenze, Le Lettere, 2014

⁷⁵⁰ [...] Lo sguardo è un testo che ha imparato a leggere. La palpebra, la sua morbida copertina. [...]»: *Il percorso dell'idea*, cit., p.28

titanica della delineazione di un senso che resta interiormente allocato e la *viandanza* verso il quale resta il principale percorso che la dimensione poetica osserva.

In particolare, sarà forse sufficiente scorrere la sequenza dei termini spia che l'autore dissemina nel corpo del poemetto, per accorgersi che essi coincidono perfettamente con quelli utilizzati nelle osservazioni che Heidegger fornisce, a partire dall'analisi del *Canto dell'esule* di Georg Trakl, riflettendo sul rapporto che intercorre tra parola e poesia. Partendo infatti dalla definizione di *parola* come *punto ortivo*⁷⁵¹, cioè come punto di sintesi nel quale confluiscono, dall'universo intrapsichico autoriale, e dal quale si irradiano alla volta dell'alterità, le diverse tematiche caratterizzanti del *poeta-dettatore*⁷⁵², Heidegger dimostra come costume propriamente cristianamente neoplatonico delle società più moderne -cioè di quelle susseguite a partire dalla Grecia classica e alla base della formulazione di un concetto di identità culturale *transeuropeo Esperide*⁷⁵³, cioè ulteriori al solo Occidentale, ma precedute da un più antico, ed a suo dire perciò più saldamente corradicale, intento metafisico che trova diverso esito nelle riflessioni di Nietzsche⁷⁵⁴ - sia l'identificazione tra esperienza poetica ed attraversamento *esiliato*, cioè *migrativo*⁷⁵⁵ del poeta: il quale si caratterizza per la sua *viandanza*, cioè per un proprio attraversamento da un istinto di pura ferinità ad un istinto di razionalità ricostruttiva della propria identità metafisica⁷⁵⁶.

Vinandanza, migranza ed esilio, dunque, risultano da considerarsi, nella riflessione heideggeriana come trinomi equivalenti di una condizione esistenziale, quella dell'espatriato⁷⁵⁷, di attraversamento neoplatonico propria della riflessione estetica ed ideologica dello scrittore: esattamente come il poemetto-dichiarazione di poetica di

⁷⁵¹ Trakl Georg- Heidegger Martin, *Il canto dell'esule di G. Trakl e La parola nella poesia di M. Heidegger*, cit., pp. 283-7

⁷⁵² Ivi, p. 283

⁷⁵³ Ivi, pp. 287 e 299, e soprattutto p. 363: «[...] La temperie locale del punto ortivo, che raccoglie in sé il dettato d'origine di Trakl, è il nascosto stanziarsi dell'esilio; tale temperie locale si chiama *Abendland*, "paese della sera": Esperia. Questa Esperia è più antica, cioè più primigenia, e quindi più ferma nella parola data, di quanto lo sia l'Occidente platonico-cristiano nonchè, naturalmente, l'Occidente concepito alla maniera europea. Infatti l'esilio è *inizio* di un ascendente anno del mondo e non il *baratro* della caduta in rovina. [...]»

⁷⁵⁴ Ibidem

⁷⁵⁵ Ivi, p. 295

⁷⁵⁶ Ivi, p. 299

⁷⁵⁷ Ivi, p. 307

Monteiro Martins contiene. In Heidegger, inoltre, essa produce un esito apertamente vivace nella determinazione di una condizione di *dualità*, cioè di *complementarietà ingentiva* cioè capace di *ingenuità*⁷⁵⁸ dell'approccio poetico proprio del pensiero creativo, cui pare ben conformarsi la riflessione del poeta brasiliano sull'opportunità e felicità potenziale della condizione di una migrazione esistenziale diffusa⁷⁵⁹: di cui entrambi però denunciano il pericolo di uno scollamento, nel divaricarsi dello iato di diversità implicite, alla volta dell'esito di *duplicità*⁷⁶⁰ in Heidegger, ricalcato da quello della non interazione tra le identità, specie culturali ma anche esistenziali, denunciate dalle interviste e dagli scritti di Monteiro Martins.

Questa condizione esistenziale, che Heidegger legge come propria dell'uomo nel tempo incipiente della modernità, e che Monteiro Martins conferma tale in quello dell'ultracontemporaneità, è mossa in entrambi dalla figura del *vento*⁷⁶¹ che indica una forza di dissennatezza, cioè di estraneità all'ordine che è compostezza e forma⁷⁶²: movimento all'interno di un percorrimto, per entrambi *spaziale* in quanto *temporale*⁷⁶³, che è connaturato al problema della *forma* intesa come finitezza conoscibile. Essa, in quanto tale, è per entrambi divaricata nell'esperienza dal fluire dell'evento esperito⁷⁶⁴ ed è quindi perdita della forma se non nella sua istantaneità o

⁷⁵⁸ Ivi, p. 309

⁷⁵⁹ Cfr. *supra*

⁷⁶⁰ Ibidem

⁷⁶¹ Ivi, p. 303

⁷⁶²

«[...] dissennato [da] sinnan. Sinnan originariamente vuol dire: viaggiare, tendere verso, prendere una direzione; la radice i.e. **sent-* (**set-*) significa via, cammino. L'esule è dissennato poiché è <dissenziente, ossia:> altrimenti avviato e quindi altrove in cammino verso altro. In virtù di questo, la sua dissennatezza può essere detta *mite*; infatti egli sente, in modo consono (acconsente) a ciò che è più fermo e silente [...]»: Ivi, p. 315

⁷⁶³ Per ciò che riguarda la concezione spazio temporale del tempo inteso come esperito in Monteiro Martins, si rimanda all'espressione [...] *La storia è uno spazio* [...], già considerata, sopra.

In Heidegger, si legga, in proposito, la ricostruzione dell'equivalenza tra l'andare, inteso come iter nello spazio, e la parola *anno*: «[...] Questa notte, in se stessa, è solo il celamento che reconde il corso del sole. Il *corso* è la *corsa*, il camminamento, l'andare; *andare*, *iévai*, è il significato primo della radice indoeuropea *ier-*, cui appartiene *das Jahr*, cioè la *hora-* in Italiano: l'anno. [...]»: Trakl Georg- Heidegger Martin, *Il canto dell'esule di G. Trakl e La parola nella poesia di M. Heidegger*, cit., p. 303

⁷⁶⁴ Come si è visto poco sopra, può giovare qui ribadire, per ciò che concerne Monteiro Martins, quale prossimità al dettato pasoliniano comporti la poetica dell'indefinitezza della forma perseguita dall'autore attraverso una resa frammentaria del narrabile intesa come unica realmente accertabile ed esprimibile.

definitività, il cogliere la quale implica una frammentarietà del rappresentabile nella teorizzazione di Monteiro Martins, equivalente al *campo del visibile*⁷⁶⁵ ortivo in Heidegger: a sua volta considerato nella sua continua purezza fenomenica, attuata dalla parola poetica a discapito di un ultra mondo depositato alla potenzialità della parola poetica⁷⁶⁶.

Soprattutto, poi, converge tra i due l'accennata *centralità dell'esilio*, che si traduce nell'azione della migrazione, come categoria esistenziale dell'uomo. In Monteiro Martins, come si è visto sopra⁷⁶⁷, tale circostanza esce dalla accidentalità dell'evento che pure investe il singolo e diviene la dimensione del divenire propria dello scrittore, frutto della frattura tra io psichico sublimato e perdita del codice linguistico di prima acquisizione. Dal trauma si sviluppa per Monteiro Martins l'energia del pieno disvelamento del nucleo centrale autoriale, con la conseguente esplicitazione del grumo esistenziale in precedenza eluso, proprio attraverso la distanza emotiva che il *governare* letterariamente una seconda lingua comporta. Heidegger sostiene, per contrappunto, che l'esilio, reso attraverso le figure di luce che implicano un *apparire*, fenomeno luminoso che è doppio della figura *dell'attraversamento*, sia il vero *punto ortivo*⁷⁶⁸ del *dettato d'origine*⁷⁶⁹ poetico, esemplificato nella sua disamina dal *Canto dell'esule* di Trakl; e che possa aver luogo esclusivamente attraverso il *dolore*⁷⁷⁰, che è funzione di

Riguardo alla consentanea riflessione di Heidegger, sarà forse sufficiente leggere le affermazioni sviluppate proprio in *La parola nella poesia*: «[...] Nella forma del fanciullo Elis, l'indole del fanciullo non si contrappone all'indole della fanciulla (cioè la dualità non esplose in duplicità n.d.r.). Tale indole di fanciullo-tale fanciullezza -è la splendente apparizione della più ferma e silente ingenuità. Quest'ultima recondita e risparmia in se stessa la mite diede dei generi, quella diede cui appartiene l'adolescente come *l'aurea forma della adolescente*. [...] L'indole disingenua protegge la più ferma e silente ingenuità custodendola nel tratto d'avvento del veniente risveglio della progenie umana. [...] Il *morto* è l'esule, l'estraneo, il disingenuo. [...]»: ivi, p. 319.

Appara ancora una volta evidente come nello scritto qui citato, fanciullezza sia sinonimo di ingenuità, cioè attributo della viandanza e quindi dell'esule.

⁷⁶⁵ Ivi, pp. 357-9

⁷⁶⁶«[...] Il suo poetare non ha bisogno di *oggetti* storici o storiografici. Perché non ne ha bisogno? Perché il suo dettato d'origine <si addice interamente alla *Geschichte* [Storia] intesa come genitura dispensale; sicché esso> è *genitoriale* in senso destinale-dispensale. La sua poesia canta la destinale dispensazione del colpo di genesi che, ingenerando la progenie umana nel proprio costitutivo stanziarsi tenuto ancora in serbo, la rigenera, cioè le offre una via di scampo.[...]»: Ivi, p. 369

⁷⁶⁷ Morace, cit., cfr supra n. 6-7

⁷⁶⁸ Trakl Georg- Heidegger Martin, *Il canto dell'esule di G. Trakl e La parola nella poesia di M. Heidegger*, cit., p. 343

⁷⁶⁹ Ivi, p. 349

⁷⁷⁰ Ivi, p. 337

attraversamento degli enti nel loro epifenomeno cioè di tutto ciò che è *stanziale*⁷⁷¹, e che assume valenza maieutica nella perdita: tanto della certezza propria della stabilità insita nel permanere⁷⁷² che nella perdita propriamente *linguistica*⁷⁷³. Infatti, in Heidegger, *la lingua parla dall'attraversamento*. Essa è trauma della perdita di permanenza nell'identità, ma proprio questa sua *algia* comporta il dirompere di un'energia tesa al nuovo approdo. Direbbe Monteiro Martins, con linguaggio a noi più prossimo: l'acquisizione di una nuova padronanza espressiva e di una nuova lingua d'espressione, tutti interni all'attraversamento del linguaggio che è implicito e connaturato alla perdita della lingua.

Lecomte⁷⁷⁴ ricostruisce in proposito come quella per l'attraversamento linguistico sia per Monteiro Martins:

Una disposizione elettiva, un appassionato trasporto verso la dominazione creatrice del mondo, vista anche come unica garanzia di salvezza da un destino di migrazione. [...] la percezione costante della dimensione epifanica della realtà, della sua intermittenza, è all'origine della scelta di legarsi a un universo di parole

Il campo del visivo, che entrambi prendono in considerazione come altro aspetto connaturato all'esperibilità della poesia moderna, viene tuttavia trattato da Monteiro Martins attraverso una declinazione che sintetizza l'intero attraversamento della modernità intervenuto tra le due esperienze poetiche e teorizzazioni di poetica.

Come, in qualche modo, il raggiungimento di una *leggerezza* esplicativa attraverso l'uso privilegiato dell'ironia determina un abbassamento del tono espositivo nella teorizzazione di Monteiro Martins, così l'uso delle immagini perde la nettezza evocativa e puramente lirica, il cui referente naturale attiene ad una immaginativa vaghezza ed alla sola determinazione tonale, poiché connessa ai campi semantici della *luce*, specie nelle sue declinazioni cromatiche⁷⁷⁵, delle esperienze protonovecentesche, a vantaggio di una

⁷⁷¹ Ibidem

⁷⁷² Ivi, p. 363

⁷⁷³ «[...] la lingua del dettato d'origine, che ha il proprio punto ortivo nell'esilio, parla in sintonia con il rimpatrio della disingenua progenie umana nel requisito inizio della propria più ferma e silente stanziata. La lingua di questa poesia parla muovendo dall'attraversamento. [...]»: Ivi, p. 357

⁷⁷⁴ Lecomte, *Di un poetico altrove*, cit., p. 231

⁷⁷⁵ Ivi, pp. 357-9

costruzione figurativa più quotidiana, minuta, prossima e volutamente meno assertiva in Monteiro Martins. Egli approda ad una definizione del referente poetico *in versi*, cioè ulteriore rispetto alla prima produzione programmatica del poemetto e dopo la sostanziale esplicazione di poetica e tematica avvenuta nella produzione narrativa dei racconti, come punto di sutura nella circolarità della produzione italiana, che si è aperta e conclusa, appunto, con una produzione poetica tanto poco abituale, quanto raffinatamente individuata e perseguita dall'autore stesso nel suo attribuirle una sua specifica significazione.

Il poemetto incipitario della silloge *La grazia di casa mia*, intitolato significativamente: *Un percorso poetico*⁷⁷⁶ si salda sin dal titolo al poemetto in prosa, *Il percorso dell'idea*, sottolineando ancora una volta l'equivalenza tra idea e poesia: passando qui a descrivere, dopo averne in quella sede già teorizzato il *modus*, lo scadimento non del concetto puro nel suo terreno incarnarsi, ma una sorta di perdita dell'aura della poesia, che *disfatta*⁷⁷⁷ manca il proprio appuntamento con la realtà, in una inadeguatezza estetica apparente. Questo motivo, assieme all'utilizzazione di un registro medio e quotidiano che già aveva contraddistinto il libro poetico del 1998, acquista in questo ambito una centralità assoluta. Vero cardine estetico ne è infatti l'uso di inserti ripetuti e quasi seriali di termini che rimandano ad oggetti d'uso -veicoli contestuali di un tono lirico che *diminuito* in una dimensione più privata e personal- e un rimando costante del dato di realtà quotidiano e contestuale come referente di un'esperienza poetica resa, in ciò, funzione in quanto connaturata alla abituale routine del poeta.

L'inserimento ed il richiamo riguardano anche, se non principalmente, termini di toponomastica cittadina o regionale, tanto toscana che brasiliana: e conducono la riflessione, che procede snodandosi nell'orchestrazione dei componimenti che compongono la silloge, al tema dell'identità abbandonata⁷⁷⁸ e di quella acquisita⁷⁷⁹ analizzando la circostanza esistenziale del *passaggio* attraverso la lente *linguistica*. Ciò risulta particolarmente significativo quanto più si voglia considerare che Monteiro Martins ha prodotto, nella sua permanenza in Italia, una letteratura di sola espressione

⁷⁷⁶ *Un percorso poetico*, in *La grazia di casa mia*, cit., pp. 7-11

⁷⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁷⁸ *Roraima, Alaska*, Ivi, pp. 12-17

⁷⁷⁹ *Fabula rasa e Verbi gratia*, Ivi, pp. 23-24 e 25-28

italiana, svincolandosi perciò dalla tradizione -statisticamente rilevante- bilingue perpetrata dagli altri scrittori italo-foni traslingui, in special modo brasiliani.

Il passaggio dalla prima alla seconda lingua d'espressione viene narrato, con consueta leggerezza ed ironia, attraverso accostamenti di figure e termini appartenenti ai due idiomi, omogenei per sonorità o evocativi di una medesima ascendenza⁷⁸⁰. La mescolanza psicoaffettiva che ne deriva, normalizza il trapasso disvelandone, in una così esplicitata evidenza che sembra riuscire piuttosto a velare tali fonti, i riferimenti danteschi⁷⁸¹ espressamente detti, e le ascendenze ungarettiane, qui alluse attraverso l'inserimento del Serchio nel computo dei fiumi toscani accostati agli avvelenati luoghi della memoria.

Se tuttavia la genesi dell'acquisizione linguistica si conferma una *confusione* vivifica che vede sfociare le esperienze, esistenziali ed intellettuali, del primo tempo letterario brasiliano in quello successivo dell'auto esilio italiano, più puntualmente estetica è la dichiarazione che il giocoso *Verbi gratia*⁷⁸² contiene. Qui viene infatti esplicitato, attraverso la ricostruzione dei tempi verbali propri delle prime cinque strofe del componimento, e proprio attraverso l'espedito spitzeriano dell'enumerazione, l'uso dialettico che l'autore ha individuato ed utilizzato dell'espedito tassonomico, cioè formalmente prediligente sostantivi concreti accompagnato dalla più possibile estesa sospensione dell'uso aggettivale, da contrapporsi a tutti quegli espedienti linguistici propri di una astrazione della verità, specie significandola attraverso l'uso di terminologia astratta.

Se ciò appare vero, rispetto alle considerazioni condotte circa la linea quotidiana e di comune esperienza utilizzata come referente formale delle figure attraverso le quali aveva espresso il proprio dettato estetico ed ideologico ne *Il percorso delle idee*, tuttavia ciò contrasta chiaramente con l'afflato e l'impianto neoplatonico del poemetto e dell'intera opera di Monteiro Martins, il quale ovviamente, attraverso questo dettato filosofico, rivendica un impianto personale metafisico implicito.

⁷⁸⁰ *Fabula rasa*, cit.,

⁷⁸¹ *Ibidem*, v. 21

⁷⁸² *Verbi Gratia*, cit.

Come si è notato, questo latente conflitto implicito nella poetica dello scrittore, trova una propria dimensione di percorribilità nell'individuazione del frammento come espediente del conoscibile.

Persa la pretesa dell'accesso pieno alla realtà metafisica, che già andava scemando - come denuncia l'analisi poetica heideggeriana all'inizio dell'epoca della percepita modernità- resta al poeta una conoscibilità frammentaria, proporzionata alla soggettività esperiente, che però non riesce a fingere il proprio afflato. Nella settima strofa del componimento, il poeta disvela quella dinamica rivendicando la desiderabilità dell'astrazione che appare ancora, come nella tradizione neoplatonica, funzione di una mancanza che è memoria. Ciò avviene, ancora una volta con dissimulata costruita naturalezza, sullo snodo del termine *ironia*, che occupa, pressoché solo nel suo denominativo avverbiale, il penultimo verso della strofa e rappresenta il perno concettuale dell'avvicinamento al vero posto in essere dal poeta.

Come notato da Morace, essa è propria di una tradizione, che va da Bachtin a Pirandello e Calvino, assai frequentata da Monteiro Martins⁷⁸³; e si rivela qui non solo categoria estetica, attraverso la quale trattare la resa formale dell'abbassamento del tono metafisico necessario alla ipermodernità a lui contemporanea, d'altronde in poesia già così efficacemente condotto dalla poetica di Gozzano fondata esattamente sulla medesima modalità enumerativa⁷⁸⁴, ironica, ed in ciò ultra superomistica, ma anche e soprattutto ermeneutica: cioè unica lente praticabile per la messa a fuoco di una contemporaneità in estrema entropia avvertita nella sua eccessiva prossimità; e che rischia di falsare, in questa sua dimensione, la sensibilità del poeta e pensatore.

Ciò spiega il richiamo formalistico susseguente⁷⁸⁵, che ricompona nella più ortodossa complessità dialettica l'antitesi tra *res* e *verba* la cui incommensurabile distanza ne ricompona un dettato di non enunciazione proprio a partire dalle osservazioni deriddiane

⁷⁸³ Supra

⁷⁸⁴ Morace, cit.

⁷⁸⁵ «[...] Forse ho capito/che tutti i sostantivi/sono astratti./ Che parola è parola/e cosa è cosa,/ e che è molto pericoloso/scambiare una per l'altra.// Più lontana dalle cose/è la parola/più vicina sarà a se stessa.// Se guardandosi intorno/dopo averla ascoltata/ non si trova niente/ che le somigli./ Prendiamola come un invito/ sottile/ a un pensiero nuovo,/ o un richiamo/ a un'antica arte.// L'arte di disegnare/ con la voce/ l'idea,/per poi versarla sulle cose/ e intingerla di senso.//[...] »: *Verbi gratia*, cit., pp. 27-8

sulle seriazioni contenute nelle serie aporiche compositive di *Logica del senso*⁷⁸⁶: che sembra di fatto riprecipitare la speculazione contemporanea su un punto, certamente avanzato, della linea antica, specie Scolastica, propria del dibattito sulla relazione tra nome e cosa.

L'argomento trova ulteriore approfondimento in *I paradigmi imprevisti*⁷⁸⁷, in cui i suddetti *paradigmi imprevisti risiedono/ nelle parole*: esso è equiparato ad un *breve e benevolo/circuito mentale di tipo* [a partire da un piano puramente] *linguistico*, di termini considerati singolarmente e considerati in modo svincolato da una coerenza che ne chiarisca e legittimi la relazione, il cui accostamento avviene, nella contemporaneità, secondo criteri di *bizzarria* e di *non sense* perché esplicita equivalenza dell'impossibilità di riscontrare un senso coerente proprio della contemporaneità. Ciò avviene, nel componimento, in un ambito, quello della canzone brasiliana, attiguo ma, si potrebbe dire, gerarchicamente anch'esso *degradato/ abbassato* della scrittura in versi, comunque evocata dai richiami alla retorica disseminati nel testo, a denunciare la perdita non nel pensiero metafisico sotteso al problema linguistico posto, bensì a significare la perdita della fiducia accordata a questo approccio esistenziale ed ermeneutico che tuttavia il poeta riscatta ed accredita come unica possibile risorsa di senso, perduto nella contemporaneità⁷⁸⁸.

Il riscatto del pensiero metafisico di tipo squisitamente neoplatonico già significato attraverso la riflessione linguistica, si condensa però, secondo il procedere dell'*itinerarium* proprio di questo libro poetico di Monteiro Martins dal valore volutamente testamentario e contemporaneamente esegetico per l'impostazione generale dell'opera precedente, in uno dei componimenti conclusivi della silloge, intitolato *Tracce*⁷⁸⁹. Il componimento si apre con un enunciato tratto da un rimaneggiamento sintetizzante del secondo capitolo della *Totius Logicae Summa*, liberamente tradotto e riscritto dall'autore, riguardante le *categorie* e la *sostanza*, di Tommaso D'Aquino, e

⁷⁸⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969 in Italiano: *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975; sesta ed. it. 2014 da cui si cita, pp. 19-44. In particolare: *Serie Terza: Sulla proposizione; Serie quarta: Sulle dualità; Serie Quinta: Sul senso; Serie sesta: Sulla messa in serie.*

⁷⁸⁷ *I paradigmi imprevisti*, in *La grazia di casa mia*, cit., pp. 71-73 vv.7-8 e 17-20

⁷⁸⁸ «[...] I sostantivi canaglie/del secolo cortocircuito/ sono sassi imprevisti,/ sono puro fango mentale/ mascherato/ di diamanti retorici [...]», ibidem, vv. 59-64

⁷⁸⁹ *Tracce*, in *La grazia di casa mia*, cit., pp. 103-6

riporta dunque il fulcro dell'indagine poetica di Monteiro Martins all'originario interrogarsi sulla natura del vincolo che esiste tra parola e cosa propria della Scolastica, oltre che della riflessione neoplatonica.

Il senso di questo testo, tuttavia, attraversa ulteriormente la categoria metafisica dell'attraversamento della vita in favore di un ulteriore punto nodale dell'intera poetica dell'autore: quello della *dispersione*⁷⁹⁰. Sulla ripetizione di questo termine viene costruita la strofa centrale della poesia, dichiarando una disseminazione orfica minuta della parola poetica, e quindi, ancora una volta, una frammentazione dell'esistente e dell'esperibile che torna a condurre sul solo piano dell'esperente la dimensione del precipitato esistenziale concepibile e quindi comunicabile, seppure nel paradosso di un sistema di segni e linguaggi dichiaratamente inadeguati ed incongrui alla non finitezza *laicamente religiosa*⁷⁹¹ che l'autore sente fluire attorno all'esperienza esistenziale dell'uomo contemporaneo, stretto in una relazione col mondo ormai caratterizzata da un legame fratto, anche se forse non definitivamente. L'esplicitazione di questi concetti avviene, come consueto costume per l'autore, a distanza di pochi componimenti nella poesia *Posto di blocco*⁷⁹². Con estrema chiarezza, e con uno stile compositivo ancora più prossimo alla prosa, l'autore equipara la morte di Walter Benjamin a quella di Gramsci: figure, vittime di violenza e rifiuto, che segnano l'avvio *genitoriale* di una *condizione umana rovesciata*⁷⁹³, non vittima della violenza, ma essa stessa atto di violenza, intesa come esplosione eversiva.

Evocare Benjamin non può non significare evocare la prima teorizzazione delle conseguenze antimetafisiche dell'arte nella modernità e conseguentemente gli esiti postmoderni che da questo pensiero derivano, specie all'interno dell'itinerarium verticale, dinamicamente bivettoriale che si è visto caratterizzare l'intera riflessione poetica di Monteiro Martins: il quale se da una parte vede decrescere la capacità francamente ermeneutica di una globalità ed universalità dei fenomeni coevi che la trattazione e lo strumento letterario ed artistico riescono ad acquisire all'interno di un tempo completamente privo di cardini universali di senso, dall'altro rivendica un impianto metafisico saldo benché impercorribile, essendo a lui ed al suo tempo

⁷⁹⁰ Ibidem, v.,

⁷⁹¹ Pardi, *Qualcosa di monumentale e di religioso*, cit., pp. 135 e segg.

⁷⁹² *Posto di blocco*, in *La grazia di casa mia*, cit., pp.113-116

⁷⁹³ Ibidem, vv. 63-64

interdetto, che pure resta l'orizzonte di senso di una spiritualità e di una ricerca permeante l'intera produzione artistica, didattica e letteraria dell'autore.

Il richiamo a Gramsci, d'altronde, intercetta come noto la riflessione più prettamente accademica sviluppatasi almeno a partire da Said attorno ai problemi della postcolonialità diffusa: e quindi a quelli della migrazione e della letteratura della migrazione, e soprattutto al ruolo che l'intellettuale e lo scrittore riveste nelle dinamiche intercorrenti tra questi, cui così alacramente gli interessi accademici hanno legato Monteiro Martins nella sua veste di teorico, docente e fondatore del master di scrittura - e della rivista omonima a questo collegata- *Sagarana*.

Seguendo la linea tracciata nel percorso poetico italiano di Monteiro Martins, intercorso tra *Il percorso dell'idea*, letto alla luce della relazione con il saggio heideggeriano *La parola poetica*, e la scrittura di chiusura dell'esperienza tanto italiana che poetica che biografica dell'autore, confluita in *La grazia di casa mia*, si deve osservare una sostanziale omogeneità tematica ed uno sviluppo delle teorizzazioni di poetica esposti nel poemetto del 1998.

Essi consistono in una esplicita aderenza neoplatonica. Tuttavia, ciò avviene nel panorama di un approccio di degradazione nella fiducia metafisica legata alla perdita dell'aura che l'opera d'arte incontra nell'addentrarsi progressivo nel XXI secolo, e che essenzialmente investe la dimensione autoriale inquadrandone la funzione sempre come centrale nel rapporto tra esperienza, anche collettiva ed epocale, e mondo; ma ridimensionandone la capacità superomistica di totale capacità di percezione e ricomposizione di un mondo perfettamente interpretabile.

Questo approccio, che spiega la predilezione non solo della poetica del frammento, ma anche la conseguente predilezione per la forma della narrazione breve, spiega la scelta di una riscrittura del saggio heideggeriano per ricondurre quelle riflessioni aurorali sulle tematiche del valore dell'esperienza poetica in relazione all'esperibilità del mondo in funzione di una modernità che Trakl e consonetaneamente Heidegger leggevano come incipiente, e la sua piena evoluzione, se non addirittura nel suo superamento: approccio utilizzato come implicito riferimento nell'analisi e nella riflessione di Monteiro Martins.

Il fulcro di questa trasformazione risiederebbe nella dimensione che il concetto di esperienza individuale viene a rivestire rispetto al paradigma del reale. Come osservato,

in Monteiro Martins tale dimensione esistenziale assume un valore, anch'esso derivato in sviluppo dalle osservazioni del filosofo, implicito nella dimensione *temporale* dell'esperito e dell'esperibile, capace di condurre e localizzare in senso spaziale l'esperienza, cioè l'avvertimento epifenomeno della realtà.

Questa condizione, cioè il mantenimento *metafisico* della condizione di attraversamento del mondo poetico dai primordi protonoveceteschi sino alle porte della ipercontemporaneità, rappresenta una circostanza molto specifica della riflessione poetica contemporanea e sembra presumere, nella natura teorica che sottende tutta la produzione di Monteiro Martins, il riferimento ad una ulteriore opera ed autore che ha incarnato questo passaggio all'interno del panorama della letteratura italiana divenuta per il brasiliano letteratura di contesto.

Questo passaggio sarebbe testimoniato dalla forma e dai contenuti primi - neoplatonismo filosofico ed estetico-visuale, sentimento del tempo esperienziale, interazione ed interrogazione di referenza nella visività- de *Il percorso delle idee*, che rimanda per forma e contenuto all'esperienza ungarettiana: la quale si confermerebbe in tal modo *funzione* di avvicinamento ed acclimamento verso la letteratura italiana da parte di un autore di origine brasiliana.

In quanto alla forma, infatti, Monteiro Martins impronta la modalità della scrittura in prosa poetica secondo le modalità sperimentali proprie delle sperimentazioni italiane e francesi di inizio secolo.

I tentativi ungarettiani in questo tipo di ibridazione di generi letterari, si erano concentrati non principalmente, come abitualmente accadeva all'epoca per esperienze analoghe quasi esclusivamente, in riviste letterarie -prima tra tutte *La Ronda*- bensì in resoconti di viaggio per il quotidiano *La Gazzetta del Popolo*, poi confluiti in *Il povero e la città*⁷⁹⁴ e successivamente, accanto alle traduzioni brasiliane, in *Il deserto e dopo*⁷⁹⁵. Gli articoli di Ungaretti apparsi su *La Gazzetta del Popolo* erano costituiti dalle prose poetiche dei viaggi effettuati tra il 1931 ed il 1934 in Egitto e nel Meridione d'Italia.

⁷⁹⁴ Ungaretti G., *Il povero e la città*, cit.

⁷⁹⁵ Ungaretti G., *Il deserto e dopo*, cit.

Indagate da Carlo Ossola sin dal suo studio monografico del 1975 su Ungaretti⁷⁹⁶, poi riprese nel significativo contributo *Materia guarita* nel volume degli atti del Convegno di Urbino nel 1979⁷⁹⁷ e, nel volume del 2016, negli interi capitoli *Il povero nella città* e *Un indice e un incubo* del libro *Ungaretti, poeta*⁷⁹⁸, tale materia della prosa poetica ungarettiana è stata anche perlustrata dallo studio di Glauco Cambon nel capitolo centrale, il terzo, intitolato *Il deserto e dopo, Ungaretti prosatore*⁷⁹⁹ del volume dedicato al poeta. Infine, ne tratta Francesco Napoli nella postfazione al volume da lui curato, *Viaggio nel Mezzogiorno*⁸⁰⁰.

Tutte le voci critiche concordano nel considerare questi scritti come prose poetiche vedendone coincidere la natura odeporica con la forma di veri e propri *poeme en prose*, come si evince anche dalla lettera che lo stesso Ungaretti indirizza a De Robertis⁸⁰¹, in cui definisce i *poemetti* come *i più belli scritti in lingua italiana*.

Ciò potrebbe sorprendere poiché, nell'evolvere della loro collezione e del loro assemblamento nelle tre diverse fasi di pubblicazione, esse hanno visto accrescere il proprio volume nella selezione -tra i resoconti dei viaggi in Egitto, in Campania, Puglia, Sardegna, in Corsica e nei Paesi Bassi apparsi sulla *Gazzetta del Popolo* negli anni Trenta- in un primo momento, nel 1949, di quelli nel natio Egitto; e successivamente, nel 1961, ha avuto luogo l'addizione a questi, oltre a varie traduzioni, prima tra tutte quella di *Anabase* di Perse, dei quaderni brasiliani di traduzioni poetiche tradizionali e contemporanee.

L'eterogeneità della composizione finale del volume risultava forse prelusa da una riflessione ben più antica sulla commistione dei generi, giacché l'attitudine prosimetrica di Ungaretti si era manifestata già a partire dall'inserimento di piccoli *poemes en prose* in *Allegria di Naufragi*, e comporta una accertata necessità in termini di approccio allo

⁷⁹⁶ Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit.

⁷⁹⁷ Carlo Ossola, *Materia guarita*: cit., pp. 397-460

⁷⁹⁸ Carlo Ossola, *Ungaretti, poeta*, cit., pp. 219-247

⁷⁹⁹ Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., pp. 138-157.

⁸⁰⁰ Giuseppe Ungaretti, *Viaggio nel Mezzogiorno* (a cura di Francesco Napoli), Napoli, Alfredo Guida Editore, 1995. *Postfazione. Memorie e sogni maturano l'avvenire*. pp. 81-104

⁸⁰¹G. Ungaretti: lettera a G. De Robertis, Roma, 23 settembre 1949 in UNGARETTI G., DE ROBERTIS G., *Carteggio. 1931-1962*, (a c. di D. De Robertis), Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 133

studio in qualità di testi poetici di tutte le prose ungarettiane⁸⁰²: la omogenesi concettuale delle strutture poematiche, ancora una volta condensate nel problema della ricaduta di misura, specie endecasilabica anche negli esperimenti di metrificazione libera traduttiva o compositiva⁸⁰³, testimonia inoltre una più profonda corradicalità tra esperimento di superamento dei generi, proprio di ciò che Ossola⁸⁰⁴ definisce il tentativo dell'Ungaretti *rentree*, nel medesimo anno del conseguimento del *Premio Roma* e della pubblicazione del saggio *Ragioni di una poesia* come pure della così importante traduzione di Racine, di apparire davvero un intellettuale globale attraverso la frequentazione di tutti i generi: appunto quello prosastico, poetico traduttivo, e saggistico, da affiancare a quello poetico valsogli nel 1942 la chiamata *per chiara fama* all'Università di Roma.

Ma ben oltre la convergenza dei metri e quella dell'occasione di prima risistemazione a fini squisitamente editoriali, è opportuno osservare che la scrittura in prosa di Ungaretti deve essere equiparata a quella in versi perché cogenetica dei medesimi contenuti ed essa stessa foriera di strutture, figure, temi e stilemi ripresi nell'elaborazione della *Terra Promessa*⁸⁰⁵. La gestazione del poema, infatti, originatasi contestualmente all'elaborazione degli *Inni*, proseguiva proprio dai tempi della scrittura dei pezzi per la *Gazzetta del Popolo*⁸⁰⁶ e la cui elaborazione era maturata, secondo le ricostruzioni di Mario Petrucciani e Leone Piccioni⁸⁰⁷, nel periodo brasiliano esattamente attraverso la rielaborazione di quei primi contenuti nella luce di un approfondimento letterario e dottrinario reso esplicito dalla riflessione accademica del periodo brasiliano intorno alle tematiche del tempo, dell'immaginazione e della memoria in relazione ad una precisa linea evolutiva della poesia italiana che andava da Petrarca a Leopardi attraverso la sensuale mediazione di Tasso⁸⁰⁸. Si osserverà poi che tale modalità elaborativa fluida - che in un primo momento aveva mosso dalla poesia alla prosa- inverte il dettato d'origine

⁸⁰²G. Cambon, cit., p. 143

⁸⁰³G. Cambon, ibidem; Ossola, 2016, cit. pp. 220-1

⁸⁰⁴C. Ossola, cit., pp. 219, 233.

⁸⁰⁵ BRUSCIA Marta, *Proposta di critica archetipo per i Cori della Terra Promessa*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 93-98

⁸⁰⁶PETRUCCIANI Mario, *La discesa nella memoria, il pilota innocente. Ungaretti e Virgilio*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 597-639

⁸⁰⁷ PICCIONI Leone, *La poesia di Ungaretti: dal Deserto alla terra Promessa*, pp. 6-19

⁸⁰⁸ G. Ungaretti, *Lezioni brasiliane*, cit.

della creatività ungarettiana di continuo conferimento e deposito dei contenuti argomentati, secondo tecniche poetiche e contenuti squisitamente teorici propri della scrittura saggistica accademica del periodo brasiliano nella scrittura in prosa dei resoconti di viaggio, tramutandosi in una modalità vettorialmente inversa nel componimento *Monologhetto*⁸⁰⁹: vero e proprio esito in versi di una prima scrittura in prosa; e nella raccolta di argomento brasiliano in *Un grido e Paesaggi*⁸¹⁰ in cui il poemetto confluisce.

Certamente, più ancora del pur significativo slittamento circolare tra generi poetico, narrativo e saggistico descritto da Napoli⁸¹¹ nel moto convettivo formalmente sbalzato della ciclica definizione del sé esistenziale e quindi letterario nell'epoca parigina (1912-1920), poi propriamente italiana (1931-1934) ed infine italiana nel ritorno dall'*esilio* esistenziale dall'esperienza brasiliana (1960), nuovamente Napoli⁸¹² e Cambon mostrano come a raddoppiare sia l'implicito percorso alla volta di una *terra promessa* dall'acquisizione definitiva dell'identità avita nell'esilio esistenziale di Ungaretti. Egli muove in un continuo slittare dei piani dell'acquisizione dell'identità italiana attraverso il percorrimto del meridione, poi attraverso il componimento *I Fiumi* ed infine attraverso l'avventura poetica brasiliana⁸¹³ avvenuta durante il periodo americano attraverso la riflessione letteraria e la meditazione di quella *Terra promessa* germinalmente concepita nel chiudersi del biennio di formalizzazione di *Sentimento del Tempo*. La puntualizzazione della natura tematica di tale riflessione appare determinante al fine di ricostruire il legame tra questa scrittura in prosa poetica di Ungaretti e il poemetto in prosa di Monteiro Martins.

La convergenza di argomenti saggistici, come la formulazione di una teorizzazione di poetica, in una scrittura apparentemente di altro genere, incontra nelle narrazioni contenute in *Il deserto e dopo* un fondamentale nodo neoplatonico che si realizza in una specifica idea di tempo divaricato, particolarmente affine a quella sulla quale convergerà, circa mezzo secolo dopo, la riflessione di Monteiro Martins.

⁸⁰⁹ G. Cambon, cit., pp. 140; 150-4

⁸¹⁰ UNGARETTI Giuseppe, *Un grido e Paesaggi*, Milano, Mondadori, 1952

⁸¹¹ F. Napoli, cit., p. 91

⁸¹² F. Napoli, ibidem

⁸¹³ G. Cambon, ibi, pp. 130-40

L'afflato neoplatonico si realizza innanzitutto a partire dall'evidenza biografica del primo resoconto di viaggio, che riconduce Ungaretti in quell'Africa per lui originaria. Un viaggio verso l'origine dunque, quello dei *topoi* figurali e finzionali propri di *Quaderno egiziano*, che persa l'evidenza aneddotica del resoconto d'occasione, diviene in Ungaretti snodo del motivo continuamente elaborato della ricerca di un'origine miticamente perduta -originata in *Sentimento del tempo*- ed inserita nei suoi esiti neoplatonici ad ogni prova poetica successiva, nelle sue continue varianti, sino alla produzione più tarda: quella di *Croazia segreta*⁸¹⁴.

L'afflato neoplatonico percorre l'intero itinerario nella Campania, rinvenendo in Pompei e specialmente in Ercolano⁸¹⁵ in quanto vestigia di una esistenza fossilizzata nella sua accidentalità estemporanea dalle eruzioni del Vesuvio. L'origine e la figura di questa accezione di memoria verrà ripresa nel 1937 nella seconda conferenza brasiliana sul Vico⁸¹⁶ e consente a Ungaretti di esplorare le posizioni del pensatore napoletano sulla dimensione illusoria del dominio razionale del tempo e del mondo che abilitavano il carattere inconscio dell'arte intesa come luogo dell'irrazionale, cioè del fantastico, vale a dire il concetto di *arte come decadenza*. Egli userà le riflessioni vichiane in una doppia direzione: non solo nella definizione di una estetica della propria poetica espressamente intesa come resa formale e laboratorio nel quale il poeta ripercorre a ritroso la dimensione linguistica in cerca dell'originaria innocenza attraverso il mezzo della memoria/intuizione -concetto che Ungaretti esprimerà con consapevolezza barocca già a partire dalla prima lezione brasiliana su Vico, dopo il lontano avvio avvenuto nel 1926 nell'articolo *Innocenza e memoria*⁸¹⁷- ma soprattutto come evoluzione della figura dei luoghi vesuviani: introdotti dall'articolo del 1926 ed in un primo momento ristudiati nelle prose di viaggio campane in una successiva e più maturata trasformazione dei pressoché coincidenti luoghi virgiliani de *La pesca miracolosa*. Essa appare perfettamente

⁸¹⁴ Ossola, 2016, cit., p. 245

⁸¹⁵ «[...] in *Innocenza e memoria*, nel passo già citato, Ungaretti imputava all'Ottocento di «essere esausto dal suo sforzo temerario di memoria, e dalla dannata superbia che gliene veniva». A distanza di tempo il poeta chiarisce che il Romanticismo è «esausto» perché avvertiva la vecchiaia e l'esaurimento delle risorse delle lingue neolatine; lo sforzo di recupero della memoria, iniziatosi non tanto sulla scorta di Winckelmann, quanto sui ritrovamenti di Ercolano, nella seconda metà del Settecento e proseguitosi per buona parte dell'Ottocento, gli faceva credere di avere svelato ogni cosa sui misteri del mondo, ciò che invece non era vero, e lo dimostrava l'arte, che era «arte di decadenza»⁷³. L'idea di memoria-feticcio, dunque, viene qui ripresa e ulteriormente articolata. [...]» Massimo Migliorati, cit., p. 35

⁸¹⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 347

⁸¹⁷ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, cit.

avverata -tramite l'abituale elaborazione carsica dei motivi ungarettiani- nella figura di Palinuro: nocchiere che incarna l'immagine neoplatonica del traghettatore, sospeso tra la dimensione del memoria originaria da cui si proviene e cui si tende e quella pienamente raggiunta nell'altra dimensione antitemporalmente perfetta che ricongiunge all'origine: quella della morte. Ciò si avvera attraverso il *medium* accreditato della memoria che è innanzitutto congiunzione tecnica attraverso la quale la parola ascende all'originale purezza dell'idea, che consente di tenere insieme la dialettica ininterrotta tra tempo storico ed acronia tipico del conflitto proprio della sensibilità ungarettiana.

Essa memoria, argomenta Napoli⁸¹⁸, assume lo specifico aspetti del sogno/sonno⁸¹⁹, cioè di una dimensione onirica, *psichica*, come ebbe a dirne Ossola⁸²⁰ ed immaginativa di una realtà che non è colta nella sua storicità pregressa, ma nella sua *momentaneità frammentaria*, cioè di un *momento antico per il quale il tempo comincia appena a trascorrere*⁸²¹ connesso alla natura privativa dell'assenza implicita nella memoria. Questa *assenza memorabile*⁸²² si approfondisce nello scritto su Ercolano, dove *la forza del sistema ungarettiano della memoria*⁸²³ *diviene assenza rammemorante*⁸²⁴ attraverso il filtro bergsoniano che inquadra *l'assenza come generatore di memoria*⁸²⁵. Il legame tra memoria ed assenza come funzione del tempo interiore trova compimento nel suo valore poetico nell'inquadramento dell'evoluzione del pensiero teorico di Ungaretti, che aveva trovato un suo primo momento di espressione nel 1926 in *Innocence et mémoire*⁸²⁶, in cui *l'assenza ha il carattere primario dell'innocenza, cioè della mancanza di consapevolezza*, come dimostra l'elaborazione della figura di Caino centrale in *Sentimento del Tempo*.

Questo polinomio (innocenza/assenza/memoria) riconduce il neoplatonismo ungarettiano, di stampo apertamente modernistico dopo l'inserimento della lezione

⁸¹⁸ Cit.

⁸¹⁹ F. Napoli, cit., p. 97

⁸²⁰ Ossola, *Materia guarita*, cit.

⁸²¹ G. Ungaretti, *In sogno e dal vero, Pompei, il 17 giugno 1932*, in *Viaggio nel Mezzogiorno*, cit., p.55-6

⁸²² F. Napoli, cit., p. 99

⁸²³ Ivi, p. 100

⁸²⁴ Ivi. p. 101

⁸²⁵ Ibidem

⁸²⁶ UNGARETTI Giuseppe, *Innocenza e Memoria*, in «*Il mattino*, Napoli, 21-22 maggio 1926; poi: *Innocence et mémoire* in, *La nouvelle revue française*», 1 novembre 1926.

bergsoniana nel contesto complesso della già stratificata sensibilità dell'autore alla fonte, puramente filosofico-letteraria dell'agnizione poetica autodichiarata, secondo la linea Agostino, Petrarca, Tasso, Leopardi⁸²⁷ che egli formalizzerà nelle lezioni brasiliane: le quali si aprono con un richiamo a Vico che significa professione di una concezione della storia⁸²⁸. Cambon sottolinea come la matrice vichiana implicita nel pensiero *storico* cioè di un tempo *teologico-eroico delle origini*⁸²⁹ di Ungaretti sia intimamente legato proprio all'appendice brasiliana di *Pãu Brasil* che donerà fisionomia definitiva alla collezione dei poemetti in prosa raccolti infine in *Il Deserto e dopo*. Ciò perché i canti cosmogonici e mitemici indios rappresentano, nel loro accostamento alle liriche d'arte di De Andrade e dei poeti contemporanei, una sorta di:⁸³⁰

[...] itinerarium mentis che è viaggio cercato nella sua barbara matrice vichiana [...] agli sbocchi della civiltà nel passaggio interpretato dalla coscienza umana individua. Allo stesso modo, Ungaretti aveva sentito il deserto egizio come estremo termine di confronto per tutta la civiltà umana, e nella nenia popolare (araba e corsa) la voce di una umanità ancora prossima alla natura, ancora mitica e corale: forma viva di quella immediatezza che egli aveva cercato per altra via nella propria esperienza poetica.

E il tragico raffronto di civiltà e natura gli si era riproposto, nel corso del libro viaggio, ora come lotta con la giungla e col deserto, ora con acque del Nord, dove la prospettiva italiana si espande in europea. [...]

L'affermazione di Cambon acquisisce in questa sede un doppio valore, dal momento che incardina la scrittura in prosa poetica di Ungaretti nella stessa corrente ideativa e nella medesima sensibilità degli studi traduttori brasiliani attraverso la mediazione costante- invece evidenziata da Ossola⁸³¹ - di Paulhan, che si è visto essere così determinante nel contesto degli studi di resa metrica traduttori e sentito dall'autore stesso consentaneo, per via delle sue ricerche malgasce, alla questione dell'arcaicità mitica

⁸²⁷ C. Ossola, 2016, cit., p. 221

⁸²⁸ G. Cambon, cit., pp. 143-4

⁸²⁹ Ibidem

⁸³⁰ Ibidem

⁸³¹ Ossola, 2016, cit., pp. 229; 247: in particolare, sulla rete relazionale di cui Paulhan rappresenta uno snodo centrale per Ungaretti, si interroghi la n. 26

brasiliiana⁸³² indagata da Ungaretti: al punto che Ungaretti ne fornì per «Poesia» la traduzione al secondo capitolo del volume del 1921 *Le fleurs de Tarbes* intitolato *Jacob Coe ou si les mots sont des signs*, ora custodita nell'*Archivio del Novecento* dell'Università di Roma *La Sapienza*, ordinandola in modo immediatamente precedente alle traduzioni brasiliane secondo una implicita logica di omologa visione d'indagine di stampo linguistico filosofico -che la natura *etnologica* dei materiali gli sembrava meglio consentire- rivolta tanto alla conoscenza della natura più remota del linguaggio d'arte che al senso primo, semantico, dell'intraducibile. Ed in questo medesimo risvolto formale dell'assunto neoplatonico, Ungaretti lo considerò anche in relazione alla traduzione di Perse, del quale era stato uno dei referenti francesi sin dal 1926⁸³³: in particolare modo riferendosi alla mediazione che la prosa di Paulhan fornisce all'avventura traduttiva dell'*Anabase* di Perse, i cui problemi di resa metrica Ossola ha evidenziato essere non estranei alla formulazione di quella medesima prosa meridionale di *Luglio pugliese*⁸³⁴.

In secondo luogo Cambon lega *l'habitus* neoplatonico dell'intera poetica ungarettiana non solo alla riflessione sulla storia letteraria italiana, ma anche a quella specifica riflessione sul valore del tempo interiore di stampo bergsoniano -inteso come assenza creativa- nell'ottica di quella medesima tradizione letteraria attraverso lo snodo esplicito di Vico, non a caso soggetto della prima conferenza brasiliana dell'accademico Ungaretti. Al valore storico del pensiero di Vico egli aveva legato i cardini di un determinato sviluppo del pensiero di antirazionalismo collaterale alla prima direttrice della modernità: riconoscendolo proprio di quella tradizione italiana il cui maggiore esito

⁸³² L'introduzione a Paulhan, precede fisicamente di un numero, quasi ad introdurre, la prima pubblicazione di traduzioni brasiliane che Ungaretti effettuò su *Poesia*, quaderni III e IV, nel 1946.

Essa appare sul quaderno II, nel maggio 1945, di *Poesia* col titolo: *Nota del traduttore a Jean Paulhan, Sulle immagini inseguite ovvero: Il santo cinese* p.351.

⁸³³ Si vedano in prosposito il già citato studio di Elisa Cattaneo ed il carteggio intercorso tra Ungaretti e Paulhan.

Elisa Cattaneo, *Un caso editoriale: Giuseppe Ungaretti e Anabase di Saint-John Perse*. in *Tradurre*, Rivista semestrale, 2016, n.10. ISSN 2239-2920

Paulhan 1989: Jean Paulhan, *Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, édition établie et annotée par Jean Paulhan, Luciano Rebay et Jean-Charles Vegliante. Préface de Luciano Rebay, Paris, Gallimard

⁸³⁴ Ossola, 2016, cit., p. 229.

era stato quello leopardiano, così centrale in tutta la riflessione estetica che l'intera poetica di Ungaretti desiderava perseguire.

Un recente studio di Mauro Scalercio⁸³⁵, uscito in volume nel 2016, ha indagato il collegamento tra il pensiero di Vico e la riflessione di Edward Said sulla concezione della storia nell'ottica post coloniale proprio a partire da presupposti convergenti.

Considerando la modernità una grande categoria storico-filosofica di autopercezione fondata sul contrappunto tra un *noi europeo*⁸³⁶-pronome incarnatore di un portato identitario legato a criteri di pretesa razionalità, uguaglianza ed utilità foriere di sviluppo ed un'alterità radicale definitasi proprio nel contatto con gli indios amerindi, cui i criteri di utile, razionale ed uguale si sottraevano, il pensiero autodefinitorio della modernità occidentale finisce necessariamente per evolvere in un assunto coloniale pedagogico di omologazione⁸³⁷ che nasce dall'idea di un affrancamento progressivo e razionale e muove in direzione di una idea evolutiva in senso progressista della realtà.

Tuttavia il pensiero di Vico, specie quello esposto nella *Scienza Nova*, partendo da una idea irrazionale dell'esperienza individuale, sovverte l'impostazione ottimisticamente *progressiva* propria dell'assunto di modernità venutasi a sviluppare proprio a partire dal tempo delle scoperte americane; e, in questa irrazionalità, provvede a caricare di un valore assolutamente *fantastico*⁸³⁸ il dettato del pensiero, che diviene foriere di un accesso al mondo mitico -inteso come pregresso ancestrale- radicalmente alternativo, nel suo esserne parallelo, alla cultura della modernità.

Questo assunto di irrazionalità nel tempo storico su base esperienziale individuale, anche all'interno dell'architettura speculativa ungarettiana agevolata dalla circostanza della vita accademica brasiliana, sembra essere il *trait d'union* tra la lezione del tempo soggettivo acquisita negli anni parigini e sviluppata pienamente in *Sentimento del Tempo* e nei coevi poemetti in prosa: che infatti come osservato confluiranno in *Il Deserto e Dopo* assieme alla traduzione del neoplatonico deserto di Perse, caratterizzato da indeterminatezza e *vaghezza* temporale, ed alle poesie-mitemi indie.

⁸³⁵ SCALERCIO Mauro, *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vicina sugli studi postcoloniali*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 2016

⁸³⁶ Ivi, pp. 22 e segg.

⁸³⁷ Ivi, p. 30

⁸³⁸ Ivi, pp. 22-30

Una medesima linea di pensiero del tempo come soggettività sembra percorrere il documento programmatico di Monteiro Martins, sormontando completamente la dimensione del tempo oggettivo o storico, che come già notato si discosta da quello interiore attraverso la metafora di una contrapposizione tra spazio e tempo. Sembra inoltre avverarsi nella scrittura di Montero Martins, proprio in questo aspetto di frammentarietà del vissuto, quella prima intuizione dell'alterità moderna, derivata dal contatto indio, dell'assenza di programmaticità implicita in un senso assente del futuro⁸³⁹ che espone completamente l'uomo agli eventi: i quali, se in Ungaretti hanno il volto della natura feroce ed edace brasiliana, doppio del deserto originario, in Monterio Martins sono la natura cerebrale dello scadimento neoplatonico dell'idea, privo del referente semantico proprio della figuratività poetica protonovecentesca, ed invece fondamentale nel significare l'attraversamento della modernità che nella tradizione italiana avviene a partire dall'attraversamento della dimensione temporale avverata compiutamente in *Sentimento del Tempo* e perfezionatasi nel laboratorio traduttivo di Ungaretti.

È lecito a questo punto supporre che l'attraversamento della modernità -intesa come scadimento delle capacità poetiche d'una ermeneutica metafisica, la cui problematicità era intuita nella problematica consapevolezza *moderna* in modo divergente e alternativo dello studio heideggeriano di cui *Il Percorso dell'Idea* di Monteiro Martins può essere considerato una riscrittura secondo i dettami dell'ironia e della leggerezza- pur nel panorama di un dichiarato neoplatonismo, avvenga in una dissimulata funzionalizzazione della scrittura di Ungaretti contenuta in *Il Deserto e dopo*, specie degli esperimenti di ibridazione tra scrittura in prosa ed in versi dei resoconti di viaggio nel Meridione d'Italia, dei quali Monteiro Martins ricalca il genere, il richiamo neoplatonico e la centrale questione del tempo interiore come dimensione cardinale dell'esperibile la cui forza psichica - per entrambi esplicitata nell'evento psichico del *sogno*, per il quale Ossola si esprime puntualizzandolo in *onirismo* nelle sue riflessioni circa *La Rosa di Pesto*⁸⁴⁰- risulta contrapposta *frammentariamente* al tempo irrazionale della storia:⁸⁴¹

⁸³⁹«[...] Questa incapacità di pensare il futuro posta nel contesto dell'origine della modernità significa mettere a rischio l'umanità stessa, esposta alla natura, priva della capacità di trasformare la natura in un qualcosa di organicamente funzionale all'uomo, come Dio e la ragione imponevano. [...]» Scalercio, cit., p. 22

⁸⁴⁰Ossola, cit. 1984, p. 423

⁸⁴¹Ivi, p. 399

[...] Le prose di viaggio si definiscono, agnizione della *catastrofe*, nel ripercorrere i luoghi di un tempo esaurito, a scavare in una storia, non più restituita *a parola* dal mito, ma visitata come archeologico deposito di rovine. *Catastrofe*, come avvento dell'irreparabile, e *frammento*, come residuo (che resta), eloquente, saranno chiamati specularmente a formare, dal *Sentimento* alle prose di viaggio, i poli della meditazione ungarettiana sulla storia [...]

attraverso l'organizzazione dell'immagine trasfiguratamente aperta ed immaginativa, indefinita, dell'esperienza individuale, che Ungaretti aveva elaborato nei *poeme en prose* meridionali e formalizzato nella lezione brasiliana sulla scenicità dei *Promessi Sposi* del Manzoni, che egli significativamente definisce, con richiamo al genere odeporico frequentato negli anni della *Gazzetta del Popolo*, aperti da una pagina di *guida turistica*⁸⁴².

Allusività ed indeterminatezza creativa che Monteiro Martins accoglie come criteri dello psichicamente evocativo e rimosso implicito nella aniconicità della resa visiva di sfumato propri delle allusioni spaziali presenti nel *poeme*, che accoglie il dettato heideggeriano degli effetti fotocromatici come espedienti dell'interiorità autoriale.⁸⁴³

Monteiro Martins si conferma dunque, specie nella sua fine ed eccezionale (per esiti e per mancata abituale frequentazione) scrittura poetica, un teorico raffinato della letteratura: che percorre ed organizza nella produzione che afferisce a questo specifico genere secondo i riferimenti letterario-culturali della sua generazione legandosi alla riflessione di Bachtin sull'ironia⁸⁴⁴, di Todorov⁸⁴⁵ sul tramonto dei Generi, a quella di Calvino⁸⁴⁶ sulla necessità estetica della leggerezza come contrappeso della modernità; ma soprattutto legandosi al laboratorio propriamente poetico dei grandi artisti e pensatori che avevano percorso le vie più inquiete di un sentimento problematico ed aperto della

⁸⁴² Ivi, p. 417; spec. n. 66, p. 447

⁸⁴³ Si noti ancora il parallelo ungarettiano indagato da Ossola nel paragrafo *Un miroir constant: rimozione e rimosso*, in Ossola, ivi, pp. 423-439

⁸⁴⁴ Morace, cit.

⁸⁴⁵ Ibidem

⁸⁴⁶ Ibidem

modernità e che ne hanno sancito l'attraversamento proprio nell'apertura definitiva della letteratura alla vita individuale del poeta che la prende in carico.

È significativo che per ciò che riguarda questo specifico patrimonio di agnizione poetica, egli abbia scelto tanto i riferimenti propri della tradizione letteraria brasiliana, come il Brutalismo, attraversati da una problematica tematica trasversale e contemporanea come quella incarnata dal tema del corpo, quanto soprattutto esperienze di riferimento europee sicuramente in rapporto di contiguità con quelle, secondo l'osservazione che Stegagno Picchio⁸⁴⁷ fa di una sostanziale omogeneità tra correnti letterarie brasiliane e coevi fenomeni letterari europei, distanziati solo dal tratto espressionistico e visuale proprio dell'estetica d'Oltreoceano.

Il tramite, viepiù vicino, tra esperienza d'origine -pur nella già notata complessità delle matrici sovrapposte nell'educazione letteraria dello scrittore- ed esperienza letteraria d'approdo Italiana, dopo il primo *medium* fornito dalla dimensione europea incarnata dalla produzione poetica germanofona e della correlata riflessione filosofico-estetica heideggeriana, cioè di un'area la cui produzione d'arte rispondeva diffusamente proprio ad una poetica espressionista decisamente consentanea ai tratti creativi di Monteiro Martins, è Ungaretti.

Un Ungaretti *minore* (cioè abitualmente meno frequentato) seppure sia lecito definire in tale modo un tratto tanto importante della sua riflessione poetica e del suo laboratorio creativo così radicalmente correlato alla produzione in versi, più diffusamente frequentata, del Poeta.

Ciò si deve, probabilmente, ad un desiderio di dissimulata autonomia nell'arte caratteristico di Monteiro Martins: condotta non a vantaggio di un desiderio di apparire improbabilmente ed ingenuamente originale in dettati e stilemi, circostanza d'altronde poco probabile nel riferirsi all'opera di un teorico avveduto e dotto come egli fu, bensì ad una *vis* polemica che egli non mancò mai di esprimere rispetto all' *establishment* culturale e letterario italiano che considerava chiuso ed autoreferenziale; e le cui problematicità egli stigmatizzava in una polemica condensatasi a più fiato verso il mondo

⁸⁴⁷ Stegagno Picchio, cit.

dell'editoria⁸⁴⁸, che cavalcando il fenomeno letterario come puramente economico-produttivo, si mostrava *fossile* rispetto ai mutamenti epocali che il tempo della *human mobility* determinava, e del quale si rendeva incapace di cogliere i fermenti vivaci e vitali non accogliendo nelle proprie case editrici maggiori i contributi che gli autori migranti di espressione italiana portavano nel loro dettato di originalità rispetto al *canone* letterario ed alla *questione della lingua*: con ciò aggravando un arretramento già in atto tra il costume europeo ed occidentale consolidato e la tradizione editoriale e letteraria italiana.

La natura di queste posizioni è sintetizzata dalle affermazioni di Mia Lecomte⁸⁴⁹, stratta collaboratrice di Monteiro Martins subentrata nella redazione di *Sagarana* nel 2004:

Se la produzione letteraria degli autori stranieri in Italiano è intrinsecamente legata al percorso biografico e linguistico di migrazione di ognuno di essi, è anche vero però che l'indifferenza, il tacito silenzio che avvolse negli anni la produzione di tali autori, contribuì a spegnere in loro ogni speranza di riscatto nella nuova voce in Italiano. [...] L'Italia che gli autori giunti negli anni Novanta progressivamente conoscono e subiscono, è quella più sorda e indifferente alle manifestazioni artistico-culturale e letterarie di spessore [...] È un argomento, questo, che ritorna spesso nelle riflessioni di Monteiro Martins -che nel 2002 partecipò con Dari Fo, Antonio Tabucchi, Gianni Vattimo, Bernardo Bertolucci ed Erri De Luca al volume collettivo *Non siamo in vendita. Voci contro il regime* - e che contribuirà a portarlo progressivamente a risentire di una stanchezza senza speranza, ad aspettare, come un "guerriero" disarmato dalle circostanze, di "fantasmizzarsi" in attesa della liberazione del silenzio.

e spiega come mai Monteiro Martins dichiarasse di non leggere opere italiane, e tanto meno opere poetiche. Affermazione, come visto, ampiamente smentita dalla conoscenza e dall'uso di una linea tanto preziosa e significativa quanto *collaterale* a quella più divulgata di Ungaretti: del quale coglie stilemi formali e snodi nevralgici di poetica che

⁸⁴⁸ Colloquio con Raffaele Taddeo, in *El ghibli*, n.7, anno 1, 2005 speciale numero monografico dedicato a Monteiro Martins, cit.

Si veda anche il dialogo con Pia Pera et alii, 12 luglio, 2006: resoconto dell'ultima sessione degli incontri nell'ambito del master di scrittura creativa, consultabile presso:

<http://www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html>

⁸⁴⁹ Lecomte, *Di un poetico altrove*, cit., pp. 234-235

utilizza come punti di ancoraggio per la propria produzione letteraria saldamente inserita nell'alveo della letteratura italiana stanziale colta.

Resta da determinare quale peso abbia rivestito questa medesima riflessione ungarrettiana sviluppatasi proprio in concomitanza del magistero brasiliano con l'afflato fortemente neoplatonico che gli scrittori brasiliani finora analizzati professano: cioè se abbia avuto, partendo da quella propensione alla *consentaneità* di cui parla Stegagno Picchio⁸⁵⁰, un peso nella determinazione di una vera e propria corrente filosofico-letteraria nelle generazioni a lui contemporanee e successive sviluppatasi in Brasile dopo il quinquennio del suo magistero. Ciò travalica tuttavia la portata di questo studio e deve necessariamente essere rimandato ad altra circostanza.

⁸⁵⁰ Stegagno Picchio, 1994, cit.

CAP. 4 SPECIFICITÀ DELLA PRODUZIONE POETICA ITALOFONA DEI POETI DI ORIGINE BRASILIANA

§ 4.1 Il translinguismo dei poeti brasiliani di espressione italiana. Alcune peculiarità.

La produzione poetica presa in esame in questa sede si caratterizza per essere opera di poeti di origine brasiliana ma contestualmente per essere stata elaborata, o comunque riscritta o tradotta, in Italiano ad opera degli stessi.

Se si considera il fatto che questa produzione è opera di poeti che hanno mosso dal proprio paese di origine alla volta dell'Italia per motivazioni legate, più o meno strettamente, al proprio dissenso rispetto ai succedutisi governi nazionali non democratici; e se si inserisce quindi questa specifica produzione poetica nella tradizione dei poeti esuli che hanno operato in Italia nella seconda metà del Novecento - esemplificati attraverso i casi trattati nella seconda parte del Capito 2 del presente lavoro, che si è tentato di dimostrare essere geneticamente apparentati ai poeti esuli brasiliani oggetto di analisi nel Capitolo 3- non può non emergere chiaramente una prima importantissima differenza di questi rispetto alla maggioranza dei primi (tra cui fa eccezione, per la medesima attitudine ad una produzione italoфона bilingue, Gëzim Hajdari).

Se infatti abitualmente i poeti esuli in Italia, provenienti per lo più da paesi europei o latino americani ispanofoni, pur soggiornando lungamente in Italia non produssero sillogi organicamente elaborate in Italiano e mantennero piuttosto la propria lingua materna come lingua di produzione ed espressione artistica, i poeti di provenienza brasiliana analizzati hanno tutti interagito con la cultura italiana ospite dall'interno del dominio linguistico italiano, uniformando la propria lingua di produzione a quella del contesto letterario nazionale in cui hanno operato ed operano.

Ciò è avvenuto dopo un decennale affinamento dello strumentario linguistico necessario alla mimesi poetica nel caso della poesia a tratti filosofica di Mendes e dopo una lunga riflessione di Theóphílo, affrancatasi dalla supervisione dei fidati amici poeti solo dopo un lungo periodo in cui ella ha lavorato per acquisire la piena padronanza linguistica dell'Italiano. Essi sono stati cronologicamente i primi ad essere giunti ed

essersi inseriti in Italia, mantenendo una parallela produzione lusofona di espressione brasiliana, concomitante alla traduzione effettuata da entrambi dal Brasiliano all'Italiano-idioma ospite, o all'elaborazione immediata in Italiano inteso come acquisita prima lingua.

Ciò è in parte vero anche per Vera Lúcia de Oliveira, che per parte materna ha ascendenza italiana: ella ha scelto di tradurre personalmente parte della propria produzione, anche precedente il proprio insediamento in Italia, in Italiano perché sentiva emotivamente legata alla nuova lingua la specifica declinazione poetica incarnata dalle prime sillogi brasiliane. Tuttavia, in lei la convivenza delle due lingue non ha trovato un momento di sintesi statica come in Theóphilo ed appare piuttosto dinamicamente *in fieri*, selettiva e irrelata ai contesti emotivi ed intellettivi in cui le sillogi prendono forma. Più che un conflitto delle lingue, sembra profilarsi in lei una convivenza complementare che non valica la dimensione dell'interlingua, ma piuttosto convive nel doppio codice posseduto in un entrare ed uscire continuo, motivato da una salda dimensione di identità consapevolmente modulata e declinata in modo plurimo ed integrato, che muove alla luce delle sue specifiche riflessioni sulla dinamica linguistica della migrazione italiana come esito delle matrici dialettone alla base delle specificità linguistiche proprie della *migrazione storica*¹ italiana.

Ancora diverso risulta il caso di Monteiro Martins, che ha scelto per la produzione del periodo italiano di esprimersi esclusivamente in Italiano, definito in più occasioni *sua prima* (ed esclusiva) *lingua* perché lingua d'uso nella vita². Avendo scelto di tralasciare di affiancare la versione in Brasiliano o Portoghese dei suoi componimenti alla elaborazione in Italiano, quest'ultimo risulta unica lingua di espressione ed elaborazione letteraria.

La differenza di atteggiamento tra i quattro poeti analizzati può forse essere riportata ad un diverso momento storico del loro arrivo in Italia ed ad una diversità dell'atteggiamento di contesto nel quale si trovarono ad operare nel paese ospite.

¹ L'espressione *migrazione storica*, mutuata dalla terminologia storica e storiografica, indica il fenomeno delle emigranti italiane contemporaneo al periodo dell'unificazione italiana e protrattosi fino ai primissimi anni del Novecento

² Intervista, I Seminario del master di scrittura *Sagarana*, consultabile presso:

http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm

Mendes apparteneva ad una generazione intellettuale di scrittori sudamericani che considerava i rapporti con l'Europa una condizione abituale e naturale di reciproco scambio e crescita, anche nella dimensione personale della frequentazione e dei viaggi. Il Brasile appariva, a tutti gli effetti, un paese di cultura europea: seppure, soprattutto a far data dal Modernismo di cui Mendes fu tardo esponente, tale matrice europea rappresentava ufficialmente sempre meno una radice culturale percepita come unica.

Se è vero che meta prediletta della formazione intellettuale degli scrittori brasiliani era stata nei primi anni del Novecento Parigi, è certamente altrettanto vero che il commercio tra scrittori italiani e luoghi di emigrazione italiana come l'Argentina e San Paolo, non meno della provincia meridionale brasiliana, avevano intessuto un movimento dinamico di interscambio tra questi, che rendeva naturale e fluida la contiguità tra questi piani.

Mendes si stabilisce definitivamente in Italia nel 1957, chiamato a ricoprire la prima cattedra di Lingua e Letteratura brasiliana d'Italia presso l'Università di Roma. Parte dal Brasile in prossimità della rielezione di Getúlio Vargas, a ridosso degli stravolgimenti del *desenvolvimentismo*, i cui esiti paradossali di mito dello sviluppo tecnologico sembrerà continuare a stigmatizzare attraverso la declinazione ironica che dedicherà agli esiti insistiti dei progressi tecnologici, quasi delle novelle *magnifiche sorti e progressive*, nei componimenti di *Ipotesi*. Giunge in un clima propizio, dopo aver viaggiato in Europa dal 1953, e sceglie di insediarsi stabilmente a Roma: le sue acclamate doti poetiche ed intellettuali sono il presupposto della sua stessa presenza nel paese che eleggerà a seconda patria fino al 1972, anno in cui deciderà di trasferirsi in Portogallo.

La consapevolezza della propria identità poetica, internazionalmente riconosciuta ed accettata, può essere spiegazione del suo atteggiamento linguistico.

Fedele alla lingua madre, strumento primo dell'elaborazione poetica, utilizza la scrittura in prosa che sviluppa intorno alle arti visuali, formata essenzialmente da contributi in cataloghi e prose d'arte poi collezionata in *L'occhio del poeta*³, come una palestra in cui perfezionare una padronanza linguistica meticolosa, che rispecchia la cognizione che l'alto magistero poetico di cui è consapevolmente portatore comporta.

³MENDES Murilo, *L'occhio del poeta*, (a cura di STEGAGNO PICCHIO Luciana, con scritti di Carlo Giulio Argan ed Achille Perilli), Roma, Gangemi, 2001

Riprova ne sono le osservazioni e le testimonianze che a questa puntualità e meticolosità espressiva riserva Luciana Stegagno Picchio nell'*Introduzione* alla raccolta postuma *Ipotesi*⁴.

La lingua di Mendes si conserva asciutta, nitida, essenziale ed in questa disseccatezza dell'ornato classicamente elegante: mantenendo la propria aderenza all'indagine logica ed allo scarto ironico che caratterizzano il suo approccio intellettuale al problema della sondabilità del reale ed alla ricerca del senso del male e dell'esistenza.

Scabra e misurata come le pietre dei siti archeologici siciliani protagonisti della sua raccolta del 1959, che succedono cronologicamente e forse alludono alle macerie del Secondo Conflitto mondiale, e che si mantengono spia di ogni conflitto successivo, la lingua di Mendes interpella il lettore nella sua contemporaneità.

Ricca di prestiti provenienti da altri vocabolari, che la attraversano come innesti naturali propri del bagaglio di un poeta cosmopolita che dialoga coi maggiori del proprio tempo, è perfettamente inserita nella contemporaneità poetica in cui si sviluppa. La lingua di Mendes si avvale di prestiti che afferiscono a vocabolari specifici del mondo delle scoperte scientifiche, soprattutto quello delle conquiste dello spazio -il compimento dell'allunaggio umano succederà di un anno la composizione di *Ipotesi*- e di altre lingue che incarnano l'immaginario della scienza, tra cui spicca soprattutto la presenza dell'Inglese. Esprime il disagio e la perplessità verso il mito dell'efficientismo e dello scientismo ed evidenza, anche per questa via, la propria distanza dalla deriva politica impressa gli accadimenti politici brasiliani e mondiali contemporanei, tornando a contrapporre l'universalità dell'interrogativo umano implicito nella natura della sua indagine poetica alla brutalità ed insensatezza della violenza, specie quando incarnata dalla guerra.

L'Italiano di *Ipotesi* è dunque una scelta consapevole, mossa da volontà e necessità riconducibili al solo piano poetico. Maturata in tempi molto lunghi, circa un quindicennio, non prescinde dal dettato umano nel quale si svolge la vita nella sua quotidianità⁵, ma non si situa in una condizione di attraversamento dell'interlingua forzato, nella velocità, dall'urgenza dell'espressione artistica. Ciò è da ricondursi probabilmente al già consolidato ed acclarato profilo di poeta che Mendes vantava al

⁴ Cfr. supra: STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione*, in MENDES Murilo, *Ipotesi*, Guanda, 1977.

⁵ *Ibidem*

momento del suo stesso accedere nel mondo letterario italiano ed occidentale -al quale è omogeneo *ab origine* per formazione, come dimostra il sondaggio della sua biblioteca ma che supera nell'adesione al Secondo Modernismo attraverso il recupero di problematiche, stilemi e figure propriamente brasiliane e più latamente latino americane proprie della presa di coscienza di una identità sud americana che andava emancipandosi dalla sua esclusiva matrice coloniale- e come è dimostrato dall'alto credito accordatogli da studiosi, scrittori, poeti ed accademici ricostruito nei paragrafi del Terzo Capitolo dedicatigli sia durante il suo periodo italiano che prima del suo soggiorno in Italia.

Questa circostanza spiega come mai abbia utilizzato tempi molto ampi per poter perfezionare l'acquisizione della lingua italiana nella direzione di una perfetta padronanza poetica, per il resto evidentemente padroneggiata nei suoi registri più schiettamente funzionali già dal 1957, se sufficiente all'alto magistero universitario; e come la sensibilità di uso di questa seconda lingua poetica non si sia esaurita o non abbia avuto perfetta corrispondenza neppure con l'uso esclusivo della comunicazione per l'immediata espressione letteraria, se si voglia soppesare la circostanza che il poeta ha continuato a far uso dell'Italiano anche per alcuni componenti dell'inedito *Poliedro* del suo tardo soggiorno portoghese.

Se dunque l'assimilazione dell'Italiano come lingua di espressione poetica non risulta meramente strumentale, essa comporta piuttosto un superamento della condizione interlinguistica in favore di una densità di ritorno complessa, in cui l'esperienza italiana e la produzione italiana non sono considerate da Mendes marginali, ma piuttosto cogenetiche di una più complessa identità, generata dalla stratificazione dell'esperienza, soprattutto estetica, che il patrimonio delle arti visuali e plastiche con cui entrò in contatto nel periodo italiano impresse alla sua poetica. Essa sembra superare nella fase italiana i presupposti surrealisti propri della seconda maniera modernista cui Mendes è ascritto per abbracciare una modalità di resa più essenziale -con un ricorso ad un patrimonio di referenze dichiaratamente legato a referenti architettonici e soprattutto pittorici ed a riferimenti contenuti in special modo nei murillogrammi ed esplicitamente afferenti a quell'area dell'arte: intesa però nel suo valore interpretativo come indicano i

rimandi alle riflessioni parallele di poetica e linguistica di Jakobson- ma anche l'*ermeneutica negativa*⁶ interrogata nei rimandi kafkiani.

La sovrapposizione tra strumento di indagine prettamente linguistico -cioè non solo legato alla lingua, ma che organizza i referenti semantici in un sistema convenzionale di significanti simbolici all'interno di un'economia di intelligibilità condivisa- e ricerca ermeneutica dell'assoluto propria di Mendes è forse la prima matrice di quello scacco logico tra contingenza e universale, tra universalità del sistema ed inafferrabilità delle leggi che lo governano, alla base dello iato sensibilmente percepibile e proprio della poetica italiana di Mendes nel tempo della postmodernità: avvertita ed intercettata seppure non totalmente condivisa dall'autore. Essa risulta sospesa in una sorta di aporia tra storia ed eternità, tra ragione e fiducia cristiana in cui solo l'atto ultimo di umiltà della Fede fornisce la condizione di pacificazione personale; e che tuttavia non riesce a porsi come parola definitiva di sintesi, riaprendo in continuazione l'interrogazione divaricata del poeta. Se infatti Mendes dimostra di considerare l'uomo inserito in un misterioso *sistema* in cui tutto proviene da un'origine insondabile cui tutto tende a tornare, è pur vero che egli tenta continuamente di scrutarne i meccanismi attraverso gli strumenti di intellesione propri della ragione, di cui organizza gli elementi in una alternanza binaria propria dello strutturalismo linguistico cui si richiama apertamente soprattutto nelle liriche italiane in cui si rifà esplicitamente a Jakobson.

Tutt'affatto diversa è la condizione linguistica in cui si sviluppa la produzione di Marcia Theóphilo, che si discosta da quella mendesiana in molti punti. Ella si posiziona in una condizione di snodo tra la fisionomia poetica di Mendes e quella di De Oliveira e Monteiro Martins.

Theóphilo arriva in Italia non in dissenso col governo del proprio paese, ma per sottrarsi a vere e proprie rappresaglie della dittatura particolarmente acre nella repressione dell'opposizione marxista comunista, in cui la poetessa militava, e ferocemente dedita alla censura del giornalismo che ella professava, pur occupandosi principalmente in patria di arti visive.

⁶ «L'ermeneutica moderna può anche essere un'ermeneutica negativa, cioè una 'decostruzione' del senso originario. È questa la tesi sostenuta dal decostruzionismo [...]» in FENOCCHIO Gabriella (a cura di), *Il Novecento. Dal Neorealismo alla globalizzazione*, in *La Letteratura Italiana*, dir. da RAIMONDI Ezio, Milano, Bruno Mondadori editore, 2004, p. 16

L'atteggiamento di conservatorismo modernizzante, proprio della linea politica ufficiale interpretata dai governi dittatoriali confliggeva inoltre con l'interesse scientifico degli studi propri di Theóphílo: tesi piuttosto alla documentazione ed alla salvaguardia dei patrimoni tradizionali indi, dell'etnografia linguistica dei principali gruppi etnici superstiti d'Amazzonia e della conservazione della biosfera e dell'antroposfera sviluppatasi nella foresta.

L'arrivo di Theóphílo in Italia nel 1972 coincide dunque con un momento di definitiva puntualizzazione della propria formazione accademica, e succede di poco il proprio esordio artistico avvenuto in Brasile con *Os convitos*⁷, col quale vince nel 1969 il *Premio Nacional de contos editoria*.

La pratica della scrittura definisce efficacemente *l'habitus* intellettuale prediletto, ma la frequentazione dei diversi generi -quello teatrale, quello giornalistico, quello narrativo del racconto, quello saggistico e quello poetico- si stabilizza definitivamente intorno al genere poetico come pressoché esclusivo solamente in Italia, e solo nella prima metà degli anni Ottanta, se è vero che al 1983 risale la silloge *Catuetê Curupira*⁸, non seguita da altri lavori non poetici, ma che ancora nel 1978 Theóphílo partecipava con un proprio articolo-intervista ad Alberti, di militanza poetica, su *Bozze*⁹; e che solo nel 1982 la poetessa aveva pubblicato il dramma in due atti *Dica a quelli che è da parte di Dulce*, dalla esplicita tematica di denuncia della violenza e dell'atteggiamento coercitivo e repressivo della dittatura brasiliana e più latamente latinoamericana.

Lo scritto vedeva il contributo attivo di Alberti nella elaborazione delle illustrazioni sceniche.

Esso, seppure unico nel suo genere, si segnala come particolarmente significativo poiché contenente in nuce molte tematiche sviluppate nelle sillogi seguenti, come quella del corpo strumento di identità e pensiero e della rivendicazione femminista, o quello dell'infanzia come condizione di eterogeneità da cui scaturisce la forza di resistenza e rinnovamento, della sessualità femminile intesa come risposta alla violenza assimilatrice ed omologante della dittatura, declinata come propria del genere maschile, coincidente

⁷ THEÓPHÍLO Marcia, *Os convitos*, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 1969, cit

⁸THEÓPHÍLO Marcia, *Catuetê Curupira*, Roma, La linea, 1983

⁹THEÓPHÍLO Marcia, *Il poeta e il politico: intervista con Rafael Alberti*, in *Bozze*, Dedalo edizioni, febbraio 1978, anno primo, n.2 pp. 87-96

anche -seppur non esclusivamente- con tutte le figure che esercitano la violenza del potere. Ella utilizza dunque quelle tematiche proprie dei *nuovi poeti brasiliani* operanti degli anni Settanta che Stegagno Picchio definisce con immagine efficace poeti *in tempo di povertà*, esattamente caratterizzati dall'elevare a oggetto del proprio canto le condizioni di marginalità individuali e collettive:¹⁰

[...] Alla fine degli anni Settanta, la poesia ricca delle conquiste formali ed esistenziali del decennio, si gonfia di nuovi rivoli: la poesia negra, la poesia femminile e femminista, la poesia india, la poesia dei marginali e dei "diversi". (...) Nasce così una nuova forma di socialità che trova sbocco nelle esposizioni pubbliche di poesia (le *exposias*, iniziate nel 1973, che portano a tutto il paese il messaggio sociale e poetico del nostro tempo), la poesia della città, la poesia della distruzione ecologica, la nuova poesia del *mãos dadas*, dell'uomo in società. [...]

Il connubio col poeta esule di Roma, giunto in Italia dopo una venticinquennale esperienza d'esilio latinoamericana, avviene per il tramite di Mendes, che accoglie per primo la giovane brasiliana introducendola presso Ruggero Jacobbi e nel mondo della poesia e della letteratura italiana che frequentava, primo tra tutti quell'Alberti che ha evidentemente avuto un ruolo fondamentale nella formalizzazione della vocazione poetica di Théóphílo: la quale a lui affida, nel periodo di permanenza romana di entrambi, la traduzione di *Canções de Outono*¹¹ perché ne fornisca una traduzione in Spagnolo che sorvola completamente la resa in Italiano e successivamente l'illustrazione dell'album d'arte *Bahia terra marinha/ Bahia terra marina*¹², fin dopo il rientro di questi in Spagna.

Se il connubio strettissimo con Alberti favorisce la maturazione della decisione di utilizzare la poesia come arma di lotta sociale per i diritti civili, che incarni la voce collettiva degli ultimi, come era costume di Alberti sin dal suo appoggio alle Lotte

¹⁰ STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Profili della Letteratura Brasiliana*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 137-138

¹¹ THEÓPHÍLO Marcia, *Canções de Outono*, trad e illustra. A cura di R. ALBERTI, Roma, Il Manoscritto, 1977, 100 copie numerate

¹²THEÓPHÍLO Marcia, *Bahia terra marinha/ Bahia terra marina*, con tre litografie e un testo di Rafael ALBERTI, Roma, 1980

Contadine degli anni Trenta¹³, certamente ciò determina anche un interesse poetico di tipo politico, cioè ideativo e strategico. Nella pratica poetica confluisce dunque la tematica civile che aveva mosso Theóphílo dapprima in Brasile e successivamente nel primo decennio romano: ma mentre per Alberti questo atteggiamento aveva determinato l'abbracciare motivi e stilemi della cultura contadina andalusa, per lei comportò la definitiva calibratura della poesia alle tematiche etnoantropologiche della foresta, prima enclave vittima della modernizzazione forzata del governo e della depredazione economica da parte delle grandi lobby coloniali storiche e contemporanee operanti in Brasile.

Questa circostanza, caratteristica dell'impegno poetico letterario di Theóphílo, è perfettamente aderente a quella che Stegagno Picchio descrive circa le coeve tendenze letterarie brasiliane a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, e specificamente successive al cedimento progressivo della dittatura brasiliana sotto il Generale Figueredo (1979-1985)¹⁴:

[...] Ma questa patria nel frattempo è cambiata. Non bastano più le vecchie categorie politiche a comprendere una realtà nazionale, marcata da diversi problemi sociali, ecologici, economici. La libertà ha portato il diffondersi dei nuovi regionalismi, anche perché con il diffondersi dei mass media in un paese che è una confederazione di stati, la cultura non risulta più polarizzata intorno ai due centri storici di Rio e São Paulo, ma nasce ovunque e quasi sempre concentrata su problemi del singolo Stato, determinata da un punto di vista che non è più quello centripeto della Capitale. Esplode, a livello nazionale e internazionale, il problema dell'Amazzonia e si riacutizza il problema indio. Tutto questo non può non avere riflessi sulla letteratura: e non solo sotto il profilo tematico [...].

Se dunque è la tematica ad impadronirsi della forma poetica di Theóphílo generando una lunga consuetudine formale di rese specifiche affini o conseguenti il naturale panismo dell'oggetto, fortemente incentrate su declinazioni ritmiche predominanti sui più abituali profili metrici, ciò ha determinato anche una specifica aderenza di tipo prettamente linguistico dei componimenti che rende la produzione poetica di Theóphílo

¹³DELOGU Ignazio, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana* in *Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado) a cura di Maria Cristina DESIDERIO, Bibliotheca, Gaeta, 1999, pp.60 e segg.

¹⁴Stegagno Picchio, *Profili della Letteratura Brasiliana*, cit., p.128

un *unicum* assoluto tanto rispetto alla produzione poetica italoфона nella sua interezza che a quella di origine brasiliana, situandola in una posizione eccentrica nel panorama della poesia contemporanea.

La sua intera produzione poetica, prima ed oltre quella italoфона, si basa su un'interlingua costante e perenne, che ricalca la divaricazione e coesistenza delle matrici culturali originarie: essa resta sospesa, anche nell'elaborazione poetica, tra l'identità portoghese, quindi di ascendenze europee e tardo coloniali proprie dei ceti più abbienti spesso urbanizzati o comunque detentori del potere produttivo nelle *fazendas*, e quella india, propria dei gruppi tradizionali della foresta.

È comunque da registrarsi come la pratica dell'intarsio di parole tupi-guarani all'interno dei testi poetici, già presente nelle prime prove poetiche brasiliane poi tradotte in Italiano, sia andata accentuandosi a partire del secondo periodo italiano (cfr. §3.3.3.), cioè successivamente al suo definitivo rientro in Italia seguito al periodo in cui era tornata in Brasile per partecipare attivamente al passaggio verso la democrazia del paese, e quindi dopo l'elezione definitiva dell'Italia come luogo di vita: riprova ne è la decisione da parte dell'autrice di cominciare a fornire le sillogi di glossari in cui confluiscono le definizioni dei termini che costituiscono le zeppe linguistiche usate come impalcatura onomastica dell'antroposfera india.

Ciò suggerisce l'ipotesi che la condizione di permanenza interlinguistica vinta con l'affrancamento dalla traduzione e successivamente revisione linguistica dei propri componimenti da parte di poeti e sodali italiani, sia stata parte preceduta da una condizione interlinguistica diffusa avviatasi nel lavoro precedente, ma soprattutto parte sostituita in una permanenza definitiva nella dimensione interlinguistica. Dimensione che la poetessa non abita -come d'abitudine accade per gli scrittori che si possono definire genericamente migranti e postcoloniali- tra lingua madre e lingua di espressione acquisita nel secondo momento, bensì tra lingua madre, letta nella sua declinazione di lingua coloniale, ed idioma etnico alla base dell'identità originaria del paese di provenienza a far data proprio dalla cinquecentesca avventura coloniale iberica: con ciò tracciando una sottile equivalenza tra Brasiliano ed Italiano, lingue entrambe vissute come dominanti, assimilative e di seconda acquisizione rispetto al contesto culturale originario, precoloniale, dell'identità primigenia di appartenenza.

Nell'intenzione d'uso del tupi-guarani, istituzionalizzato a partire dalla pubblicazione di *Cutuetê Curupira*¹⁵ nel 1983 attraverso la pratica di apporre in cauda a ciascuna silloge un glossario etnolinguistico che viene man mano documentando e traducendo vocaboli da sommare a quelli presenti nelle raccolte precedenti, c'è infatti una volontà di registrazione e documentazione di matrice etnologica volto a consentire di rendere il patrimonio di quelle specifiche isole linguistiche, come pure dell'universo culturale e culturale che veicolano, intellegibile innanzitutto in Brasile: dove le culture tradizionali sono state interpretate come spia di arretratezza intollerabile e vittime di politiche di vessazione e assimilazione forzata, e dove esse rappresentano quasi un rimosso dell'identità collettiva nazionale.

La permanenza nell'interlingua esplicitata attraverso l'uso contestuale delle due lingue, quella india e quella coloniale (brasiliiana o italiana), è dunque per la poetessa una strategia consapevole di testimonianza alla base della sua intera produzione poetica. Ciò sembra comportare il fatto che anche il passaggio dal Brasiliano all'Italiano legga entrambi gli idiomi come lingue di espressione ufficiale, in forza dell'identica strategia di innesto che gli intarsi tupi-guarani costituiscono: e le situi, in una equazione che ne valuti il peso e la forza, come dominanti e vessatorie, cioè come minacce di assimilazione e normalizzazione delle specificità e diversità minoritarie incarnate dall'archeologia linguistica che i gruppi della foresta più distanti dalla culturalizzazione economica occidentale ancora praticano.

Tuttavia, proprio la dimensione testimoniale e tassonomizzante implicita nella dotazione dei vocabolari suggerisce che la poetessa consideri la dimensione collettiva frutto della prevaricazione coloniale perpetrata sin nei suoi esiti contemporanei sì colpevole di non provvedere alla salvaguardia dell'ecologia linguistica e culturale del pianeta, ma anche potenzialmente capace di leggere e recepire l'importanza della salvaguardia di questa, e quindi abilita anche il convincimento che essa sia richiamabile ad una inversione di tendenza.

Se l'aspetto degli intarsi non di lingua madre bensì di archeologia linguistica -essendo la lingua utilizzata nel vocabolario della foresta oramai quasi affatto produttiva perché quasi del tutto estinta nell'uso, e perciò costituita quasi esclusivamente da fossili linguistici affidati alla memoria dei gruppi etnici che vivevano lungo il fiume in Brasile

¹⁵ M. Theóphilo, *Cutuetê Curupira*, cit.

(i gruppi etnici tupi-guaraní sopravvissuti alla deforestazione sono arretrati dalla costa brasiliana fino agli odierni stanziamenti nella foresta amazzonica del Paraguay)-pongono anche la specificità di questi dizionari in cauda alle sillogi al di fuori delle più diffuse e documentate omogenee strategie linguistiche proprie dei primordi della produzione letteraria della migrazione e post coloniale in Italia, è altrettanto vero che l'oggetto antropologico della lirica di Theóphílo ne determina una volta di più la specificità attraverso l'uso delle lingue in cui gli intarsi si innestano.

Mimetico del tempo unidimensionale edenico in cui si sviluppa il panismo rituale indio, l'agito verbale è tarato su un presente narrativo predominante. Tutto il patrimonio verbale attiene all'azione concreta, ed è corredo del pensiero inteso come emanazione dell'azione proprio dell'etnocultura pluviale. La classe aggettivale si sviluppa intorno ai dati sensoriali, e si condensa intorno ai dati visivo coloristici, uditivo ritmici e tattili umorali.

In un finzionale azzeramento del punto di vista autoriale, necessario alla credibilità dell'azione di documentazione, la poetessa descrive la struttura dei riti e la natura del mito che spinge tanto la funzione autoriale che quella del lettore interpellato in uno stato di perfetta omodiegesi narrativa, il suo oggetto è rigorosamente in terza persona: ella ricrea attraverso sollecitazioni somatiche insistenti una immersione totale attraverso richiami sensoriali ricostruiti perseguendo un principio di verosimiglianza mimetica e assoluta, che mima in presenza le diverse situazioni culturali narrate, e di specificità culturali documentate mediante il medesimo processo affabulativo.

Questa attitudine sembra riflettere le posizioni di Clifford Geertz esposte nel testo *The interpretation of cultures*¹⁶ -uscito nel medesimo anno di quelle *exposias*, iniziate nel 1973, che portano a tutto il paese il messaggio sociale e poetico del nostro tempo¹⁷ : menzionate da Stegagno Picchio cui si è ricollegata ascendere la produzione poetica di Theóphílo e a cui si è fatto cenno sopra- che interpreta la cultura oggetto d'indagine antropologica e di interesse etnografico come un *testo*¹⁸, organizzato secondo una

¹⁶ GEERTZ Clifford, *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1973

¹⁷ Vd. Supra, Stegagno Picchio Luciana, *Profili della Letteratura Brasiliana*, cit., pp., 137-138

¹⁸ Geertz, *The interpretation of culture*, cit., pp. 6:«In anthropology, or anyway social anthropology, what the practioners do is ethnography. And it is in understanding what ethnography is, or more exactly *what doing ethnography is*, that a start can be made toward grasping what anthropological analysis amounts to as a form of knowledge. This, it must immediately have said, is not a matter of methods. From one point

struttura ed una logica linguistica e narrativa, caratterizzata da una *semiotizzazione degli elementi*¹⁹ riportati attraverso un atteggiamento attivo di *descrizione densa*²⁰. L'approccio globale suggerito da Geertz mirerebbe dunque non solo a considerare la cultura come un organismo complesso, ma ad azzerare la parzialità del punto di vista dell'indagatore e dell'indagato, entrambi soggetti del procedimento etnografico sotteso all'elaborazione antropologica, in favore di una globalità polisemica implicita nell'idea stessa di organicità propria della cultura. La complessità, che rende *vischiosi* i due punti

of view, that of the textbook, doing ethnography is establishing rapport, selecting informants, transcribing texts, taking genealogies, mapping fields, keeping a diary, and so on. But it is not these things, techniques and received procedures, that define the enterprise. What defines it is the kind of intellectual effort it is: an elaborate venture in, to borrow a notion from Gilbert Ryle, "thick description." », ma soprattutto per l'aspetto di semiotizzazione globale degli elementi descritti, car. ivi, pp. 28 (vd. *infra*), 388n , 448-449 (vd. *infra*)

¹⁹ GEERTZ Clifford, *Saying Something about Something*, in ID., *The interpretation of cultures*, cit., pp. 448-448: «To put the matter this way is to engage in a bit of metaphorical refocusing of one's own, for it shifts the analysis of cultural forms from an endeavor in general parallel to dissecting an organism, diagnosing a symptom, deciphering a code, or ordering a system-the dominant analogies in contemporary anthropology-to one in general parallel with penetrating a literary text. If one takes the cockfight, or any other collectively sustained symbolic structure, as a means of "saying some thing of something" (to invoke a famous Aristotelian tag), then one is faced with a problem not in social mechanics but social semantics.³⁶ For the anthropologist, whose concern is with formulating sociological principles, not with promoting or appreciating cockfights, the question is, what does one learn about such principles from examining culture as an assemblage of texts? Such an extension of the notion of a text beyond written material, and even beyond verbal, is, though metaphorical, not, of course, all that novel. The *interpretatio naturae* tradition of the middle ages, which, culminating in Spinoza, attempted to read nature as rapture, the Nietzschean effort to treat value systems as glosses on the will to power (or the Marxian one to treat them as glosses on property relations), and the Freudian replacement of the enigmatic text of the manifest dream with the plain one of the latent, all offer precedents, if not equally recommendable ones.a; But the idea remains theoretically undeveloped; and the more profound corollary, so far as anthropology is concerned, that cultural forms can be treated as texts, as imaginative works built out of social materials, has yet to be systematically exploited.

In the case at hand, to treat the cockfight as a text is to bring out a feature of it (in my opinion, the central feature of it) that treating it as a rite or a pastime, the two most obvious alternatives, would tend to obscure: its use of emotion for cognitive ends. What the cockfight says it says in a vocabulary of sentiment-the thrill of risk, the despair of loss, the pleasure of triumph. Yet what it says is not merely that risk is exciting, loss depressing, or triumph gratifying, banal tautologies of affect, but that it is of these emotions, thus exemplified, that society is built and individuals are put together. Attending cockfights and participating in them is, for the Balinese, a kind of sentimental education. What he learns there is what his culture's ethos and his private sensibility (or, anyway, certain aspects of them) look like when spelled out externally in a collective text; that the two are near enough alike to be articulated in the symbolics of a single such text; and-the disquieting part-that the text in which this revelation is accomplished consists of a chicken hacking another mindlessly to bits. »

²⁰ Il concetto di densità degli elementi semiotici che definiscono la cultura nella loro costruzione ed economia di stampo testuale appaiono diffuso nel volume citato. I principali passi di riferimento possono essere delineati attraverso le affermazioni presenti in, GEERTZ Clifford, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in ID., *The interpretation of cultures*, cit., p. 28: «The aim is to draw large conclusions from small, but very densely textured facts; to support broad assertions about the role of culture in the construction of collective life by engaging them exactly with complex specifics.». Ma anche pp. 239, 399, 407.

di vista, sembra anticipare dunque nel campo descritto dal procedimento etnografico quella condizione prettamente poetica di scenario della relazione che, scevra da una sua traiettoria univocamente determinabile, è propria del concetto glissantiano²¹ di *opacità* (cioè non perfetta intellesione) come condizione necessaria alla dinamica reale e fattuale dell'incontro, non sbilanciando in alcuna direzione la caduta dell'identità relazionale propria solo del profilo ermeneutico dell'incontro empirico, reale, ripetuto e sempre nuovo tra osservatore ed osservato.

Tuttavia, il duplice punto di vista dell'autrice si stabilizzerà attorno al ruolo di poetessa, piuttosto che a quello di pura saggista, attraverso la formulazione della profezia apocalittica che incombe sul sistema antropico ricostruito e documentato in una condizione esterna alla sua storicità, in una sorta di archeologia di un fossile etnologico, evocata nell'intero *Poema della Foresta*. Esso fissa tale condizione in un primigenio stato mitemico permanente, spostando ad una ricognizione di perfezione edenica la ricostruzione favolosa di una realtà vera ed operante soltanto in questa sua dimensione esterna alla storia: e che piuttosto pare infrangersi drammaticamente nell'acquisizione di una logica di progressione temporale conseguente il contatto con la logica dell'utile razionale incarnata dalle culture occidentali e capitalistiche.

In aderenza al dettato antropologico proprio delle declinazioni rituali delle etnie della foresta, il corpo è strumento di pensiero nella sua dinamicità: ciò implica che non l'immobilità astraente, ma il movimento è la dimensione di questa primigenia umanità. Per questo i ritmi sincopati e composti ricalcano tempi musicali nelle loro accelerazioni descrittive e prevaricano la dimensione puramente metrica, pure indagata e dominata dall'esperienza compositiva di Théóphiló. La parte accentuativa delle dinamiche versificatorie, spesso gestita proprio attraverso gli intarsi etnolinguistici mimetici dell'esuberanza sonora della foresta amazzonica, imprime al contesto sonoro globale dei componimenti modulazioni riconducibili ad una specifica economia narrativa, in cui le accelerazioni esprimono la concitazione propria della ritualità sciamanica, dell'eroticismo o del dolore. Alla lingua coloniale, e all'Italiano di rimando, attengono piuttosto l'impalcatura piana, razionale e composta in cui la descrizione si avvia e a cui torna, e

²¹ GLISSANT Eduard, *Poetics of relation*, (tr. WING Betsy), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997

che è quindi espressa attraverso metri canonici della tradizione italiana come i settenari, gli endecasillabi e l'Alessandrino.

Proprio in questa dimensione funzionale e tonale può considerarsi riuscita l'equivalenza tra Brasiliano e Italiano che Theóphilo attua nella versificazione in doppia lingua, e che ha perfezionato nel primo decennio di permanenza italiana attraverso la frequentazione dei suoi referenti poetici. L'impellenza compositiva non risultava in quel primo momento soggetta al dominio della lingua ospite, ma piuttosto piegata a considerazioni formali interne alla stessa natura della poetica in elaborazione.

Con la prima fase, in cui la composizione era pressoché esclusivamente in Brasiliano, si esauriscono temi lirici difforni da quelli della foresta e del fiume: questi piuttosto catalizzando l'attività dell'autrice ne incamerano altri punti focali, pure molto importanti e presenti nella prima produzione di epoca italiana, incarnati soprattutto dalla città di Roma e dal contesto italiano; e li riassimilano in forme varianti interne alla lingua ed alle figure della natura e del contesto etnoantropologico narrati nel *Poema della foresta*, ricomposto nelle sue diverse emanazioni declinate nelle singole raccolte. Alle radici lorchiane, alla base del recupero dei motivi culturali ancestrali popolari, da cui il discorso intorno alla cultura india può considerarsi rafforzato attraverso le istanze civili dell'esule Alberti, si ascriveranno invece i temi linguistici della modernità mostruosa e distruttrice, perfettamente mutuati dalla descrizione della città e dei quartieri in cui sono segregati gli afroamericani in condizioni ancora quasi schiavili di *Poeta in Nueva York*. Specifici temi e stilemi, come la predominanza di resa atmosferica del non colore attraverso l'aggettivazione che rimanda alla cromia del grigio, la reificazione abbruttita e mortifera dei distretti periferici, il pianto ossessivo dei bambini, la dimensione snaturata della maternità, sono elementi mutuati dall'opera americana di Lorca e trapiantati nella profezia apocalittica di *Amazzonia L'ultima Arca*.

Ancora diverso è l'atteggiamento linguistico di Vera Lúcia de Oliveira.

Come Mendes, sulle tracce dei cui inediti la poetessa si muoverà una volta in Italia, ella giunge in Italia nel 1983 già formata sia nella vocazione poetica che nell'*habitus* di studiosa della letteratura. Già laureatasi in patria, già vincitrice di premi letterari, a Perugia, in cui si stabilisce grazie ad una borsa di studio, si interessa di Letteratura Italiana, avvicinando in primo luogo la poesia di Ungaretti, e negli anni seguenti, a partire dal 1988, alcuni tra i maggiori poeti italiani contemporanei, tra cui si sono ricordati

Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Antonella Anedda, Valerio Magrelli, Franco Loi, Gianni D'Elia, Maurizio Cucchi, Paolo Ruffilli, Vivian Lamarque, Giuseppe Conte.

Tuttavia, seppure apprezzata come poetessa dai lusitanisti italiani -Stegagno Picchio la annoverava tra i giovani poeti brasiliani emergenti nella introduzione al più recente dei suoi libri dedicati alla letteratura brasiliana: *Profilo della letteratura brasiliana*²² ed ha provveduto a prefarne alcuni volumi²³ - è in quegli anni immediatamente intellettuale: consegue una nuova laurea ed un dottorato di ricerca, entrambi vertenti sul Modernismo brasiliano; cresce accademicamente rivestendo diversi incarichi di insegnamento universitario fino al conseguimento di una cattedra stabile di Lingua e Letteratura brasiliana; si auto traduce.

Ne emerge un privilegiato punto di osservazione, che le consente di percorrere la scrittura secondo una doppia via, accademica e poetica, caratterizzata da piani concomitanti ma non identici.

Innanzitutto, l'interesse per il Modernismo²⁴ si esplicita, come già per Theóphilo, in uno studio della figura del *selvaggio* confluito dapprima nel 2000 nel volume *Poesia, mito e storia nel modernismo brasiliano*²⁵ e quindi nel 2006 nell'ancora più esplicito *Utopia selvaggia: l'indio del Brasile: innocente Adamo o feroce cannibale?*²⁶ in cui la figura e il valore dell'avo indio e della natura brasiliana sono lette in una dichiarata dimensione neoedenica -secondo il tema dell'innocenza india sottolineato da Stegagno Picchio²⁷ che lega questa presenza dell'antenato identitario brasiliano ad una sorta di neoplatonismo immanente- attraverso il recupero della dimensione primigenia e perduta, favolosa e mitizzata, propria della radice romantica della sensibilità brasiliana derivante

²² STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione*, in EAD., *Profilo della letteratura brasiliana*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

²³ DE OLIVEIRA Vera Lucía, *Geografie d'ombra*, con prefazione di Luciana Stegagno Spinea [Venezia], Fonema, 1989

DE OLIVEIRA Vera Lucía, *Uccelli convulsi*, con prefazione di Luciana Stegagno Picchio, Lecce, Manni 2001

²⁴ L'interesse per le problematiche Moderniste è evidente in de Oliveira sin dalla succitata ricerca di laurea discussa nel 1991 sul poeta angolano Fernando Costa Andrade dal titolo: *Fernando Costa: un poeta, una cultura, una lotta*; e da quella dottorale conclusa nel 1997 nuovamente di argomento Modernista: *La nostra storia è così: Pau Brasil, Martim Cererê, Cobra Norato: tre interpretazioni del ritorno alle origini*

²⁵ DE OLIVEIRA, Vera Lucía, *Poesia, mito e storia nel modernismo brasiliano*, Perugia, Guerra, 2000

²⁶ DE OLIVEIRA Vera Lucía, *Utopia selvaggia: l'indio del Brasile: innocente Adamo o feroce cannibale?* Roma, Gaffi, 2006.

²⁷ Stegagno Picchio Luciana, *Profilo della letteratura brasiliana*, cit., p.6

dalla lettura che i primi raccoglitori ed evangelizzatori gesuiti avevano dato della cultura autoctona. Questa accezione dell'indianismo è problematizzata in De Oliveira da una visione della radice indigena della cultura brasiliana più realistica ed immanente, cruenta ed alternativa alla matrice e cultura coloniale di stampo europeo ed occidentale.

L'esplicitazione del pensiero neoplatonico legato all'indagine della specifica dimensione innocentista dell'identità india si lega come in Theóphilo ad una riflessione realista, concreta e fisica del dato scientifico proprio dell'ottica etnologica ed etnografica. Tuttavia, più esplicitamente che in quella, che pure ovviamente ben ha conosciuto e frequentato il pensiero poetico Modernista intendendolo come base della determinazione identitaria culturale e letteraria nazionale, De Oliveira dedica al problema dell'immaginario mitico nel suo legame con la realtà antropologica fondato sull'assunto poetico della prima avanguardia novecentesca una parte determinante della sua vocazione intellettuale accademica: ed elabora testi dapprima in Italiano, che pubblica solo successivamente (e quindi presumibilmente traduce) in Brasile²⁸.

Ciò significa che l'uso della lingua italiana le è particolarmente familiare ed utile nell'espressione scientifica, di riflessione e ricerca accademica, anche su argomenti di ambito prettamente poetico.

Al contrario, ella non parla mai di equivalenza linguistica tra propria scrittura poetica brasiliana ed italiana. Parla piuttosto di traduzione, che ha alla propria base il concetto imprescindibile ed irrinunciabile di reciprocità e consentaneità emotiva, ma non di equivalenza.

È il contenuto poetico a determinare la lingua di composizione, con la sua specifica dimensione emotiva. Il tono emotivo è infatti la base del sentimento di realtà filtrata nell'esperienza personale attraverso il sistema razionale. Esso è spia della *Weltanschauung* autoriale, che lega la dimensione personale dell'esperienza singolare della perdita, introdotta sin dalle prime prove poetiche dalla figura del padre morto, ad un sistema frammentato e doloroso, che intercetta un'umanità frastornata e dolente, spesso narrata nella sua dimensione minimale, individuale, a tratti subalterna.

²⁸DE OLIVEIRA, Vera Lucía, *Poesia, mito e storia nel modernismo brasiliano*, Perugia, Guerra, 2000; trad. brasiliana: DE OLIVEIRA, Vera Lucía, *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*, Sao Paulo, Ed. UNESP; Blumenau, Edifurb, 2001

La poesia di De Oliveira è un grande interrogativo sul dolore, sul senso irreperibile dell'esperienza troppo prossima del discorso poetico.

Ciò spiega ad esempio la decisione di non tradursi, ma di affidare a Guia Boni la traduzione della silloge *No coração da boca*²⁹, uscita in Italia nel 2003, cioè tre anni prima che in Brasile seppure composta in Portoghese: che evidentemente sente troppo distante dal vissuto italiano per poter essere *riattraversata*³⁰ nella nuova lingua, e che perciò deve essere affidata ad una mediazione esterna.

La meditazione linguistica, d'altronde, riesplode nella silloge del 2005 *Verrà l'anno*³¹, che l'autrice elabora direttamente in Italiano, e negli esperimenti trilingui di *Partenze*³², in cui fornisce la resa italiana e brasiliana affidando quella in Francese a Laura Toppan e Charlotte Giacomelli; e *Radici, innesti, diramazioni*³³ in cui, a fronte della propria resa in Italiano e Portoghese, la traduzione spagnola è affidata a Gladys Basagoitia Dazza. Questi processi di riscrittura appaiono irrelati alla contemporanea adesione di De Oliveira al gruppo poetico teatrale della *Compagnia delle poete*³⁴, composto di sole poetesse migranti, uno dei cui cardini compositivi si conferma proprio la coralità compositiva e la matrice collettiva e plurale della creazione poetica a partire da una logica di innesti letterari che si basano sulla condivisione e sulla possibilità di azione di ciascuna autrice, di origine e tradizione diversa, sul lavoro di ciascun'altra: determinando in tal modo uno scivolamento di fatto di piani logici e linguistici, attuativi di un effettivo *meticcio* poetico.

Oltre che per i referenti cui sono affidate le traduzioni, la complessità della questione della lingua nella produzione letteraria della cosiddetta migrazione emerge vistosamente

²⁹DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *No coração da boca*, Escrituras Editora, São Paulo, 2006. Prefazioni di Lêdo Ivo e Donizete Galvão. ISBN 85-7531-202-2

³⁰ Ibidem

³¹DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Verrà l'anno*, Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2005: antologia di poesie, postfazione di Mía Lecomte

³²https://www.academia.edu/12272485/Partenze_-_poesie_in_tre_lingue

³³DE OLIVEIRA Vera Lúcia De Oliveira, BASAGOITIA DAZZA Gladys, *Radici, innesti, diramazioni* (poesia in tre lingue: italiano, pubblicato *in proprio* da Claudio Maccherani sul portale on line "ilmiolibro.it", (Gruppo Editoriale L'Espresso), Roma, 2010. ISBN 978-88-9104-929-2

³⁴ cfr. §3.4.2 *La Compagnia delle Poete*

nella riflessione saggistica successiva al 2009: *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*³⁵.

Nello scritto De Oliveira argomenta il legame tra emigrazione storica italiana -che in larga misura si era stanziata in Brasile dove aveva superato persino quella portoghese insediandosi nella regione meridionale di Santa Catarina e in quella metropolitana di San Paolo, determinando l'attuale presenza in Brasile di una vastissima comunità di discendenti italiani fuori del territorio italiano- ed odierna fisionomia dell'Italia come luogo di immigrazione.

Partendo dalle osservazioni di Franca Sinopoli presenti nel volume *Ai confini del Verso*³⁶ circa la definizione della *poetica della migrazione* intesa come *un progetto di nuova identità, poiché attraverso di essa lo scrittore/ la scrittrice mirano ad elaborare un nuovo immaginario letterario, ponendo al critico e in senso più esteso al lettore anche questioni di ordine antropologico e linguistico*, ella osserva che la frammentazione linguistica propria del panorama dialettale dei migranti italiani in Brasile di inizio secolo fu vinta attraverso le necessità legate alla contingenza migratoria dei diversi gruppi regionali nella loro coesistenza nelle *colonie* e nella loro permanenza nel contesto nazionale brasiliano. Come osservato da De Mauro e Vedovelli³⁷, l'unificazione linguistica delle comunità di emigrati italiani in Brasile, soprattutto legata alle necessità di coesione tra gruppi regionali tra loro eterogenei rispetto a quello nazionale di provenienza avvertito come unico dalla comunità in cui si insediarono, fu acquisita successivamente grazie all'istruzione salesiana ed ebbe l'effetto parallelo di determinare una unificazione linguistica popolare anche nelle classi non naturalmente vocate alla conoscenza dell'Italiano che erano rimaste sul suolo nazionale o vi avevano fatto ritorno.

Per De Oliveira questo effetto catalitico dei conflitti dinamici propri della peculiarità linguistica italiana sopravvive oggi rovesciato: esso si basa cioè non più sull'apporto dei patrimoni linguistici dei propri migranti, ma degli immigrati (per altro spesso da

³⁵DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*. s.i.l., s.i.d.

Comunque, interpellando gli anni della bibliografia critica di riferimento del saggio, successivo il 2009.

³⁶SINOPOLI, F., *Postfazione. Scrivere nella lingua dell'altro*, in LECONTE, Mia (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere. 2006, pp. 219-220

³⁷cfr. supra: PAR.2.1.1 *Il problema linguistico: la dialettologia come antecedente del fenomeno produttivo ed assimilativo della produzione italofofona*.

identificarsi a vario titolo come migranti di ritorno poiché discendenti dei migranti storici italiani), che utilizzano la propria strategia di superamento della condizione interlinguistica come laboratorio in cui vincere le distonie ancora presenti tra Italiano standard, sue declinazioni regionali e sacche d'uso dei dialetti. Avviene cioè nella lingua dei migranti, ma anche significativamente nella lingua poetica³⁸ chiamata per propria natura all'efficacia espressiva sincretica di specificità linguistiche ed immediatezza, il necessario *abbassamento di un tono* della lingua nazionale, e la conseguente elaborazione di un linguaggio d'uso dal tono medio capace di mediare e normalizzare i molti registri diastratici presenti nel patrimonio linguistico nazionale. Ciò avviene ora, come dopo l'epoca della migrazione storica italiana nell'Italia fuori d'Italia rappresentata dalle *colonie* migratorie, nel laboratorio linguistico complesso dell'Italia attuale: che accoglie comunità legate a quelle prime avventure di *dispatrio* degli Italiani, a partire da quella strettamente postcoloniale e migratoria, ma anche di tradizione postcoloniale diversa da quella italiana.

La grande ricchezza che i diversi approcci linguistici comunitari garantiscono coi loro meticcianti inter ed intra operanti nel perimetro della lingua italiana specie nella sua fisionomia diastratica, viene annoverata tra le risorse più preziose nel panorama italiano contemporaneo per una *normalizzazione d'uso*³⁹ della lingua nazionale. Tuttavia, nella denuncia di De Oliveira, ciò è riconosciuto solo parzialmente dalla comunità linguistica. Ella denuncia infatti come la comunità letteraria ufficiale in grande misura si mostri ancora chiusa in una posizione rigidamente etnocentrica anche riguardo alla produzione della riflessione accademica sulla lingua nazionale.

Significativo è il valore che la produzione poetica italoфона, intesa come strategia linguistica per una intelligibilità immediata di significanti non sempre perfettamente padroneggiati intorno ad un patrimonio emozionale dichiaratamente afferente la sfera personale da cui si diparte -quindi esterno alla dimensione dell'accessibilità immediata secondo codici culturali condivisi, ma prossimo principalmente per dimensione emotiva- raggiunga il lettore proveniente da qualsiasi lingua e tradizione culturale attraverso il

³⁸De Oliveira, *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*, cit.

³⁹ *Ibidem*

ricorso esperienziale individuale, che oltrepassa il vincolo dei referenti culturali comuni pur non ignorandoli e pur non eliminandoli.

Tale strategia duplica linguisticamente l'intarsio degli indianismi⁴⁰ propri della mimesi verbale afferente i socioletti più bassi, enumerata da Stegagno Picchio⁴¹ tra le principali caratteristiche linguistiche della tradizione letteraria brasiliana contemporanea, con la dimensione minuta e dimessa, pulviscolare, dell'umanità che descrive: e ripropone, nella sua riformulazione italiana, l'*abbassamento linguistico di un tono* che è intento dichiarato dell'autrice proprio nell'analisi delle strategie popolari di assimilazione linguistica di vocabolari, stili e contesti marginali rispetto alla cultura ed al campo linguistico ufficiale.

Ciò spiega le affermazioni con cui Guia Boni⁴² correda la silloge tradotta: nel passaggio dal Brasiliano all'Italiano si trova costretta a effettuare una *normalizzazione* ed un *abbassamento livellante* della polisemia implicita nella declinazione aggettivale o participiale preterita e nella necessità di puntualizzazione della persona singolare agente.

Ciò risulta necessario alla Boni non solo per una agevole traduzione in Italiano dei testi portoghesi, ma anche per uniformarsi con la produzione poetica italiana precedente di De Oliveira. Ella, infatti, nel passaggio dalle sillogi di epoca brasiliana a quelle di epoca italiana compie un abbassamento non solo della complessità linguistica e stilistica in direzione di quell'*antilirismo* sottolineato da Lêdo Ivo⁴³, ma anche dei vocabolari poetici di elezione, che attraversano l'esperienza brasiliana di Ungaretti narrata nel *Dolore* -il cui studio era stato primo interesse accademico della De Oliveira in Italia- in un'altrettanto intima e dolorosa narrazione della perdita, declinata però in un tono minore: che insegue l'abbassamento di un'ottava, esplicito proposito di poetica della De Oliveira già nella prima opera italiana *Geografie d'ombra*⁴⁴. La declinazione della perdita apparirà meno classica e composta: l'abbandono del ricorso agli stilemi classici della perdita tragica ne determina una esplicitazione dolente e severa, molto prossima

⁴⁰BONI Guia, *Excusatio non petita*, in DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Nel cuore della parola*, cit.

⁴¹ Stegagno Picchio Luciana, *§L'espressione. La questione della lingua*, in EAD, *Profilo della letteratura brasiliana*, cit. pp. 9-10

⁴²Guia Boni, *Excusatio non petita*, in De Oliveira, *Nel cuore della parola*, cit.

⁴³ IVO Lêdo, *Istrumento Critico* - «Revista de Estudos Linguísticos e Literários», Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, Brasile, 11/1999, n.2, p.222

⁴⁴De Oliveira, *Geografie d'ombra*, cit., pp.4-6.

all'esperienza prerazionale del campo poetico contemporaneo a quello in cui si muove la poetessa. Nel passaggio dalla sezione *Dopo la morte*, in cui ella traduce infatti la silloge di epoca brasiliana incentrata sulla morte del padre, a quelle seguenti elaborate in Italiano, De Oliveira attua una strategia duplicativa di figure e temi, che nell'accesso al nuovo codice linguistico disseminano e risemantizzano il tema della perdita in un antilirismo che prevede progressivamente la riscrittura variata in *diminutio* delle figure centrali della sezione brasiliana della raccolta ungarettiana e le tratteggia in un'atmosfera dimessa, straniata, che percorre sovvertendole le liriche della perdita di Antonietto contenute nel *Dolore* di Ungaretti. La classe aggettivale, verbale e nominale è ripensata in una dimensione dimessa, personale e meno celebrativa, che riproponendo *a minore* il tema della perdita centrale nell'esperienza poetica brasiliana di Ungaretti, la rende più prossima e circostanziata, e ne rovescia la fisionomia dall'interno nel passaggio linguistico che De Oliveira effettua dalla lingua madre a quella di acquisita espressione. Inoltre la duplicazione propria del processo germinativo su cui proliferano le figure delle successive sezioni, declina in apparentamenti possibili vocabolari del dolore con un respiro volutamente più stretto e circostanziato.

L'apparentamento con i poeti italiani emerge poi con più esplicita evidenza in alcune liriche, di cui si può esemplificare la natura scorrendo ad esempio il componimento *Il denso delle cose*⁴⁵ che apre la raccolta *Uccelli convulsi*. La poesia si apre con un imperfetto narrativo in prima persona, che ricorda le atmosfere triestine di Saba, e chiude la prima strofa con due aggettivi solari, graficamente evidenziati attraverso una spaziatura più ampia del margine di rientro abituale e che li allinea rimandandoli visivamente col nome di riferimento, chiaramente consonanti con la concezione edace di un tempo della luce scarnificate proprio della sezione *Fine di Crono* in *Sentimento del tempo* di Ungaretti (*il sole/ fondo/ feroce*), d'altronde poi nuovamente alluso attraverso il verbo in terza persona *scavava*⁴⁵ a metà della seconda strofa, in chiusura del v.11, e confermato dal richiamo alle *pietre* (v.14) in relazione alla figura di morte delle *ossa*⁴⁶ (v.15) che anticipano il riferimento ungarettiano piuttosto a *Allegria di naufragi*.

⁴⁵UNGARETTI Giuseppe, *Commiato*, in ID. *Allegria di Naufragi*, in *Vita di un uomo, Tutte le poesie* (a cura di Carlo Ossola), Mondadori, [2009] p. 81, v. 17

⁴⁶UNGARETTI Giuseppe, *I fiumi*, in ID. *Allegria di Naufragi*, in *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, cit. , v.12, p. 96, v. 12

Se il riferimento litico conferma la propensione della poesia migrante ad una reificazione di stampo sbarbariano già in altra sede dimostrata attiva per poeti della migrazione legati all'esilio molto produttivi come Hajdari⁴⁷, più specificamente legato all'attraversamento ungarettiano effettuato da De Oliveira appare il richiamo a *Commiato*. Osservando infatti la struttura del componimento della poetessa si rileva che la prima strofe, che si apre con un richiamo in prima persona singolare, indica la condizione dell'attraversamento propria dell'io lirico di De Oliveira, mentre la seconda strofe si declina con un punto di vista identificabile con una terza persona singolare esterno al focus funzionale dell'autore ed identificabile quindi con il mondo fenomenico, dell'esperienza contingente, che ella chiama *il denso/ delle cose* (vv. 8-9). Proprio il legame con il componimento di Ungaretti consente di identificare questa *densità delle cose* con la parola rinvenuta dall'attraversamento del dolore dell'esistenza dell'io lirico e biografico: temi d'altronde già chiaramente frequentati nella lirica *Lo stagno e il mare*⁴⁸, in cui la figura equorea del mare, pure implicitamente presente in *Allegria di naufragi* di Ungaretti, si raddoppia specularmente nel tema del corpo e in quello linguistico.

La raccolta può dunque essere letta come un vero libro poetico, in cui non solo è sviluppato un tema, geneticamente proprio della poetica autoriale, ma che incarna e diviene manifesto anche di un'esatta visione del rapporto tra lingue ed esperienza: e vale da prima riflessione sulle dinamiche e sul valore che il passaggio da un idioma all'altro comporta nella contingenza contemporanea della letteratura della migrazione.

La brutalità del dolore e del male torna anche nella silloge successiva: *Tempo de doer/Tempo di soffrire*⁴⁹, che Loi legge come figlia della lettura e dello studio di Ungaretti e Fortini.

Tuttavia, il vocabolario del dolore qui non solo ha raggiunto la *diminutio* dell'ottava auspicata, ma si incardina su un antilirismo di matrice fisica, e ripercorre il tema della perdita parallelamente a quello del male subito nel corpo, perpetrato nella morte, nella malattia, ma anche nella tortura. Si affaccia dunque una esplicita tematica civile di ascendenza politica legata alla condizione di esule della poetessa, che denuncia il male

⁴⁷ MATTEI Alessandra, *La Besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, Roma, Ensemble, 2014, pp. 10, 25-26, 130

⁴⁸Vera Lucía de Oliveira, *Lo stagno e il mare*, in EAD., *Geografie d'ombra*, cit.

⁴⁹DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Tempo de doer/Tempo di soffrire*, Roma, Pellicani, 1998

generazionale che ha spinto molti dissidenti latino americani ad allontanarsi dai paesi d'origine. Tuttavia, il dolore nella sua compostezza continua a rimanere una forma di testimonianza, incarnata dalla ricerca poetica linguistica che si conferma duplicativa.

Se la logica compositiva è quindi una geminazione per cellule espresse in una logica divaricatrice di variazione, va rilevato come la continua duplicazione delle immagini di resa del tema, la declinazione in varianti della resa aggettivale e ambientale, confermata dall'elaborazione delle figure patenti, si attivi chiaramente a contatto con la circostanza dell'uso della doppia lingua: quella materna e quella italiana. Se ne deduce, anche per questa via, che il passaggio dall'una all'altra continua ad avvenire come tra strumenti e sensibilità complementari, che non prevedono sintesi nella scelta definitiva in favore della prima o dell'altra. Ciò trova forma, oltre che nella summenzionata variazione del punto di vista autoriale, anche attraverso una variazione continua dell'oggetto di osservazione, in costante movimento tra prima, seconda e terza persona singolare.

Questo atteggiamento scettico rispetto alla possibilità di una esprimibilità, sondabilità e comprensibilità totale che possa organizzare esaustivamente la realtà indagata -che si utilizza trasversalmente come in campi sperimentali e strumenti di ricerca di tutti i generi e gli scambi continui tra lingue che non trovano appagamento definitivo in alcuna- posiziona non solo il vissuto al centro dell'esperienza poetica, ma anche la dimensione tonale del valore d'uso della lingua, legato strettamente al silenzio indagato nella riflessione che il trauma coloniale prima ed emigrativo poi ha determinato nella contemporaneità non solo brasiliana, ma mondiale.

La logica binaria del procedimento duplicativo, proprio all'azione poetica di ambito italiano di De Oliveira, la apparenta inoltre al *sistema* linguistico, di natura scettico fideista, di Mendes che Stegagno Picchio nel 1992 descrive così⁵⁰:

[...] di ispirazione metafisica e di visione apocalittica; un poeta che nel salto alogico del paradosso, nell'ossimoro della vita-morte rivela lo sguardo acuto di chi discerne i nessi tra i contrari; un poeta che unirà la passione del cristiano evangelico, precursore di un cattolicesimo moderno, privo di orpelli e di ipocrisie, alla visione ironica di un modernismo distruttore di miti. E insieme un artefice della parola, un artigiano del poema essenziale, conscio di tutte le conquiste poetiche del nostro secolo. Un brasiliano nutrito d'Europa e un europeo nutrito di Brasile [...].

⁵⁰ Stegagno Picchio Luciana, *Profilo della letteratura brasiliana*, cit., p. 111

De Oliveira tuttavia, scevra di esplicite aderenze a fedi religiose, richiama una sorta di gnosi empirica del male immanente, costruendo, come già per altra via ha fatto Theóphílo, una sorta di metafisica del corpo.

E sono questi aspetti, di frammentarietà del vissuto, indagine poetica di stampo antilirico ed ambientazione urbana, alcuni dei caratteri che ne avvicinano la produzione a quella di Monteiro Martins, e che ascrivono entrambi a quella che ancora Stegagno Picchio individuava nel 1992 come la più recente natura delle avanguardie brasiliane⁵¹:

[...] Il Brasile degli anni Ottanta non è comunque più, o meglio, non è soltanto, il mondo fantastico e tropicale del sertão e della foresta. La città avanza e livella i paesaggi e le tradizioni. [...] Sullo scenario fluorescente delle grandi città [...] i paesaggi [...] diventano paradigmatici della nostra società dell'avvenire. Lo scrittore non fa più udire le sue note regionaliste, e la sua scrittura non si fa secca, tesa, crudele. Lo stile orale, conquista intangibile, non prende più a prestito parole e formule dalla lingua regionale, ma dai diversi strati della società.

Le dimensioni della narrazione si restringono e il romanzo diventa novella o racconto [...].

La produzione di Monteiro Martins è, rispetto alle precedenti analizzate, oggettivamente atipica.

Innanzitutto, essa proviene da un autore che ha come primo mestiere quello accademico di teorico della letteratura, che a questo titolo deve il suo impiego nell'Università in Italia, scelta come luogo di permanenza e vita a discapito di una condizione omolinguistica portoghese, dopo l'avventura nordamericana come responsabile di alcuni Creative Writing Workshops nell'epoca della piena dittatura brasiliana. Mosso non dall'esilio legato alla dittatura, che vive tra le università nord americane e la patria e che combatte a viso aperto attraverso numerose azioni culturali, come la fondazione di una casa editoriale, l'accoglimento della carica di difensore dei diritti civili dei bambini di strada e la pratica militante della letteratura, egli muove alla volta dell'esilio in dissenso con l'istituito regime democratico, che trova opaco e colluso

⁵¹ Stegagno Picchio Luciana, *Profili della letteratara Brasiliana*, cit., pp 132-133

col potere precedente, e che accusa di aver tradito nella propria blandizia la causa democratica.

Come evidenziato nel contributo monografico di Rosanna Morace⁵², a motivi strettamente personali di perdita degli affetti che lo inducono a lasciare il proprio paese, non sovrappone la ricerca di una seconda patria omolinguistica attraverso il trasferimento per l'ufficio accademico in Portogallo che pure frequenta nel suo primo periodo europeo e che però non sceglie come sede definitiva, ma individua nell'Italia un luogo *sufficientemente altro* da garantire un'eterogenesi esistenziale e linguistica, riproponendo lo spazio ideativo della memoria nello iato tra lingua madre e Italiano specularmente a quello tra vita in Patria e condizione dell'esilio, che egli definisce come un *suicidio amministrativo*⁵³.

Seppure la particolarità della condizione di esilio patito da Monteiro Martins -agito per propria volontà successivamente alle temperie storiche dittatoriali più dirette, che lo apparentano all'atteggiamento contemporaneo di Hajdari più che a quelle degli altri esuli analizzati nel presente studio, e dimostra come la categoria dell'esilio politico contemporaneo non possa concludersi con il crollo dei regimi da cui si diparte- lo rendono eccezionale rispetto agli altri poeti di origine brasiliana ed espressione italiana analizzati in questa sede, altrettanto eccezionali si rivelano altre circostanze che lo caratterizzano.

Innanzitutto egli è, per dimensione della produzione praticata, in primo luogo un narratore -che dalla prima attitudine alla produzione romanziera affina vieppiù, specie nel periodo italiano, una predilezione per la narrazione breve propria dei racconti, più o meno lunghi- quindi un saggista e un teorico, che affianca la pratica accademica alla fondazione di un master di scrittura creativa: *Sagarana*, e di una omonima rivista telematica di letteratura in cui emerge focale la questione della letteratura della migrazione; in ultima istanza è anche -con la silloge postrema *La grazia di casa mia*⁵⁴, a cui va aggiunto il poemetto in prosa programmatico di poetica *Il percorso dell'idea*⁵⁵-

⁵² MORACE Rosanna, *Un mare così ampio*, Libertà edizioni, s.l., 2011

⁵³ Ibidem

⁵⁴ MONTEIRO MARTINS Julio, *La grazia di casa mia*, Milano, Rediviva, 2013

⁵⁵ MONTEIRO MARTINS Julio (testi fotografici di CEI Enzo), *Il percorso dell'idea*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998

poeta. In realtà, la centralità personale ed esplicitamente intenzionale che la produzione poetica riveste nella economia globale delle opere di Monteiro Martins; il suo essere stato primo linguaggio letterario praticato fino al biennio parigino 1971-1972⁵⁶ ancora rilevato da Rosanna Morace come centrale per la scrittura narrativa successiva⁵⁷; la collocazione dei cardine temporale nelle opere poetiche, che vede il poemetto termine *post quem* e la raccolta termine *ante quem* della sua produzione italiana; ed alcune sue dichiarazioni di auto percezione come poeta, a discapito della propria identità di narratore e saggista, riportate ancora da Pietro Pancamo⁵⁸, autorizzano la trattazione dell'autore in questa sede.

Infine, circostanza eccentrica rispetto alle scelte linguistiche degli altri poeti italofoeni analizzati, egli si esprime esclusivamente in Italiano, dismettendo completamente la pratica della scrittura in doppia lingua caratteristica degli altri italofoeni.

In questa sede si sottolineerà soltanto come la lingua poetica di Monteiro Martins si corrisponda ed evolva dal poemetto alla silloge, mostrando anche per questa via una continuità tematica di stampo neoplatonico e, nel contesto della letteratura italiana ufficiale o maggiore, un apparentamento con la poesia di Ungaretti, d'altronde dissimulato come ogni altro apporto della letteratura ospite in segno di protesta e dissenso con le posizioni di chiusura proprie della politica letteraria ufficiale italiana,

⁵⁶ Intervista a Monteiro Martins, I Seminario del Master di Scrittura Creativa *Sagarana*, consultabile presso: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm

⁵⁷ Rosanna Morace, cit., p. 92

⁵⁸ Sull'importanza centrale dedicata dal Monteiro Martins alla propria produzione poetica, può giovare riportare per intero la risposta d'apertura all'intervista rilasciata a Pietro Pancamo: «Non è che la poesia per me sia esattamente una "passione privata", ma piuttosto ho prodotto molto meno, quantitativamente parlando, in poesia che in prosa. Perché? Sicuramente non per ragioni di "mercato", di cui non mi importa niente. Piuttosto, forse, perché nella scrittura della mia poesia emergono elementi del mio inconscio, elementi scomodi, addirittura rimossi, certe verità svelate da un'apertura intima dell'io a livelli più profondi, che fanno sì che io mi conceda a questo "lusso dello spirito" più raramente. Ogni volta che scrivo una poesia è un piccolo sconvolgimento nel mio essere, come se l'acqua ferma dell'"acquario" fosse smossa, la sabbia del fondo liberata, e i pesci impazzissero per un po', si agitassero, fino al ritorno della sabbia ai suoi fondali. Scrivere poesia mi fa questo strano effetto (e magari lungo tutti questi anni la poesia mi ha fatto risparmiare qualche sessione di psicanalisi...). Però, non è un evento minore nel complesso della mia opera letteraria. In Brasile alcuni critici letterari importanti come Fritz Teixeira di Salles, Guilhermino César e Juvenile Pereira hanno scritto che consideravano la mia poesia la parte più importante e intensa della mia scrittura. È un punto di vista da prendere in considerazione. E non sarei sorpreso se eventualmente anche in Italia in futuro accadesse lo stesso. Dopo *Il percorso dell'idea*, un libro scritto in un genere "misto" tra prosa e poesia - si tratta di "pétits poemes en prose" -, pubblicato in Italia dalla Bandedecchi e Vivaldi, di Pontedera, nel 1998, sto lavorando ora a una raccolta di poesie tout court, tutte scritte originalmente in lingua italiana, intitolata *Eclissare il Taj Mahal*», in «Progetto Babele», 9, marzo-aprile 2003, pp 61 e segg.

specialmente declinate nei contributi di critica letteraria e nelle chiusure, legate a logiche prettamente speculative, dell'editoria maggiore.

Le spie semantiche principali di questo apparentamento, come tentato di ricostruire nel § 3.5.2, sondano la natura neoplatonica, acclarata dallo specifico saggio di Pardi⁵⁹, del viaggio che ricalcando il passaggio da una prima identità in una seconda, ripropone in figura l'itinerario trasmigrativo da una identità contestuale in una metafisicamente pregressa ed originaria cui è teleologicamente indirizzato il ritorno della identità originaria attraverso l'intera esistenza umana.

La sovrapposizione con le prose poetiche di viaggio di Ungaretti, già percepibile nell'identità della forma praticata e dell'orizzonte tematico, risulta ancora più evidente in una serie di allusioni alla patria biografica di origine familiare di Ungaretti (parallela e opposta a quella perseguita nelle prose di viaggio che affrontando il meridione italiano, specie campano, puntano all'originario Egitto): Lucca.

La città, nominata direttamente ed allusa nel poemetto attraverso gli attributi delle mura e della natura migratoria degli abitanti che ben risuonano della poesia omonima di Ungaretti, nella raccolta poetica si raddoppia nell'evocazione del Serchio⁶⁰, in cui il richiamo diretto al fiume dell'origine genetica nella lirica ungarettiana *I fiumi* a sua volta risuona della lettura del componimento *Piccola Roma* di Ungaretti nella sovrapposizione effettuata da Monteiro Martins in *Fabula Rasa* del Serchio e dell'Arno a Barra, Niterói e Guanabara,.

Nel componimento del 1944, infatti - nei cinque endecasillabi della sesta sezione, poi cassata, con cui si apre la parte dedicata ai fiumi già evocati nella poesia del 1916 e successivamente smembrata in varie liriche contenute ne *Il Dolore*, di cui quella di argomento fluviale risulterà *Mio fiume anche tu*- Ungaretti avvicinava per converso a fiumi e toponimi italiani il Tietè, cioè il fiume brasiliano del suo dolore.

Se l'allusione che la combinazione di nomi di fiumi e toponimi autorizza ad ipotizzare è riprova della frequentazione profonda del dettato ungarettiano da parte di Monteiro Martins nel periodo del suo soggiorno e della sua produzione italiana, esso si situa

⁵⁹ PARDI Alessio, *Qualcosa di religioso e di monumentale. La poetica platonica di Julio Monteiro Martins in Il percorso dell'idea e La grazia di casa mia*, in Monteiro Martins Julio, *La grazia di casa mia*, cit., pp. 135-176

⁶⁰ MONTEIRO MARTINS Julio, *Fabula Rasa*, in *La grazia di casa mia*, cit., pp. 23-24

parimenti all'interno di una vasta e personale riflessione sull'uso della lingua poetica esposto attraverso un primo gruppo di liriche metapoetiche situate principalmente tra il componimento incipitario: *Un percorso poetico*⁶¹ e quello che tiene una posizione mediana nella raccolta: *La passione*⁶², cui segue un gruppo di componimenti dedicato alla natura mnestico platonica della poesia. Esso si lega innanzitutto, come già in *Il percorso dell'idea*, ad una specifica concezione della poesia di cui è strumento.

Seppure essa ha perso infatti la sua centralità nella perdita dell'aura, come ribadisce la lirica sulla morte di Benjamin *Posto di Blocco*⁶³, la poesia continua a mantenere un suo ufficio imperscrutabile, di testimonianza sacrale seppure non più percepita, camuffata dalla perdita aulica degli attributi esteriori, secondo il dettato del testo d'apertura della raccolta⁶⁴.

Se il dettato metafisico è dato dall'attitudine testimoniale di appartenenza originaria, platonicamente pregressa dell'individuo, che si sovrappone a quella biografica, esso tuttavia si esplicita attraverso l'attitudine linguistica a nominare i *realia* fenomenici dell'identità d'origine, che sembrano permanere nella loro declinazione minima anche dopo l'attraversamento delle identità geografiche, come a dettagliare la distanza dall'origine biografica dettata dall'esilio come doppio di una distanza metafisica dall'origine, divenuta imperscrutabile nella miopia della postmodernità.

Come rilevato, questo abbassamento aulico dell'attitudine del pensiero lirico aveva caratterizzato la revisione se non addirittura una riscrittura (§3.5.2) del celebre saggio di Heidegger sulla parola poetica di Trakl e sulla generazione poetica di lingua tedesca contemporanea a questi, che si richiamava anche alle opere di Rilke.

Se quella riscrittura alludeva alla chiara volontà non di denunciare la fallacia del punto di vista di questi poeti rispetto ad una concezione simbolista e metafisica implicita nella prospettiva linguistica della parola poetica, è altrettanto certo che essa agisce come una compressione e chiusura dell'angolo visuale attraverso il quale il poeta può effettivamente conoscere e decifrare il mondo fenomenico rappresentato e veicolato attraverso la parola in forza della sua natura di rappresentazione ed emersione.

⁶¹MONTEIRO MARTINS s Julio, *Un percorso poetico*, in *La grazia di casa mia*, p.7

⁶²MONTEIRO MARTINS Julio, *La passione*, in *La grazia di casa mia*, p. 50

⁶³MONTEIRO MARTINS Julio, *Posto di blocco*, in *La grazia di casa mia*, pp. 113-116

⁶⁴Monteiro Martins Julio, *Un percorso poetico*, cit.

La perdita della certezza propria della contemporaneità non azzera tuttavia in Monteiro Martins l'attitudine al riconoscere la matrice metafisica, benché imperscrutabile, della contingenza.

Ciò comporta che in attesa di una diversa sonda dell'esperienza attraverso la quale accedere al lume unificatorio e sistematico che coniughi natura ontologica e declinazione fenomenica dell'accidente umano, esso è soltanto tassonomizzabile.

L'universo linguistico di Monteiro Martins si avvale dunque di una scrittura compatta, composta di referenti verbali, nominali ed aggettivali concreti⁶⁵ e sempre riconducibili all'esperienza quotidiana del singolo nella sua dimensione più minuta, che -come già in De Oliveira- non si appiattisce in un pragmatismo materialista, ma si fa ponte esperienziale e comunicativo, universalizzante, dell'oggetto poetico: avvallando una equivalenza tra identità d'origine e identità acquisita nella migrazione capace di superare le diversità contingenti proprio attraverso il ricorso ad una evocazione della dimensione più personale, di interpretazione della quotidianità, quindi dei dati minimi, basata su una rete di oggetti e referenti comuni. Ciò non è sufficiente ad abbattere la distanza e la solitudine che la condizione del *dispatrio* dell'esilio comporta. Esse sopravvivono negli intarsi portoghesi delle liriche, nell'evocazione geografica dei luoghi nella lingua madre, secondo l'abituale consuetudine compositiva della letteratura della migrazione e postcoloniale, e riemergono nella loro dizione più intima, in Portoghese, nella ben nota condizione del sonno⁶⁶, che come ha evidenziato Maria Grazia Negro⁶⁷, è la condizione abituale dell'inconscio in cui il passaggio interlinguistico che si perfeziona nella razionalità dell'uso quotidiano, riemerge come forma di difesa dell'identità originaria. Egli accentua questa dimensione nel suo valore figurale di spazio della memoria, definendo la ricerca dell'identità perduta, individuale nell'esilio e neoplatonicamente esistenziale ed universale, nell'azione poetica intesa come cognizione e condizione consapevole dell'azione di memoria, tornando a coincidere anche per questa via con le posizioni ungarettiane puntualizzate proprio a partire dal lustro brasiliano (§3.1.3).

⁶⁵MONTEIRO MARTINS Julio, *Verbi gratia*, in *La grazia di casa mia*, pp. 25-28

⁶⁶MONTEIRO MARTINS Julio, *Palingenesi fasulla*, in *La grazia di casa mia*, pp. 29-30

⁶⁷NEGRO Maria Grazia, *Il mondo il grido la parola*, Firenze, Franco Cesati, 2014

Infatti, come dice Monteiro Martins in epigrafe a *Fior di cactus*⁶⁸ «la [poesia] non è metafora/ (...) è soltanto ricordo»

La riflessione linguistica all'interno del panorama della letteratura della migrazione italiana assume valore centrale e gemello di quello etico. Monteiro Martins ribadisce questo cardine della sua poetica nell'intervista rilasciata a Michelangelo Betti⁶⁹:

[...] dobbiamo chiarire che non siamo di fronte a una letteratura ex-coloniale. Non si sviluppa sull'impulso della colonizzazione, ma come conseguenza della globalizzazione e in Italia rappresenta il movimento letterario più importante da un secolo a questa parte. Il più grande movimento letterario dal Futurismo, in grado di rinnovare la lingua letteraria. Ormai sono attivi oltre 300 scrittori migranti, anche di seconda generazione. Una situazione che prefigura una possibile espansione futura. Tutti veri autori di una nuova letteratura. Al momento purtroppo questo movimento trova poco spazio: malgrado la grande dignità e il grande valore, la letteratura migrante viene tenuta lontano dallo sguardo della gente. Sembra ci sia l'illusione di ritornare indietro, a una realtà sociale e politica passata. [...] Sono autori che portano "letteratura", ma anche un'esperienza politica. Ricadono in quella categoria di scrittori che promuovono la crescita culturale di un paese. Hanno pulsioni diverse da gran parte degli scrittori italiani di oggi e sono più vicini all'impegno di Pavese, Pasolini e Calvino. Nel sud del mondo la letteratura è ancora impegnata per il cambiamento della società, non è entrata a far parte dell'industria dell'intrattenimento. Il successo non sono i dati di vendita, ma il romanzo viene usato come "riserva etica". Forse un elemento comune è rappresentato dall'indignazione, che è presente anche nella produzione degli Italiani, come Fo, De Luca, Camilleri e Tabucchi. Quando la letteratura migrante mette insieme impegno e qualità letteraria si compie la "missione" letteraria di portare la civiltà contro la barbarie. [...]

Se dunque, secondo l'analisi di Monteiro Martins, la funzione letteraria del migrante nel panorama della letteratura italiana è quella di una sorta di rinnovamento di avanguardia legata ad una *Human Mobility* pura, cioè scevra di eredità coloniali dirette, e perciò globale e connaturata alla dimensione sociale della contemporaneità mondializzata, tale rinnovamento non può non declinarsi secondo una riacquisita

⁶⁸MONTEIRO MARTINS Julio, *Fior di cactus*, in *La grazia di casa mia*, pp. 54-56

⁶⁹BETTI Michelangelo, *La scoperta della letteratura in lingua italiana. Migranti scrittori e scrittori migranti. L'impegno e la qualità della nuova narrativa. Una conversazione con Julio Monteiro Martins* su «Italcon» 28-09- 2009

semantizzazione etica del dettato poetico letterario implicito nella carica politica della letteratura proveniente dal sud del mondo. Ma poiché politico si conferma aggettivo gramscianamente sinonimo proprio degli equilibri di potere tra posizioni depositarie di diritti tra gruppi dialettici di individui, se non più tra classi, su questo piano etico Monteiro Martins ribadisce la propria aderenza al dettato di Gramsci, già specificato nell'accostamento alla figura di Benjamin in *Fabula rasa*⁷⁰, ribadendo la dimensione prettamente linguistica di tale dinamica di relazione ed interazione. La tensione ad un Italiano medio d'uso, cui ha teso tutta la storia della lingua italiana specie post unitaria, si conferma qui come già nella riflessione di De Oliveira una conquista acquisibile anche attraverso l'apporto di una nuova classe letteraria esterna al canone linguistico ufficiale del paese, che proprio perché svincolata dalla dialettica tra formazione accademica e condizione abituale d'espressione in cui si diparte tuttora la lingua Italiana, può, nell'agio della propria acquisizione e nella circostanza della propria espressione colta ma funzionale alla comunicazione, elaborarne una forma discreta, razionalmente produttiva ma comunque colta come l'ufficio letterario praticato implica.

Ciò è ribadito dalle osservazioni di Raffaele Taddeo che, pur indirizzate al romanzo *Madrelingua*, ben si adattano all'intera produzione di Monteiro Martins⁷¹:

[...] Un ultimo accenno alla padronanza che Monteiro dimostra di possedere della lingua italiana. Solitamente uno straniero, che ha conosciuto da poco tempo la lingua, organizza l'espressione linguistica su modelli linguistici dominanti, cioè su un modello linguistico che è l'evoluzione a cui oggi la lingua è pervenuta e che con tutta probabilità ha potuto acquisire attraverso la lettura dei testi letterari più recenti. La forma dominante della lingua italiana è fatta di periodi costituiti da una o due frasi. Nello scrittore brasiliano troviamo invece moduli linguistici più articolati e complessi e spesso con un registro linguistico elevato così che la letterarietà dello scritto diventa una delle sue caratteristiche più significative. [...]

Taddeo si sofferma qui sulla profonda padronanza linguistica esperita dalla composizione autoriale di Monteiro Martins, evidenziando come essa non si allontani

⁷⁰ Cfr. supra

⁷¹ TADDEO Raffaele, *Recensione a Madrelingua di Julio Monteiro Martins*, «El Ghibli» n. 16, Anno IV, 2007. Consultabile presso http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=0&issue=04_16.html

dal contesto e dalla complessità d'uso, e ribadisce⁷² piuttosto come egli domini tali circostanze attraverso una direzione di grande concretezza impressa al registro delle azioni e del mondo, declinata nella sua complessità, riportando nel medesimo spazio di approfondimento monografico riservato a Monteiro Martins alcune sue dichiarazioni pubblicate sulla rivista telematica *Sagarana* e rilasciate nel saggio *Uova di cigno, uova di tartaruga*⁷³, composto in forma di racconto secondo la prediletta elusione dei generi fissi, in cui il poeta, parlando del suo rapporto con la scrittura e della sua esperienza di scrittura trasversale, ribadisce la simmetria tra invenzione neoplatonica della lingua ed impegno etico come base primordiale del mestiere letterario, la cui vocazione si conferma il superamento neoplatonico della frammentazione del sapere, la miopia della postmodernità e la ricerca di un senso di natura fieramente civile:

[...] La letteratura è l'arte per eccellenza, perché è costruita su un'altra arte, quella che crea le parole che nominano le cose. Essa è, infine, l'arte matrice, la seminatrice di mondi. (...) Oltre a questo, quale altro luogo più adeguato di questo per discutere le tendenze della letteratura? Questioni emergenti e nebulose, come quella sul postmoderno, la questione della lucidità, del delirio e della pazzia; delle infinite forme che assume l'inconscio, questa nostra fabbrica di sogni che non cessa di produrre meraviglie. La questione dei massmedia, del livellamento verso il basso dei concetti, dell'imposizione di false necessità, del ronzio costante della pubblicità e della fantasmagoria di immagini senza senso o con il senso adulterato dai commenti con i quali si tenta di adornarle. La questione della solitudine e dell'isolamento, sia compulsivo che volontario. La questione della nascente dissoluzione dei generi artistici in un caos polimorfo di espressività, dove, chissà, le tecniche e i generi saranno ricreati ad ogni opera, o forse non esisteranno più le opere, ma solamente epifanie dello spirito materializzate in infinite ed imprevedibili forme, abolendo per sempre la frontiera, già oggi così poco chiara, tra vita e opera, tra l'essere e il dire, tra essenza e discorso.

Che cosa può risultare da tutta questa preparazione? I futuri scrittori, o per lo meno quelli di maggior talento, compieranno una delle funzioni primordiali dell'arte, che consiste nel formulare una domanda in un tempo che forse non sarà in condizioni di soddisfarla; in questo modo essi stagioneranno le utopie ed esorcizzeranno i pericoli del futuro. [...]

⁷²A Monteiro Martins era stato già dedicato un numero monografico di approfondimento approntato da Raffaele Taddeo della rivista «El Ghibli», n.7, Anno I, 2005.

⁷³*Uova di cigno, uova di tartaruga*, ivi, pp. 29-32; già in «Sagarana»,

La linea editoriale di «Sagarana» conferma come questa ricerca non possa prescindere mai dal linguaggio squisitamente poetico, che è unico e continuo come il flusso delle esperienze individuali e che quindi per Monteiro Martins non può comprendere processi di scrittura in doppia lingua né auto traduzioni, ma una immediata immersione nella lingua dell'esperienza e della quotidianità: poiché essendo un organismo vivo la lingua non può prescindere dall'uso e si accompagna a questo inderogabilmente⁷⁴.

L'importanza della parola poetica nel processo ermeneutico è ribadita dalla presenza costante nella rivista dei grandi e classici capolavori mondiali a compagnia della pubblicazione militante dei molti poeti e scrittori migranti, intesi immediatamente come portatori di una carica di rinnovamento centrale dell'assetto letterario ufficiale nel panorama della letteratura mossa dalle spinte della globalizzazione⁷⁵:

[...] Int.: *Vedi nella scrittura dei migranti un serbatoio di innovazioni a livello linguistico?*

M. M.: Lo vedo a livello linguistico...ma ne scorgo soprattutto l'immenso potenziale di innovazione in senso più ampio. Per ora l'universo in cui si muovono gli scrittori migranti è appena sbizzato e si riduce a poche timide persone che non sanno come questa cultura saprà accoglierli. È una posizione di difesa, ben comprensibile. È un processo embrionale, ma è quello con il più ampio potenziale di innovazione linguistica, psicologica. È ciò che permetterà di fare della letteratura italiana una letteratura cosmopolita, universale, per rompere la visione di autoriferimento che oggi, più di quanto sia avvenuto in passato, limita l'Italia. Il rinnovamento e l'apertura, ecco il ruolo di questa letteratura: conto su di essa. L'Italia ha bisogno del resto del mondo...ha bisogno cioè di conoscere e farsi conoscere, la qual cosa sarà possibile grazie a questa letteratura. Per far sì che ciò accada è necessario che le opere vengano ricevute e distribuite in modo degno.

Per questo la *Sagarana* è stata orgogliosa di presentare, insieme con Portofranco e "La Sapienza" di Roma, questo importante appuntamento [...]

⁷⁴Intervista, I Seminario del master di scrittura *Sagarana*, consultabile presso:

http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm

⁷⁵ *Ibidem*

Essa questione linguistica, declinata secondo l'ottica dialogica di una diegesi personale e idiomatica plurima, integrabile soltanto nel piano concreto della scrittura, si confermerà uno dei capisaldi dell'intera riflessione seminariale nell'arco quindicinale della guida di Monteiro Martins di *Sagarana*: e troverà figura di riscontro nell'impianto dialogato e pluridiegetico su cui risultano costruiti costantemente non solamente i suoi racconti e romanzi italiani, ma anche i componimenti poetici di *La grazia di casa mia*, lungo la sua intera gestazione decennale⁷⁶

I profili dei poeti brasiliani di espressione italiana analizzati mostrano con chiarezza come essi appartengano, nelle totalità dei casi, al genere che anche Monteiro Martins, dopo Gnisci, definisce degli *scrittori migranti*⁷⁷: cioè di coloro che provengono da una consolidata identità letterario accademica saldamente praticata già dai tempi della loro vita in patria.

Questa considerazione appare significativa soprattutto se si considera la relazione tra l'origine geografica omogenea dei poeti analizzati e la dimensione che il gruppo dei poeti italofoeni di origine brasiliana rappresenta. Se infatti essi sono sei dei trentanove censiti, e rappresentano circa il 15% del campione totale dei poeti italofoeni presenti in Italia che abbiano pubblicato almeno una silloge, essi divengono - rientrandovi ben quattro dei cinque brasiliani censiti nella mappatura di tutti i poeti italofoeni operanti in Italia- il gruppo saldamente maggioritario tra i dieci poeti italofoeni più produttivi, rispetto ai quali la loro presenza passa dal 15% del totale al 40% dei più attivi. Inoltre essi sono, attraverso Murilo Mendes che è stato non solo primo poeta italofono brasiliano ma primo poeta italofono censito nella Banca Dati *Basili*, la comunità poetica italofoena contemporanea di più antica tradizione operante in Italia.

Appare inoltre immediatamente evidente come essi rappresentino non solo la comunità letteraria più coesa e produttiva, ma quella la cui professionalità poetica risulta accademicamente più salda, certificata e maggiormente acclarata.

⁷⁶ La raccolta avrebbe dovuto intitolarsi *Eclissare il Taj Mahal*. Come si evince dall'intervista riportata in ««El Ghibli», 7, Anno I, 2005, cit., pp. 48-50, esso risulta già in una *certosina* elaborazione nel 2003

⁷⁷http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm

Si è tentato di ricostruire nel secondo capitolo come tale insediamento poetico sia stato coevo a quello dei poeti esuli in Italia e come la loro azione poetica abbia mantenuto un carattere fortemente omogenetico a quella dei poeti dell'esilio che si sono succeduti in Italia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento.

Diversamente da quelli però essi hanno praticato tutti una produzione fortemente legata alla lingua italiana, intesa sia come lingua di produzione che di traduzione.

Al contrario, con l'eccezione significativa di Gëzim Hardari, i poeti esuli analizzati nel Capitolo Secondo non hanno mai abbandonato o affiancato la propria lingua d'origine, neppure quando hanno soggiornato lungamente in Italia come nel caso di Rafael Alberti o di Juan Gelman: al più tentando delle produzioni in doppia lingua da relegare al proprio scrittoio privato e di cui non è stato possibile in alcun modo provare l'esistenza, se non attraverso notizie ufficiose, in ottemperanza al loro desiderio di considerare tali composizioni alla stregua di esperimenti di disappartenenza strettamente privati. La poesia, impegnata, civile, di argomento italiano o che riguardasse i dolori della patria, si manteneva nell'esperienza di questi saldamente ancorata alla sfera personale, identitaria e culturale garantita dall'alveo d'espressione letteraria della lingua madre, anche quando quella consolidata d'uso era quella italiana.

I poeti di origine brasiliana si caratterizzano per una aderenza della propria produzione di stampo civile alle istanze sociali propria del carattere letterario latinoamericano, più esplicitamente politica a quella trasversale alla letteratura della migrazione. In ciò mantengono un profilo di intellettuali esiliati propria soprattutto degli scrittori provenienti da paesi in cui sono stati attivi regimi non democratici: tuttavia questa divergenza nell'uso della lingua ospite come lingua d'espressione letteraria interroga circa la cifra specifica della loro pratica letteraria interna a quella dell'esilio in cui non possono non essere iscritti.

Ad una osservazione più prossima dei loro singoli comportamenti compositivi e linguistici, appare evidente una disomogeneità che scinde il comportamento linguistico primario di Mendes -francamente più prossimo all'abitudine della poesia dell'esilio di ambito europeo che tende al mantenimento della lingua madre come lingua d'espressione d'arte, dal momento che la sola silloge italiana, *Ipotesi*, è stata elaborata tardamente ed ha visto la luce postuma per una volontà autoriale legata alla non ancora

perfezionata certezza sulla perfetta esprimibilità poetica nella nuova lingua acquisita⁷⁸- e quelli più aperti dei tre poeti restanti: Theóphílo, De Oliveira, Monteiro Martins.

Essi, partendo da condizioni personali di dissidio simili, e da stati intellettuali consimili seppur non uguali, non si sono sottratti alla pratica di un uso della lingua ospite acquisita ai fini della produzione poetica più velocemente, problematizzandone l'uso a scopi di politica e poetica letteraria, ma non dubitando dell'opportunità e liceità della scelta neppure nei termini di risultati della resa poetica.

L'ascrivibilità alla categoria dei poeti migranti di costoro risulta dunque opportuna almeno quanto a quella di poeti esuli: e, nel caso dei poeti esuli di provenienza brasiliana di espressione italiana come pure del succitato Gëzim Hajdari, può declinarsi come evoluzione storico sociologica interna alla stessa categoria della poesia dell'esilio, che legava i dispatri per motivi politici fino agli anni Ottanta del Novecento a precisi costumi di aderenza produttiva non esclusivamente al patrimonio letterario d'origine, ma certamente alla lingua madre.

I poeti italofoeni di origine brasiliana intercettano inoltre comportamenti letterari specifici propri della categoria della letteratura della migrazione non praticati dai poeti dell'esilio. Come quelli, spesso, gli esuli vivono una condizione di disagio economico grave, di incertezza personale nell'allontanamento dalla patria e dalla cultura e lingua d'origine. Tuttavia nella prospettiva dell'intellettuale esule, il legame con la platea degli uguali -vero lettore ideale di ogni comportamento letterario- rappresentava, per quanto allargata, il presupposto di ogni scelta culturale ed implicava una fedeltà alla lingua madre imprescindibile.

La condizione del dispatrio nella migrazione, che accompagna la modalità dell'esilio dei poeti brasiliani analizzati, ma anche dello stesso Hajdari, comporta una frattura ulteriore.

La dissidenza politica e ideologica, che accompagna l'oggettiva presenza di regimi repressivi ed antidemocratici nella patria abbandonata, non è l'unico criterio di scelta dell'allontanamento.

Mendes si allontana infatti a ridosso dei colpi di stato che insanguineranno il Brasile, di cui ha sentore, in favore di una nuova patria intellettuale. Certamente la situazione non

⁷⁸Stegagno Picchio, *Introduzione*, in Murilo Mendes, *Ipotesi*, cit.

democratica del Paese d'origine gli impone lungamente il mantenimento di una distanza che vivrà come tempo dell'esilio. I caratteri abituali del suo modo di vivere l'esilio si confermano nella poca propensione all'uso della lingua ospite come lingua di espressione poetica, e dalla contestuale compenetrazione con la cultura letteraria ospite con la quale si pone in dialogo da una posizione di assoluta parità e di consapevole alterità complementare: una forma di alterità ufficialmente riconosciuta, raramente riscontrata con altrettanta franchezza per i poeti italofoeni che lo hanno seguito.

La posizione di distanza che Mendes vive non è riguardo la cultura, con la quale - Italiana, ma anche europea e americana- dialoga proficuamente dall'alto della sua condizione di poeta internazionale acclarato e riconosciuto sia da un punto rivista ideologico, con le sue aperture alle tematiche urgenti della contemporaneità come il ripudio della guerra, la riflessione sul mito del progresso, o il crollo delle certezze ermeneutiche; sia strettamente culturale. Essa risiede piuttosto in una distanza di tipo esistenziale: egli permane dunque in una condizione di separatezza non fusiva, che gli consente di considerare l'Italia una seconda patria ma non la propria patria definitiva. Il passaggio di appartenenza linguistica si mantiene problematico. Egli, che padroneggia perfettamente l'Italiano come dimostra l'uso che ne fa nel raffinato ufficio accademico e nella scrittura saggistica e nella riflessione sui linguaggi d'arte, dedica allo spazio poetico alloglotto una condizione marginale non per qualità o quantità della produzione, che come visto si protrae anche nella composizione di *Poliedro* nel periodo portoghese, bensì perché alternativa, personale e mentale, di declinazione ulteriore della propria identità più intima. Come osservato, le poesie di *Ipotesi* mantengono un tratto eccentrico rispetto alla produzione brasiliana: alla quale si legano, ma che superano attraverso un più marcato uso scettico dell'approccio gramscianamente filologico e linguistico dell'organizzazione cioè dell'esperibilità del reale. Questo esperimento scettico e ironico, in un processo dialettico aperto con l'atteggiamento di Fede, si conclama nell'esperienza linguistica -cioè di riorganizzazione del dicibile- altra, italiana.

Se il passaggio dalla mera pratica poetica dell'esilio, abitualmente omolingvistica, a quella adesso interna e contigua della migrazione, eterolingvistica e bilingue, avviene attraverso lo snodo di Murilo Mendes, poeta accolto ed operante in Italia nella identica temperie che vedeva nell'apertura alla poetica dell'esilio uno strumento cardine del rinnovamento poetico cioè sociale culturale e politico del Paese, essa si declina attraverso gli altri tre poeti brasiliani sempre più nella direzione della pratica della poesia della

migrazione, cioè da una condizione che investe la dimensione individuale e contingente del dispatrio, e che presume una prospettiva di stabilizzazione dell'esule nella nuova patria, pur non prescindendo dalla condizione originaria dell'esilio.

Certamente, tra l'atteggiamento del primo gruppo, costituito dai poeti esulati in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, e quello dei poeti brasiliani, specie di arrivo in Italia più recente, il discrimine risiede in un diverso grado di attrattività della lingua italiana, confermata per altra via anche dal caso ancora più recente di Gëzim Hajdari.

Per i Brasiliani come per Hajdari l'Italiano è infatti idioma culturalmente familiare proprio in forze dei legami tra Italia e Brasile creati nell'arco del Primo Novecento in risposta alla massiccia emorragia migratoria che aveva visto instaurarsi enormi fuochi d'italianità fuori d'Italia in Brasile e Sud America. L'Albania ha avuto invece dimestichezza antica non solo con l'Italia, ma anche con la lingua italiana, che veicolava il più prossimo costume occidentale nell'enclave comunista balcanica attraverso libri e radio.

Omologa vicinanza, seppur non necessariamente una medesima capacità d'attrazione, doveva essere operante anche presso gli esuli ispanofoni o provenienti da contesti linguistici neolatini o greci. È probabile però che non la distanza linguistica, ma lo statuto di uso della lingua madre sia il discrimine tra i due atteggiamenti; e che ciò riveli una diversità di atteggiamento non del gruppo dei poeti provenienti da Brasile rispetto agli esuli, ma piuttosto che il discrimine si muova dagli esuli, che incarnavano un'epoca ed una modalità di mobilità letteraria mondiale avvertita come nobile e internazionalmente riconosciuta nella società internazionale delle lettere, rispetto al più moderno fenomeno della letteratura della migrazione, di cui le identità liquide sono un presupposto che comporta una rifondazione della identità migrante nel passaggio anche attraverso l'uso linguistico di idiomi diversi.

Resta da sottolineare la consistenza numerica del gruppo dei poeti brasiliani e l'estrema professionalità poetica da cui sono caratterizzati i poeti di origini brasiliane che operano in Italia esprimendosi in Italiano: che evidentemente si lega, come in un processo storico rovesciato, alla dimensione dell'emigrazione italiana in Brasile⁷⁹. Essa,

⁷⁹ FIORE Teresa, *La post "colonia" degli emigranti nell'Italia dell'emigrazione*, in LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014, pp. 61-74

seppure non basata su una migrazione selettiva, fondata su competenze e conoscenze letterarie pregiate, fu comunque capace di fondare contesti letterari attrattivi ed attivi nei paesi di emigrazione rispetto al panorama ufficiale della letteratura italiana⁸⁰; ed ha definito una dimensione trasversale e diffusissima dell'italianità nel paese, se è vero che si stima essere presente in Brasile un enorme numero di discendenti italiani.

L'attrattività di ritorno⁸¹ di un Italiano ricostruito a posteriori come spia di una identità nazionale in fieri nel momento di maggior flusso migratorio italiano, coevo e parallelo all'unificazione d'Italia, può aver costituito un criterio importante nella scelta del paese e dell'identità letteraria sentita in parte come propria da un gruppo intellettuale particolarmente professionalizzato e caratterizzato da un impegno civile di difesa delle posizioni marginali che richiamavano storicamente anche le condizioni associate alla migrazione dequalifica italiana, dei cosiddetti *carcamano*⁸². Non stupisce dunque che la riflessione teorica sul valore linguistico della produzione letteraria dei migranti italiani effettuata dagli accademici De Oliveira e Monteiro Martins parta proprio dalla dimensione di frammentarietà dei dialetti migratori italiani e dallo scollamento tra lingua d'uso e lingua letteraria così centrale nelle stesse dinamiche linguistiche italiane endogene alla riflessione ufficiale italiana stanziale.

È dunque probabilmente nella mutata natura storica di questi intellettuali, non più esclusivamente esuli, ma più aderenti al profilo degli scrittori migranti emersa proprio a partire dagli anni Ottanta, di cui abbracciano anche i costumi linguistici, che risiede la specifica fisionomia di un gruppo così cospicuo e così attivamente inserito nel panorama italiano. Essi si caratterizzano rispetto ai primi per una più esplicita fragilità nelle contingenze biografiche nella quotidianità vissuta nel paese di approdo e per una identità liquida che sovraespone il profilo di dissidenza proprio della condizione dell'esilio ad uno di fragilità personale, generazionale e globale. L'omogeneità culturale che ne lega la formazione ed il costume letterario a quello della cultura europea, specie mediterranea,

⁸⁰ HOHFERDT Antônio, *La letterautura di lingua italiana in Brasile*; e FRANZINA Emilio, *Brasile: tra storia e romanzo*, entrambi in MARCHAND Jean-Jacque (a cura di) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, cit., pp. 205-212, 213-228

⁸¹ VEDOVELLI Massimo (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011

⁸² PASSERI Giovanni, *Il pane del carcamano: italiani senza Italia: parlano gli emigrati italiani di Rio de Janeiro, di San Paulo e delle fazendas dell'interno del Brasile : i contadini di Petropolis e della fattoria di Pedrinhas : centinaia di dolorose odissee : miseria e speranza* ; prefazione di Jorge Amado e Josue de Castro, Firenze: Parenti, 1958

cui da sempre la cultura brasiliana è almeno nella sua radice portoghese ascritta, spiega la facilità d'innesto ed il credito di cui essa gode nel contesto italiano, ed il particolare pregio, oltre al ruolo di mediazione rispetto alla riflessione sulle tematiche strettamente inerenti le specificità della letteratura della migrazione, specie nelle sue declinazioni linguistiche e culturali. Di queste, le poetiche del corpo utilizzate sono un'ulteriore declinazione.

§ 4.2 Le poetiche del corpo: figure di margine e di identità

La letteratura della migrazione italoфона, in ciò allineandosi ai caratteri propri della letteratura internazionale della migrazione e post coloniale, si caratterizza per una centralità conferita al corpo trasversale ai diversi generi e forme della produzione letteraria.

Ciò si lega innanzitutto alla circostanza biografica propria dei migranti che, spesso vittime di necessità economiche, vivono nella propria fisicità la prima forma di disagio che discende da quella del *dispatrio*, specie se legata a motivi di privazione e di repressione politica patiti in patria e riproposti dalla condizione di approdo nel nuovo paese.

Ancor più, tuttavia, il corpo rappresenta l'elemento archetipico d'identità individuale, cioè della dimensione personale più attaccata dallo stravolgimento che il passaggio dall'identità d'origine a quella d'approdo comporta. Esso diventa inoltre campo del conflitto biopolitico che i fenomeni della mobilità umana contemporanea pongono in essere.

Come è noto, il concetto di biopolitica⁸³, individuabile come punto nodale della riflessione teatrale e filosofica intorno alla natura del potere nel mondo classico ed in special modo greco⁸⁴, è stato tratteggiato in una declinazione vieppiù anti idealistica da Michel Foucault nel 1976 nel volume *La volontà di sapere*, e definito con ancor

⁸³ FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it.: *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1976)

⁸⁴ AMATO Pierandrea, *Antigone e Platone. La «biopolitica» nel pensiero antico*, Milano, Mimesis, 2006

maggiore evidenza nel corso universitario tenuto dal filosofo al College de France nel 1979⁸⁵, assorbendone l'interesse in modo costante nell'intero ultimo tratto della vita. In esso Foucault, prendendo avvio dall'analisi delle circostanze contingenti che determinano il sistema culturale derivante dal legame tra realtà sociale e sistema economico di stampo capitalistico, descrive la relazione che intercorre tra potere e *bios* e che si caratterizza per una sua declinazione non meramente verticale, ma che tende a diffondersi nella società orizzontalmente e capillarmente in forza del potere di omologazione e persuasione implicito della dimensione linguistica che riveste. L'assunto di Foucault prende avvio dalla sfera della sessualità, che è vista come un campo in cui la natura di questo sistema di potere emerge e prende forma, ed investe sempre più la dimensione somatica dell'individualità come frontiera in cui si misurano la gestione dei diritti e la nascita stessa di concetti, problemi e categorie di ordine filosofico sin dalla loro fondazione originaria⁸⁶.

Come è evidente, questa posizione non coincide del tutto con quella congenita che Giorgio Agamben pone in essere attorno al medesimo concetto avviata ed esposta con il volume *Homo Sacer*⁸⁷ nel 1995. Essa si avvia da osservazioni sul senso del diritto naturale proprie del pensiero classico e però meno legato alla contingenza socio economica contemporanea. Poiché il potere in Agamben coincide -e non attiene come piuttosto in Foucault- alla sfera politica della *sovranità* che relega nel *non luogo*, nell'indistinto (*qualunque*) impolitico il soggetto atteso dall'esercizio della violenza del potere in forza dell'atto normativo di natura linguistica della negazione della sua umanità, cioè afferente allo stato di diritto, le posizioni di Agamben sembrano aderire con maggiore efficacia alla riflessione sulla natura del potere in relazione ad una esplicita

⁸⁵ FOUCAULT Michel, *Nascita della biopolitica. Corso au College de France (1978-1979)*, (trad. Mauro Bertani, Valeria Zini), Milano, Feltrinelli, 2005

⁸⁶La trascrizione delle lezioni dei corsi accademici tenuti dal filosofo sul medesimo argomento presso il College de France finanche tra il 1981 e dil 1982 sono raccolte in FOUCAULT Michel, *L'Herménétique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001(trad. it.: *L'ermeneutica del soggetto*, Milano Feltrinelli, 2004)

⁸⁷ AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995. La riflessione ventennale sul tema del rapporto tra corpo inteso come luogo della definizione del diritto e dimensione, anche linguistica, del potere è ancora produttiva nella riflessione del filosofo. Si ricorderanno da ultimo le pubblicazioni:

AGAMBEN, Giorgio, *Stasis: la guerra civile come paradigma politico: Homo sacer*, 2.2, Torino, Bollati Boringhieri, 2015

AGAMBEN, Giorgio, *L'uso dei corpi. Homo sacer 4.2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014

AGAMBEN, Giorgio, *Il sacramento del linguaggio: archeologia del giuramento (Homo sacer 2., 3)*, Bari, Laterza, 2008

esclusione dei soggetti innanzitutto equiparabili alla condizione degli esuli puri presenti in questa ricerca.

Egli analizza la figura dell'*homo sacer*, cioè di colui che è posto al di fuori della società e che nel suo permanere in una condizione di non sacrificabilità è caratterizzato da una perdita del dato sacrale che lo riduce alla pura dimensione biologica, e l'uso in piena liceità della cui stessa condizione di vivente ne consente la libera uccisione da parte di chiunque al pari di un essere non umano poiché portatore di una *nuda vita*⁸⁸ (ζωή).

Tale posizione consentirebbe altrettanto certamente di considerare la posizione eccentrica dell'*haecceitas* individuale propria dello status di *sacertà*, cioè di non umanità che rende lecito disporre come di cosa brutalmente vivente del soggetto colpito dall'interdetto normativo, come una declinazione della condizione di permanenza nel *non luogo* dell'*anomia* proprio delle culture del margine, tra cui pare ancora relegata quella della migrazione in Italia.

Se le riflessioni di Agamben si dimostrano quasi connaturate all'analisi del ruolo che la fisicità e corporalità rivestono nell'ambito letterario specifico, tale aspetto trova altrettanto giovamento dalle considerazioni di Foucault: che salda il problema della natura dell'esclusione del diritto con una riflessione sullo stato di privazione fisica che esso determina non solo nelle sue ovvie declinazioni socio politiche verticali, ma specialmente nelle ricadute che queste hanno nelle derivazioni pervasive dell'intero sistema sociale che ne discende e che regola la condizione pragmatica e somatica che ne deriva. Ciò genera una equivalente capillarità orizzontale della gestione delle relazioni sulle quali si basa la realtà del potere, e che viene a determinarsi nel circuito relazionale dei singoli: cui oggetto e territorio si conferma il corpo.

Sul corpo si fonda infatti la ricerca dei primi diritti propri di chi migra, ed è il corpo il principale strumento di dichiarazione di esistenza, cioè il più radicale strumento di testimonianza di cui i migranti, persa l'identità culturale e complessa dell'origine, si avvalgono a significare la loro individualità radicale e primigenia che vale da identità primaria anche nel grande oblio che il passaggio che agiscono e che la propria condizione implica. Esso diviene dunque, nella condizione del migrante, e per conseguenza nelle poetiche proprie della letteratura della migrazione, strumento di denuncia e manifesto

⁸⁸ Ibidem

somatico della lotta per i diritti di soggetti, come appunto si trovano ad essere i migranti, in quello specifico passaggio privi di una dimensione del diritto e dell'identità: le cui ascendenze letterarie possono considerarsi teorizzate nelle poetiche del margine⁸⁹ che la letteratura della migrazione sempre trasversalmente indaga e denuncia e il cui contenuto civile propone e persegue.

Se dunque il corpo è un caposaldo filosofico, estetico e semiotico della poesia e della letteratura della migrazione, tale statuto sul piano prettamente letterario gli discende dalla riflessione storica sulla letteratura delle minoranze, come è evidente già dalle considerazioni filosofiche che Deleuze e Guattari indagano nella sua incarnazione letteraria contemporanea in: *Kafka. Per una letteratura minore*⁹⁰. Nel libro il concetto di *deterritorializzazione*⁹¹ partendo proprio dal contesto dell'identità somatica progressivamente perduta anche attraverso la perdita linguistica, sua emanazione afferente lo stato più intimo di umanità, implica attraverso il valore collettivo⁹² e quindi culturale dell'opera letteraria l'includibilità del significato politico ed etico⁹³ del dettato artistico letterario proprio della produzione di scrittori che si esprimono al di fuori di posizioni egemoniche, caratteristiche di condizioni linguistiche maggioritarie.

La *deterritorializzazione* coincide dunque, almeno a far data da questo momento originario della riflessione intorno alla letteratura delle minoranze, con una precisa posizione linguistica e con un'altrettanto evidente posizione etica, di impegno civile, che rovescia il valore dell'arte da esito estetico dell'impegno individuale in testimonianza etica di stampo collettivo.

Ciò è evidente non solo in poeti particolarmente avvezzi all'esercizio teorico della letteratura, specie intorno allo statuto della letteratura contemporanea -potrà essere utile ricordare la ricostruita coincidenza temporale e teorica tra le posizioni dei due filosofi

⁸⁹Sul valore del corpo nell'economia globale della letteratura della migrazione in Italia si leggano tra gli altri: A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, B. Mondadori, 2010;

SINOPOLI Franca, *Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)*, su «Neohelicon», marzo 2004, Volume 31, Saggio 1, pp 95–109

⁹⁰DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions De minuit, 1975 [*Kafka. Per una Letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975]

⁹¹ Ivi, pp. 29 e segg.

⁹² Ivi, p. 31

⁹³ Ivi, p. 30

francesi e quelle elaborate da Mendes nel periodo della sua produzione italoфона (§3.2.3)- ma in modo pressoché totale presso tutti i poeti della migrazione, e particolarmente in Gëzim Hajdari⁹⁴ ed Arnold De Vos⁹⁵, che ne fanno un esplicito e ricorsivo caposaldo basilare.

Nell'esperienza poetica dei brasiliani italoфoni, il corpo assume tuttavia, in quest'ottica trasversale, un preciso statuto foriero non solamente dell'abituale tematica somatica propria degli scrittori migranti, ma anche di una specifica sensibilità legata alla cultura d'origine, che nel recupero dell'assunto somatico utilizza ripercorrendolo uno dei temi principali tanto dell'avanguardia modernista del principio del Novecento, centrato su un realistico e naturale sensualissimo proprio del recupero della figura avita dell'indio nella sua concretezza storica e fisica culminata nel Modernismo di Oswald De

⁹⁴Tra i poeti della migrazione italiana maggiormente legati alle tematiche del corpo, e la cui posizione di poetica del corpo può essere riportata ad esemplificazione della tematica generale si penserà innanzitutto ai casi di Arnold De Vos, che nella sua poetica pone la tematica centrale dell'eroticismo come strumento per la normalizzazione della condizione omoerotica e per i diritti delle minoranze; e ad Gëzim Hajdari, che fa del corpo uno strumento centrale di testimonianza del dettato poetico del quale è portatore nell'esilio.

Sulla poetica del corpo in Hajdari, oltre che rimanere al §2.6.5 si segnalano i già citati saggi:

DI GIANVITO Sara, *In balia delle dimore oscure*, Nardò, Besa, 2015

GAZZONI Andrea, *§Tremare. Il Corpo e la Pelle*. in *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In ID. (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp.36 e segg.

MATTEI Alessandra, *La Besa violata, eresia e vivificazione nell'opera poetica di Gëzim Hajdari*, Roma, Ensemble, 2014

oltre al saggio di SINOPOLI Franca, *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, apparso originariamente in «*Studi (e testi) italiani*», 7, 2002; e confluito nel volume *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 87-113, si è occupata nel medesimo anno dell'autore in:

TOPPAN Laura (a cura di), *Letteratura, Potere ed Etica. Laura Toppan dialoga con Gëzim Hajdari*, in *Scrivere altrove/ Ecrire ailleurs*. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration en Italie-Recherches n°10, 2013, pp. 27-47.

_____, *Maldiluna: la lingua/corpo di Gëzim Hajdari*, in A. Frabetti, W. Zidarič (a cura di), *L'Italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, *Actes du colloquio International* (CRINI - Université de Nantes), 8-10 dicembre 2005, Nantes, Goubault Imprimeur, 2006; poi in A. Gazzoni (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp. 241-252

⁹⁵Sulla poetica del corpo in Arnold De Vos si legga, tra l'altro:

BALDONI Luca, *Nè orientale né occidentale. Cenni sulla poesia di Arnold De Vos*, in A. De Vos, *Stagliamento*, cit., pp. 20-25; e SINOPOLI Franca, *Arnold De Vos e madonna materia*, in De Vos Arnold, *Morore o un amore senza impiego*, cit, pp. 83-88

Andrade⁹⁶, che delle correnti letterarie dell'impegno per i diritti umani del pieno secondo Novecento avviatesi in particolare modo negli anni Settanta⁹⁷.

In Mendes, poeta dalla formazione di stampo occidentale e dalla consapevolezza culturale d'origine creola, che anche per questo aspetto si pone ai prodromi dell'esperienza letteraria migratoria contemporanea mantenendosi in bilico nel solco della tradizione dell'esilio, il corpo è figura di razionalità.

Il corpo è infatti in *Siciliana* misura, cioè prima dimensione del conoscibile. La stessa capacità razionale discende dal concetto e dalla matrice di misurabilità implicita nella relazione che viene ad instaurarsi tra spazio e corpo. Esso è filtro della dimensione metafisica nella sua parziale conoscibilità in forze del limite ontologico implicito nella natura corporalmente dimensionata dell'esistenza. Lo stesso scarto logico proprio dello scetticismo ironico di Mendes discende dal limite invalicabile che lo strumento di ragione, che discende dalla natura ed esperienza del corpo di cui è emanazione, comporta con il termine *ante quem* della sua dimensione finale di morte, intesa come trapasso insondabile attraverso strumenti di conoscibilità umana.

Se il valore strumentale è costruito nel periodo italiano attraverso figure e dimensioni di *misura* nella raccolta *Siciliana*, esso è confermato in *Ipotesi*, ma qui si accompagna al recupero di un sensualismo erotico già presente nelle raccolte brasiliane e riproposto in componimenti coevi a quelli di *Ipotesi*⁹⁸ in cui si affianca allo stilema panico della magnolia⁹⁹ la riflessione sul ruolo dell'amore sensuale - incarnato dalla figura sempre ripetuta della donna, spesso incinta, che dissemina la raccolta come prima vivente di una vita seducentemente inconsapevole, parallela a quella cerebrale delle figure maschili,

⁹⁶ I presupposti di questa operazione letterario culturale sono riposti, secondo Stegagno Picchio, nella lettura romantica della figura dell'indio.

Si vedano in proposito:

STEGAGNO PICCHIO Luciana, § *Gonçalves de Magalhães e l'indianismo romantico* e § *La grande poesia indianista. Gonçalves Dias in Profili della letteratura brasiliana*, cit., pp. 30-35; e il di poco più recente volume di FINAZZI AGRÒ Ettore, *Le sponde dell'immaginario: linee di frontiera e luoghi di identità nella cultura brasiliana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1995.

Si veda anche il volume *Amazzonia: mito e letteratura del mondo perduto*, (a cura di) Silvano Peloso, Roma Editori riuniti, 1988

⁹⁷ Stegagno Picchio, *Profili della letteratura brasiliana*, cit., pp. 137-138

⁹⁸ Si ricordi in proposito la figura della cugina del poeta in *Convergencias*, cit.

⁹⁹ Si scorrono le osservazioni sul legame tra la nascita della figura emblema della magnolia in *Canto Palermitano*, contenuto in *Siciliana*, e la ripresa della figura in *Convergencias* riportate sopra al §3.2.1

spesso incarnate da stereotipi - come leva di continuazione della vita e garanzia del *sistema*¹⁰⁰ che regola e garantisce l'ordine umano.

Se l'elemento puramente erotico e sensistico è eredità della sensibilità brasiliana, esso è anche funzione del *sistema* che il poeta indaga attraverso lo strumento imperfetto perché finitamente insufficiente della poesia; l'immagine del corpo come limite e misura del frangente umano del *sistema* ermeneutico che la sensibilità incarna si approfondisce nella dialettica tra corpi viventi ed oggetti inanimati interna alla raccolta stessa. In *Ipotesi*, infatti, le figure maschili godono di una definizione biografica precisa (si pensi agli evocati Barthes, Cassirer, Jacobson, Kafka, agli artisti e poeti dei murillogrammi) o sono frutto di tipizzazioni. Essi sono i referenti razionali, perciò insufficienti, del sistema mendesiano: imperfetto perché basato sulla dimensione chiusa della ragione umana. L'accidente che determina la spinta alla progressione interna al sistema è legato alla variante irrazionale, vitalistica, incarnato dalle figure femminili.

L'equilibrio tra queste due forze determina la continuazione umana all'interno del circuito insufficiente della storia.

È l'evento di morte, cioè di azzeramento del corpo fisico come strumento e presupposto di percezione e di comprensione, l'elemento di crisi che scardina il sistema chiuso dell'ermeneutica umana e pone in realtà l'ipotesi di una ermeneutica metafisica che prescindendo dalla categoria del corpo è nella possibilità concreta di accedere, attraverso il piano ontologico della Fede, ad una saldatura tra dimensione metafisica originaria e verità acquisibile attraverso il cristianamente neoplatonico ritorno a quella: possibile perché svincolato dal dato fisico di ragione.

La dimensione storica, incarnata in *Siciliana* dai ruderi antichi, che in *Ipotesi* funge da contesto insensato in cui il *sistema* prende forma e che in *Poliedro* è raffigurata dalla statua di Terenzio Mamiani della Rovere nella quale il poeta si imbatte come in un accidente inevitabile e insignificante uscendo dall'abitazione di via del Consolato, corrosa e vilipesa dagli accidenti quotidiani e banali delle intemperie, appare la condizione della corruzione del senso attaccata dal mito del progresso e dalla brutalità della guerra. La riflessione che si avvia dalla visione della statua affrontata nel passo in

¹⁰⁰ Si veda in proposito la già sottolineata ed esplicita considerazione di commiato dell'autore nella lirica *Il Quadro*, contenuta in *Ipotesi*, sui coniugi Arnolfini come fattore di garanzia del sistema umano.

Italiano di *Poliedro*¹⁰¹, lega la violenza e la brutalità della quotidianità, incarnata nella cronaca di guerra del Vietnam, allo scacco interno che il presupposto progressivo e progredente dell'agire umano¹⁰² comporta nell'enigmaticità del *sistema*: e per significare il quale il poeta traccia e dichiara esplicitamente una ascendenza leopardiana.

Nel brano, il corpo vilipeso del patriota appare come *hapax legomenon*: esso è sottratto alla tipizzazione propria delle figure umane attive in *Ipotesi*, in quanto il corpo dell'uomo politico e pensatore è inanimato, cioè non sottratto alla possibilità di una caducità che ammantava e minaccia il sistema mendesiano dell'umano biologico, ma caduco in quanto oggetto che afferisce ad una più lata dimensione del tempo e dell'umano.

Il corpo si conferma dunque, in ultima istanza, lusinga di senso e strumento imperfetto e insufficiente a strutturare una *macchina* capace di produrre o decifrare significati poiché esso incarna in potenza le innumerevoli variabili di pulsioni ed ipotesi¹⁰³ genetiche degli accidenti dell'esistenza umana, nella doppia declinazione individuale e collettiva. Esso è, nel sistema mendesiano, unico strumento noto eppure per ciò stesso inadeguato al tentativo di quadrare la perdita di senso universale propria della modernità cui l'autore appartiene e il dettato metafisico cui tende¹⁰⁴.

In Marcia Theóphilo invece, il corpo è il centro del sistema antropologico descritto e il primo strumento ermeneutico nel quale porre fiducia per semantizzare sia gli elementi etnografici registrati che l'intero sistema culturale e naturale della foresta. Esso è inoltre lo strumento privilegiato delle rivendicazioni sociali e delle istanze civili sottese all'intera produzione letteraria della poetessa.

Anch'ella, infatti, nel ricostruire una dimensione edenica ed ancestrale della condizione india s'apparenta ad una concezione neoplatonica, seppure declinata in un inedito pragmatismo di matrice sensistico esperienziale proprio della fissità temporale nella quale non solo si scioglie la dimensione mitica, ma anche quella rituale culturale che documenta e descrive. Questi aspetti sono problematizzati dal permanere della

¹⁰¹ MENDES Murilo, *Poliedro*, cit. ibidem

¹⁰² MENDES Murilo, *Il viaggio*, in *Ipotesi*, cit.

¹⁰³ MENDES Murilo, *L'esplosione demografica*, in *Ipotesi*, cit.

¹⁰⁴ MENDES Murilo, *Il sistema demografico*, in *Ipotesi*, cit.

poetessa in una fedeltà ad un'osservazione di stampo naturalista che permea di sé la tripla prospettiva della sua composizione di stampo francamente narrativo e del suo contemporaneo slancio mitico e lirico.

La visuale dell'osservatore/narratore, la cui definizione è tematica della prospettiva antropologica fatta propria dall'autrice, quella dell'osservato e quella del lettore sono fatte coincidere attraverso una costruzione di una struttura semiotica e allusiva tarata sul dato fisico esperienziale sollecitato come convergente per tutte.

Se le conseguenze linguistico compositive di tale atteggiamento determinano un'attitudine alla resa ritmica dominante rispetto ad altri aspetti di struttura poetica, esse si riverberano in una ripetizione insistita e quasi ossessiva di azioni francamente cinetico rituali.

La centralità del corpo come dimensione contingente è tale che non solo dal movimento discende la facoltà del pensiero tradizionale propria del dominio umano, ma esso è anche struttura e canale del pensiero mitico e rituale ribadito negli innumerevoli episodi di teriomorfismo in cui la mitogenesi delle culture della foresta si ripete.

Nel ripercorrimento dei miti indi¹⁰⁵, che si estende nell'intero corpo del *Poema della Foresta*, la definizione assolutamente carnale degli dei-uomini¹⁰⁶ come il Boto, dio dell'eros, o i giovani guerrieri assume una declinazione esplicitamente e francamente erotica nella delineazione dello specifico femminile¹⁰⁷, che spesso è identificato con gli atti dell'amore carnale¹⁰⁸ e con l'azione del parto¹⁰⁹: i quali conferiscono alla dimensione schiettamente animale dell'umanità descritta un valore profondamente culturale, affettivo ed assolutamente umano.

Questa centralità del corpo umano come mezzo di significazione universale è talmente sviluppato che non solo la poetessa ripercorre in questa specifica accezione una

¹⁰⁵ MATTEI Alessandra, *Valenza ed estetica del corpo nella poetica di Marcia Theóphílo*, in AA. VV. *La Modernità Letteraria*, rivista annuale, n.17, 2018; Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, in corso di pubblicazione

¹⁰⁶ Si veda tra tutti THEÓPHÍLO Marcia, *Il delfino rosa in Amazzonia respiro del mondo*, Passigli, 2005, p. 53

¹⁰⁷ Ancora, a mo' di esempio, si potrà leggere: THEÓPHÍLO Marcia, *Il ritmo dell'acqua in Amazzonia respiro del mondo*, cit. p. 79

¹⁰⁸ THEÓPHÍLO Marcia, *L'ultima orgia* in Ead., *Io canto l'Amazzonia*, cit., pp. 150 e segg.

¹⁰⁹ THEÓPHÍLO Marcia, *Il parto della foresta*, in Ead., *Amazzonia respiro del mondo*, cit., p. 99

riscrittura metamorfica di derivazione ovidiana¹¹⁰ per significare la violazione dello stato di natura in *Lei vedeva il sangue nella terra*¹¹¹, ma stabilizza il procedimento rovesciandolo attraverso l'umanizzazione della stessa natura della foresta¹¹² che avviene tramite l'attribuzione di lineamenti somatici definendo così una relazione di fusione totale tra sistema antropologico culturale registrato ed antroposfera.

La ricorsività di caratterizzazioni somatiche che assumono la funzione di strutture di identità per uomini e ambiente prende in carico anche il valore di fissità di una dimensione storica propria del mondo intatto ed edenico ricostruito nel *Poema della Foresta* che è poema antropologico.

Ciò trova conferma nella descrizione della condizione dell'infanzia india.

Come è noto, nelle società tradizionali essa afferisce allo *status* umano che si considera acquisito definitivamente solamente dopo aver superato dei riti di passaggio.

Il corpo dei bambini è dunque la specifica dimensione del dato naturale che si approssima a divenire culturale incarnandosi nella singolarità della prova da superare, e che viene qui declinata come evento storico di rottura nella struttura di tempo fissa in cui si pone la ricostruzione mitica, archeologica e linguistica dei Tupi-Guarani del *Poema della Foresta*.

Per questo esso diviene, dopo quello della donna che è generatrice di vita e che nella propria sessualità esprime il diritto attivo ad accedervi, come ben evidenzia anche la fisicità sessuata e sessuale di Dulce nel dramma che apre la stagione letteraria italiana matura della poetessa¹¹³, la frontiera in cui si fronteggiano le posizioni da una parte di trasmissione della cultura e dell'identità di provenienza e dall'altra della culturalizzazione forzata implicita nell'imposizione del modello economico e culturale occidentale.

Tale presenza si esplicita in questa specifica valenza nelle figure dei bambini protagonisti de *I bambini Giaguaro*¹¹⁴: essi da figli della dea che è incarnazione della

¹¹⁰Intervista a Marcia Theophilo di Valentina Acava Mmaka, «Alice», 18 febbraio 2002, cit.

¹¹¹THEÓPHÍLO Marcia, *Lei vedeva il sangue nella terra*, in Ead., *Amazzonia respiro del mondo*, pp. 30-33

¹¹²THEÓPHÍLO Marcia, *Dal ventre della terra*, in Ead., *Amazzonia respiro del mondo*, cit. p. 77

¹¹³THEÓPHÍLO Marcia, *Dica a quelli che è da parte di Dulce*, Roma, La linea, 1982

¹¹⁴THEÓPHÍLO Marcia, *I bambini Giaguaro*, Roma, Edizioni De Luca, 1995

forza vitale, diventano soggetti offesi e snaturati nell'allontanamento forzato dalla foresta che è contesto culturale globale.

Umiliati e mortificati nel corpo e piegati al costume della prostituzione che ne investe la sessualità vessillo di forza vitale, mantengono tuttavia attributi ferini che ne simboleggiano le potenzialità ancora indomite proprio nelle specificità fisiche (gli occhi, ma anche i corpi capaci di generare), spie di una inassimilabilità alla vita desolata delle *favelas* generate da logiche di consumo e di utile antipodiche a quelle della cultura d'origine.

I corpi che si snodano nel poema della foresta sono innanzitutto un'estroflessione visiva della perfezione originaria di cui sono figura. Essi nella loro nudità esprimono gagliardia ed orgoglio. Ma se apparentemente - attraverso la loro declinazione somatica mimetica della realtà- appartengono ad una ricostruzione scientificamente esatta del mondo di cui sono figura, in questo loro stato invariabile ed invariato di energia vitale, essendo sottratti alla sfera della storia e del tempo, sono il segno evidente di una fissità neoedenica che relega le figure di vecchiezza e malattia o in una sfera mitica, in cui queste offese fisiche rappresentano una deriva riassorbita dalla ciclicità circolare che lo stato intermedio di natura e cultura comporta, o nella condizione di assoluto snaturamento incarnata dal mondo occidentale.

Solo qui, come nell'esodo apocalittico che chiude *Amazzonia ultima arca* o nel componimento *Grido a Roma*, anch'esso presente nella raccolta *I bambini Giaguaro* -in cui Roma, resa in questo modo omogenea ad ospitare il componimento di ambientazione romana nel panorama complessivo delle metropoli brasiliane, appare descritta dal punto di vista straniato del giovane indio che attraversa un Tevere spettrale doppio del fiume natio contaminato e perduto e doppio della metropoli brasiliana in cui sono obbligati i bambini giaguaro- l'identità india perde lo stato di perfezione che attiene ai corpi intatti seppure realisticamente tratteggiati dei protagonisti del *Poema della Foresta* e si incarna in un tempo storico lineare proprio attraverso gli attributi della malattia, del dolore fisico patito, della confusione identitaria. L'esperienza della caducità dei *corpi belli* di ungarettiana memoria sbilancia la dialettica tra descrizione etnoantropologica ed invenzione poetica definitivamente in favore di quest'ultima: tratteggiati dalla poetessa come testimoni della civiltà perduta ed intatta di una dimensione atemporale propria del mito, e non -come potrebbe apparire- rinvenuti come fossili nella loro appartenenza temporale, perdono la incorruttibilità propria di una condizione di non appartenenza

temporale e si storicizzano nel dato fisico, questo realmente incarnato ed esterno ad ogni stereotipo, del dolore e della privazione che li catapulta fuori dalla circolarità cronotopica delle civiltà tradizionali alla volta dell'incontro con la cultura occidentale basata sulla misura e sull'uso finalizzato della dimensione temporale nel perseguimento dell'utile razionale: tornando così a definire il pensiero tradizionale come un pensiero che nasce dall'esperienza del corpo -basato essenzialmente su sensismo e cinesi- e a differenziarlo da quello utilitaristico dell'antimondo urbano.

Anche per Vera Lúcia de Oliveira la dimensione della corporalità assume valenza centrale. La fisicità degli uomini e delle donne di De Oliveira è innanzitutto quella di una umanità patente che si manifesta attraverso l'esperienza del dolore.

L'equazione di uguaglianza di corpo e dolore è il primo strumento attraverso il quale la poetessa definisce una strategia di superamento della dimensione individuale dell'esperienza. Il dolore lega infatti l'*io lirico*, ma anche il *tu* di riferimento e la descrizione del patimento in *terza persona singolare* in cui si delinea l'esperienza umana presente nelle sillogi della poetessa. Se la condivisione del canale fisico di percezione della circostanza vissuta abbatte le barriere interindividuali, esso giova ancor più alla comprensione che attraversa esperienze proprie di culture diverse, come l'emigrazione o i patimenti della dittatura subita nella forma della tortura, in cui il corpo disfatto dalla morte del padre evolve nella narrazione delle sessioni successive alla prima di *Tempo de doer*.

L'identificazione tra corpo e universo linguistico inteso come strumento di definizione dell'identità è d'altronde presente già dalle primissime sillogi: e trova un proprio snodo nel componimento *Pezzi*, contenuto nella raccolta *Geografie d'ombra*, che introduce la silloge omonima del 1992 completamente tarata sull'esperienza della scissione esistenziale che si specchia in una fenomenologia linguistica determinata e determinante questa condizione. Essa è comportata dalla separatezza corporale implicita nel legame di derivazione tra padre e figli, e si riscontra nella condizione di finitezza e dolore propria delle esperienze del patimento fisico, della malattia, della privazione e della morte che affliggono le figure umane in *Uccelli convulsi* e in *Nel cuore della*

parola. Come la stessa De Oliveira ha voluto sottolineare¹¹⁵, si tratta di una forma di acquisizione *dinamica*¹¹⁶ dell'identità che, mediata dalla pratica dialettica e complementare di un doppio dominio linguistico, ridefinisce l'appartenenza identitaria attraverso la fisicità di un'esperienza declinabile in una doppia contestualizzazione ed incarnazione che comporta una vera nuova geo-spazialità sovrapposta ma non coincidente, tenuta insieme dall'azione *dinamica della memoria*¹¹⁷ intesa come facoltà attiva e viva di appartenenza attualizzante non ad una cultura di provenienza ma ad una più complessa identità che fonde questa a quella di approdo attraverso l'esperito individuale: approdo momentaneamente perfezionato nel 2011 in *La carne quando è sola*¹¹⁸. Il libro, primo e finora unico completamente composto in Italiano, è accostato da Alessio Brandolini¹¹⁹ per la coralità dei personaggi a João Guimarães Rosa, solo poeta definito esplicitamente neoplatonico da Stegagno Picchio¹²⁰, e per motivi estetico linguistici¹²¹ a Sandro Penna, d'altronde richiamato in citazione dalla stessa autrice¹²²; ed è accostato infine allo stesso Ungaretti, che però appare più convincentemente coinvolgibile per una sottesa dimensione neoplatonica che proprio l'esperienza di linguaggio e quella sensistico corporale, quest'ultima ancora riconducibile a *Sentimento del tempo*, evocano.

La dimensione corale, che richiama l'idea di una ricostituenda unità frammentaria propria della realtà esperienziale già sottesa alla logica compositiva maturata in *Pezzi*¹²³, non solo si declina tra le abituali tre persone singolari, ma per significare questa apertura corale annettente si amplia fino a coinvolgere la prima persona plurale. L'alternanza tra

¹¹⁵ DE OLIVEIRA Vera Lucía, *Fra due geo-grafie*, in EAD. *Il denso delle cose. Antologia poetica*, Nardò, Besa, 2007, pp. 107-118

¹¹⁶ Ibidem, p. 112

¹¹⁷ Ibidem, pp. 109-112

¹¹⁸ DE OLIVEIRA Vera Lucía, *La carne quando è sola*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2011.

La silloge è risultata vincitrice, e quindi pubblicata, della *Prima edizione del Premio Internazionale di Poesia Pietro Alinari* del 2009.

¹¹⁹ BRANDOLINI Alessio, *Il cuore che precipita nel vuoto*, in de Oliveira Vera Lucía, *La carne quando è sola*, cit., pp. 9-11

¹²⁰ STEGAGNO PICCHIO Luciana, § *João Guimarães Rosa* in EAD., *La letteratura brasiliana*, Firenze, Sansoni, 1972

¹²¹ «Per il linguaggio franto ed essenziale»: Brandolini, cit., p. 11

¹²² De Oliveira, *Il poeta Sandro Penna* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 37

¹²³ De Oliveira, *Pezzi*, Cit.

punto di vista di prima e terza persona singolare, declinata nella dimensione pulviscolare della vita agita, proietta la propria sintesi in un *noi*¹²⁴ annettente che è *hapax* nella raccolta e che esprime la realizzazione del processo di migrazione.

Esso si identifica con le rondini, animali migratori per eccellenza, emblemi di una possibile permanenza in una condizione di *vita in morte*¹²⁵ che investe corpo e lingua in un legame ancora più accentuato nella silloge.

La distanza evocata dal titolo, che certamente riguarda la condizione della migrazione ancora esplicitamente richiamata dal componimento di congedo nella figura delle rondini¹²⁶, assume una valenza corporale esplicitata dal dolore del patimento incarnato nel corpo fisico dei personaggi, le cui parti sono tassonomizzate con esattezza anatomica¹²⁷ come luoghi di incarnazione del dolore¹²⁸, definito *energia del mondo*, cioè elemento critico proprio della rottura dell'equilibrio iniziale, archetipico, alla cui ricostruzione tende l'esperienza umana, puntualizzata nelle sue specificità fisiche, delle figure di De Oliveira: e per raggiungere il quale il linguaggio sembra unico strumento praticabile ma non sempre sufficiente¹²⁹, come efficacemente esplicita il chiasmo *carte di mani fragili/ carne di carta*¹³⁰ che riveste una posizione di fulcro logico dell'intera raccolta.

Può giovare rilevare ora come l'uso legato da biunivocità e reciprocità di linguaggio e corpo, osservato nelle poetesse prese in esame in questa sede, sottolinei una omogeneticità ed omologia di questi due elementi centrali nella letteratura della migrazione. Ciò autorizza ad ipotizzare come strategie di significazione testuale adottate leghino l'economia del dato linguistico, inteso come emanazione fisica, a quello corporale in una sorta di circolarità dell'esperibile e dell'esprimibile in un sistema di significazione trasversale e irrelata. Questo circuito tocca la dimensione primaria

¹²⁴De Oliveira, *Poi chiamerei le rondini* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 35

¹²⁵ Ibidem, v.8

¹²⁶De Oliveira, *Aveva imparato a osservare le rondini* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 63

¹²⁷De Oliveira, *Aveva una gamba che non ubbidiva più e Alla mamma non posso dire che* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., pp. 24, 28

¹²⁸De Oliveira, *Cosa si sa del dolore? È l'energia del mondo* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 30

¹²⁹De Oliveira, *Sui rami spezzati* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 34

¹³⁰De Oliveira, *Liscia carne* in Ead., *La carne quando è sola*, cit., p. 44, vv. 5-6

dell'identità e dell'esperienza, e si pone a fondamento di un sistema di comunicazione basilare elaborato a partire dalla contingenza di una sorta di stato intermedio tra l'identità d'origine e quella di approdo che non è costituita dal dato biografico dell'arrivo e dell'acclimamento in Italia, ma dalla costruzione dinamica e prodromica che la condizione della distanza comporta.

Una tale circostanza lega la condizione dell'esilio e della migrazione a quella creativa dell'assenza evocata da Monteiro Martins nell'intervista rilasciata a Morace¹³¹, ma soprattutto comporta che tanto il linguaggio quanto il corpo siano strumenti attuativi della funzione di *memoria* intesa nella sua fisionomia di condizione attiva e creativa dell'intelletto. Essa riconnette a ciò che precede in forme attualizzanti che tengono conto della trasformazione fisica ed esistenziale implicita nella nozione di trasformazione propria dell'attraversamento della distanza implicita nella migrazione tanto nell'accezione di dato geografico esperienziale propria della migrazione reale, che in quella temporale che definisce l'esperienza di distacco anche di stampo neoplatonico.

Monteiro Martins attua infatti una sovrapposizione della strumentalità di poesia e corpo¹³², incarnando questa in un corpo di donna che anima non come le figure di De Oliveira, bensì in un vero e proprio personaggio. Come sembrano suggerire le affermazioni di Pardi¹³³, Monteiro Martins attua un volgarizzamento della propria fede filosofica neoplatonica attraverso il corpo femminile, che è l'elemento dinamico del sistema di incarnazione dell'essenza in esperienza, poiché unica vera camera gestatoria di creazione; e l'amore per la donna è lo scarto del sistema di progressione necessario all'incarnazione. Tale aspetto è particolarmente sviluppato nel poemetto *Il percorso dell'idea*, dove la città di Lucca non è solamente antropomorfizzata, ma è letteralmente

¹³¹ R. Morace, *cit.*, pp. 123-124, 128-129

¹³² «Emblematic[a] della cifra metaforica e ossimorica di Monteiro Martins è [...] una descrizione esotica e onirica che coinvolge i cinque sensi.», in R. Morace, *cit.*, p. 77

¹³³ «L'amore è la percezione terrena dell'eterno. Un sentimento assoluto che prende corpo attraverso il legame tra uomo e donna. Il rapporto con la donna in Monteiro Martins è essenziale alla comprensione dell'intero percorso poetico. Ne è in qualche modo la chiave di lettura. All'interno dei suoi testi la figura femminile è sempre legata a un atteggiamento colpevolmente vitalistico. C'è un irrimediabile e compatito distacco, quasi da separati in casa, tra l'uomo Monteiro Martins e il sesso femminile. E tuttavia un inscindibile legame tra la figura ideale e dimoiata del *poeta-creatore* e quella invece reale e completa della *donna-creatrice*», *cit.*, pp. 170-171

corporalizzata attraverso la specifica allusione al ventre femminile, che è camera della gestazione¹³⁴. Se la vita nasce dal ventre, la seduzione che implica la nascita è atto di parola¹³⁵ che scaturisce ancora dal corpo: dalle *mani*¹³⁶, nella sua cerebrale astrazione simbolica della scrittura, dalla *gola*¹³⁷ nella sua istintività.

Se infatti, volendo semplificare, il corpo in Mendes è macchina, cioè strumento agente del sistema gnoseologico in scacco in *Ipotesi* per via della finitezza propria del suo strumento principale e di cui l'ironia appare essere emanazione, e se in Theóphiló è *medium* che struttura il pensiero, in De Oliveira esso è luogo in cui si declina il dolore che è epifenomeno di ogni distacco esperibile e che caratterizza gli uomini come mere figure agenti questa esperienza di dolore connaturata alla distanza.

In Monteiro Martins esso incarna piuttosto la verosimiglianza dei personaggi agenti con cui sono fatte coincidere le identità biografiche delle esistenze-narrazioni¹³⁸, che risultano in forza della loro assoluta corporalità credibili e vivi epifenomeni, bloccati nella cronotopia dell'esperienza fenomenica, ma che in questa condizione di frammento vivente denunciano la condizione ulteriore, presente *in absentia*, di enigmatica immagine vivente dell' εἶδος¹³⁹ autoriale: che non li tratteggia come in De Oliveira, ma li anima, come nella scrittura in prosa dello stesso Monteiro Martins.

Il corpo è in Monteiro Martins il doppio somatico del *presente*, cioè del *contingente*, che coerentemente all'impianto neoplatonico dichiarato, può essere indagato

¹³⁴ «Lucca, placenta di mattoni rossi, che nutre, riscalda, protegge e prepara la nascita definitiva. Lucca, una città a misura d'abbraccio» in Monteiro Martins, *Il percorso dell'idea*, cit., p. 4

¹³⁵Ivi, p. 18

¹³⁶ Ivi, p. 12

¹³⁷ Ivi, p. 6

¹³⁸ «(Io e mia moglie/ abbiamo tutti e due/ in diversi punti/ le braccia bruciate a strisce/ dalla resistenza/ del forno elettrico./ Abbiamo zampe di zebra!/ Siamo stati segnati a ferro e fuoco/ come gli schiavi e le bestie./ Sarà questo il segno distintivo/ degli umani/ a cavallo tra il primo/ e il secondo millennio?)// È della natura stessa del tempo/ il rendersi malfido./ Non a caso/ il tempo fugge./ scappa via,/ corre, vola,/ svanisce nel nulla,/ mentre ci consuma/ e ci riduce a una polvere/ non baciabile.// La prima volta/ che entri nel fiume/ annegai./ Succede sempre./ Per questo/ nessuno si bagna/ due volte/ nelle stesse acque./ Ogni fiume/ è un gorgo,/ un corredo./ Ogni sua ansa,/ un vortice.// »MONTEIRO MARTINS, *L'alba del primo giorno*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 74-78

¹³⁹Nel linguaggio filosofico primordiale il termine εἶδος sta ad indicare l'immagine o la forma che incarna l'essenza primordiale e sostanziale. Il concetto di idea in Platone è attraversato dalla riflessione creativa di Monteiro Martins.

esclusivamente a partire *dall'eterno*¹⁴⁰, cioè dalla condizione primordiale di cui i fenomeni sono emanazione indecifrabile e cui tendono nella pienezza del loro compimento.

Esso rappresenta lo strumento del *navigare in verticale*¹⁴¹, che lega la dimensione iterativa e dinamica dell'esistenza e di ciò che è contingente alla metafora del viaggio¹⁴², specie marittimo¹⁴³, la quale completa e specifica la condizione migratoria e dell'esilio¹⁴⁴ come identitaria e connaturata all'uomo moderno.

Se la dimensione fisica dell'attraversamento esistenziale è espressa attraverso l'incarnazione fenomenica dell'esperienza individuale cristallizzata nella sua specificità e momentaneità, essa si svincola da questa parzialità nell'evento della morte, di cui la malattia è una manifestazione prodromica¹⁴⁵.

Esso è vero evento critico, nell'accezione etimologica del termine, poiché congiunge attraverso lo scioglimento dei legami fisici¹⁴⁶ che ancorano al corpo la vita, l'essenza all'origine. La tentazione estrema incarnata dalla frammentarietà postmoderna dei personaggi è il convergere dell'identità ultima nel caos, vinto da un'essenza ulteriore: quella del solenne immoto da cui tutto si genera e a cui tutto torna¹⁴⁷.

Osservando le poetiche del corpo dei poeti italofoeni analizzati, si profila dunque una coincidenza tra uso strumentale delle strategie di significazioni somatiche e declinazione linguistiche allofone specchio della riflessione condotta circa i processi translinguistici propri della poesia della migrazione. Questo aspetto, infatti, certamente aderente all'esperienza dei poeti italofoeni di origine brasiliana analizzati ma non presente

¹⁴⁰ «[...] Dalla finestra/ non si vede l'anima/né il passato./ La finestra/ è il presente./ La camera invece/ è l'eterno./ E il presente, / lo sappiamo/ o lo vediamo dall'eterno/ o non lo vediamo affatto. » MONTEIRO MARTINS, *Finestre*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 119-123

¹⁴¹ MONTEIRO MARTINS, *La rotta*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 65-68 (p. 66)

¹⁴² MONTEIRO MARTINS, *In treno*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 107-109

¹⁴³ MONTEIRO MARTINS, *Dall'oblò*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 85-88, strofe V-VI

¹⁴⁴ MONTEIRO MARTINS, *Vivere in esilio*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 95-97

¹⁴⁵ MONTEIRO MARTINS, *Vigilia*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 98-102

¹⁴⁶ «Ora ci sono io/ e quel ruggito nel buio. / Dentro il mio corpo/ gli organi faticano» in MONTEIRO MARTINS, *In treno*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 107-109

¹⁴⁷ «Mentre tutto gira/ sale, scende, / e si confonde, come nella carne di Giove/ o di Saturno/ il nostro nucleo rasserenato/ ospita un'unica idea:/ silenzio/ purezza/ immobilità»: MONTEIRO MARTINS, *Tracce*, in Id., *La grazia di casa mia*, cit., pp. 103-106

nell'esperienza dei poeti dell'esilio presi in esame nel Cap. 2, eccezione fatta per Gëzim Hajdari, contribuisce a collocare l'esperienza dei poeti brasiliani italofofoni in una posizione eccentrica tanto rispetto ai soli poeti dell'esilio che a quelli della migrazione.

Essi rivestono funzione di cerniera tra le posizioni dei primi e dei secondi, condividendo parzialmente le posizioni di ciascun gruppo che completano utilizzando quelle dell'altro.

Se il corpo è la frontiera somatica del passaggio d'identità culturale che si perfeziona nel doppio dominio linguistico, ciò esprime una sorta di irreversibilità della condizione di esilio, ed una dichiarazione di astrazione ad una nuova e dinamica stanzialità il transitare nella quale è l'esperienza della migrazione.

Ancora di più, la fragilità propria di questa condizione di disappartenenza dinamicamente orientata, esprime una condizione esterna ed ulteriore rispetto a quella del solo esilio. Come quella, soffre la condizione del distacco, che però è più definitivo e non prevede la personale percezione di una cattività destinata idealmente a rientrare.

Nella poesia dell'esilio, la posizione del poeta continua a coincidere con quella del cantore che, nella distanza, canta ad un uditorio omogeneo e distaccato dalla tragedia dell'esilio ma cui idealmente il poeta esule sente di appartenere e che sente come il proprio referente primario. Nella condizione dell'esilio cui si sovrappone quella della migrazione, a quella medesima distanza ideativa e a quella condizione privilegiata dell'uditorio che è *epos* collettivo e figura di riferimento si sovrappone ed affianca una nuova identità collettiva di riferimento: quella del paese e della cultura ospite, in cui il poeta sceglie di inserirsi attivamente attraverso una partecipazione esplicita, significata dall'intarsio ibridativo della propria produzione nel patrimonio e nella disponibilità linguistica del nuovo contesto.

Il passaggio tuttavia avviene attraverso una condizione individuale e singolare che trasforma il *paesaggio*¹⁴⁸ di contesto della relazione in direzione biunivoca ma che non avviene attraverso strategie prevedibili o tassonomizzabili come universali; e che, come

¹⁴⁸Glissant preferisce definire l'ambiente in cui la relazione dell'incontro si attua come *intorno*. Si veda in proposito GLISSANT Édouard, *Poetica della realzione*, Roma, Quodlibet, 2007, p. 69

dice Glissant, trova una propria modalità certa unicamente nel concetto di *relazione*¹⁴⁹ e di *opacità*¹⁵⁰ del *processo dialettico* che ne scaturisce¹⁵¹.

Si può ipotizzare dunque che come il processo relazionale sia l'unica certezza della definizione dinamica e dialettica della nuova identità degli attori coinvolti nella relazione, cioè nel caso specifico dei poeti italofoeni e della letteratura d'approdo, così la *semiosfera*¹⁵² derivata della relazione stessa si basi su un insieme di esperienze o elementi comuni che fungano da base alla condizione dialettica dinamica, cioè fondata su un dato dal tratto omologo ma non identico e dalle possibili interpretazioni divergenti¹⁵³ che rendano possibile e attivo il confronto da cui si definisce il contesto semiotico integrato proprio della determinazione culturale scaturita dall'incontro.

La tematica del corpo incarna perfettamente questa capacità di attivare il processo, poiché con la sua centralità e trasversalità è per definizione archetipo comune a tutte le culture; e poiché è nella dimensione culturale che la fisicità e la corporalità assumono specifici valori, in esso si sovrappongono spazi e contesti fortemente caratterizzati da ciascuna cultura che diventano luogo della relazione necessaria all'esito della nuova semantizzazione.

Se dunque la tematica del corpo appartiene alla dimensione fusiva, immersiva, dinamicamente orientata in modo definitivo alla nuova fondazione di identità culturali complesse come quelle che discendono dalla condizione migratoria, essa si affianca al contesto veicolare in cui trova attuazione: quello linguistico.

Tuttavia, la sua declinazione appare più specifica e orientata ad una determinazione di genere, poiché è l'archetipo dell'incarnazione e della genesi che viene sollecitato nell'immaginario, come quello del patimento, del limite e del dolore. D'altronde, un'omologa relazione tra parole e corpo, specie femminile, è stato individuato da Laura

¹⁴⁹Ivi, particolarmente pp. 125-167

¹⁵⁰Ivi, pp. 173-179

¹⁵¹Ivi, pp. 91-117

¹⁵²LOTMAN, Jurij M., *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 58

¹⁵³Ivi, p. 66

Lori ¹⁵⁴ già nel 2013 nella produzione letteraria femminista e civile di ambito squisitamente postcoloniale italiano africano.

Rileva osservare inoltre che se la letteratura della migrazione è caratterizzata da una rappresentazione di genere percentualmente equivalente¹⁵⁵, come testimonia la presenza di un numero pressoché uguale di scrittrici e scrittori coinvolti¹⁵⁶ confermata anche dai casi presi in esame in questa ricerca. Essa si caratterizza piuttosto per una questione di genere trasversalmente rilevata dai vari lavori critici sulla produzione letteraria italoфона e post coloniale¹⁵⁷ poiché considera nella definizione di caratteri determinati nel genere l'attribuzione di un valore specifico uguale per peculiarità riconducibili a tale partizione.

Più puntualmente, l'attribuzione trasversale, negli autori considerati, della capacità generativa e sapienziale propria delle figure femminili si contrappone alla crisi della figura maschile, dominata dal sistema fallimentare di una ragione che si esaurisce nella ricerca dell'utile.

§ 4.3 Calchi culturali e interdiscorsività.

I quattro poeti brasiliani esuli operanti in Italia individuati si caratterizzano per una assoluta professionalizzazione e consapevolezza poetica, oltre che per un forte impegno civile espresso tanto nella produzione poetica diretta che nella riflessione accademico istituzionale legata allo statuto attribuito al valore ed alla teoria della letteratura e della poesia.

¹⁵⁴ LORI Laura, §3.3: *Corporeità e lingua- Parole e corpo*, in EAD. *Inchiostro d'Africa*, Verona, Ombre corte, 2013, pp.119-170, pp. 156-167

¹⁵⁵ COMBERIATI Daniele, §3.2: *La cospicua presenza delle scrittrici italofone: ipotesi e motivazioni*, in ID. *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, pp 78-82; e PONZANESI Sandra, *Paradoxes of Postcolonial culture*, Albany, S.U.N.Y, 2004 pp. XIV-XV; 10; 20-21; 87-91; 180-183,

¹⁵⁶ MAUCERI Maria Cristina, *Gender e provenienza degli autori- Scrivere lo straniero: autori editori e tipologie della letteratura italiana contemporanea*, in MAUCERI Maria Cristina, NEGRO Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009, pp. 21-40, p. 25

¹⁵⁷ Si veda anche il contributo di: WELCH Rhiannon Noel, *Razza e (ri)pidouttività. Per una lettura biopolitica della razza nell'Italia postunitaria e contemporanea- Il corpo della narrazione. Smembramenti e trasformazioni* in LOMBARDI-DIOP Cristina, ROMEO Caterina (a cura di) *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier università, 2014, pp. 77-87

Inoltre è da notare come la persistenza del legame che intercorre tra la comunità letteraria brasiliana residente in Italia e la letteratura italiana cosiddetta maggiore è comprovata dalla loro distribuzione lungo un'asse diacronica che copre l'intera seconda metà del Novecento, cioè l'intero periodo della produzione poetica della migrazione in Italia avviatosi proprio con Murilo Mendes.

Essa si basa -oltre che su uno specifico legame determinato dalla fisionomia migratoria propria delle circostanze storiche venute a crearsi intorno al processo di unificazione del paese oggi ospite, le cui implicazioni linguistiche sono state accennate in §2.2.1 e quelle propriamente letterarie ancora evocate da numerosi studi, tra i quali si è ricordato quello di Patricia Peterle nel 2012¹⁵⁸- su una omogeneità culturale letteraria di formazione. La tradizione letteraria brasiliana infatti trova fondamento su canoni di formazione che si basano su caratteri seppure non esclusivamente europei fortemente incentrati su canoni di studio letterario frequentati dall'intera cultura occidentale, come lo studio dei classici della letteratura latina e greca, il commercio assiduo delle avanguardie novecentesche, lo studio approfondito della storia dell'arte e della filosofia antica, la produttività di Accademie letterarie di stampo europeo come la romana Arcadia sin dal XVII secolo.

D'altronde, già le osservazioni di Antônio Hohlfeldt¹⁵⁹ mettevano chiaramente in luce come le produzioni letterarie di lingua italiana in Brasile corrispondano non solo a due momenti diversi, ma anche ad una doppia natura che la cultura italiana incarna nell'immaginario della cultura brasiliana: una estremamente colta, l'altra profondamente popolare. Nel XVII secolo, essa diede vita a produzioni di ascendenze arcadiche e metastasiane; e nel XIX secolo ad una larga produzione dialettale, in cui la ricostruzione di un italiano *ibridato*, derivato da più basi dialettali, corrisponde ad una sorta di lingua d'uso delle classi popolari dei *barrios* per gruppi etnici eterogenei, non solo di ascendenze italiane.

Come visto, una funzione essenziale di snodo nei rapporti tra le due tradizioni è stata esercitata da Giuseppe Ungaretti che ha letto il recupero della matrice india effettuato dai

¹⁵⁸PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia: sob o olhar da tradução*, Tubarão: Copiart, 2012

¹⁵⁹HOHLFELDT Antônio, *La letteratura di lingua italiana in Brasile*, in MARCHAND Jean-Jacques, *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 205-212

modernisti brasiliani a supporto della propria riflessione sul valore neoplatonico e fondativo della dimensione mitico-poetica tupi, utilizzandola come snodo attraverso il quale sintetizzare le pregresse riflessioni espresse in *Sentimento del Tempo*, nelle prose di *Viaggio nel Mezzogiorno* campano e nella prima formulazione dei *Cori*.

Le traduzioni tradizionali brasiliane gli gioveranno nella propria produzione successiva, convenuta in *Il Dolore* e nella *Terra Promessa*, se è vero che ancora nelle lezioni III e IV tenute alla Colombia University nel 1964 utilizzerà stilemi, spie lessicali e riflessioni elaborate per le traduzioni tupi, utili ad illustrare un componimento denso e sintetico della sua intera visione poetica quale il *Recitativo di Palinuro*: anche per questa via dichiarato consentaneo e cogenetico di quelle.

Egli apre inoltre per il tramite di una specifica ricorsività lessicale ad un recupero virgiliano effettuato in una sorta di ripercorrimiento indio del VI libro dell'*Eneide*: iniziato nelle riflessioni espresse formalmente intorno alla questione del rapporto tra memoria e poesia nelle lezioni brasiliane del 1937 e nei pezzi di studio di poetica fattivo che le traduzioni tradizionali offerte a «Poesia» di Falqui rappresentavano.

D'altronde, se Ungaretti attua un recupero della tradizione poetica brasiliana piegandone l'uso allo sviluppo delle tematiche prettamente italiane e francesi che campeggiavano nella sua produzione precedente il lustro brasiliano, è altrettanto vero che anche i poeti brasiliani di espressione italiana analizzati hanno attraversato la produzione poetica di Ungaretti, le sue principali specificità tematiche, il ripercorrimiento del pensiero di Vico nelle sue implicazioni riguardanti l'intendimento del tempo storico, l'impostazione e l'interesse dichiaratamente neoplatonico della memoria come forma di ricreazione primigenia probabilmente mediata nell'esperienza brasiliana dalla visione neoedonica che ne caratterizzava l'identità primigenia sin dai documenti dei gesuiti evangelizzatori del XVI secolo che funsero anche da raccoglitori dei patrimoni letterari tradizionali.

È poi massimamente significativo che questa doppia attenzione, allo sperimentalismo ed al valore sociale e unanimista dell'atto poetico, trovi uno snodo nel processo di progressiva assimilazione all'interno del panorama poetico italiano, seppur con modalità mutevoli, nella figura di Ungaretti tanto nell'accezione di poeta, quanto anche e soprattutto di saggista e traduttore.

Questa osservazione risulta agevolmente suffragabile attraverso le circostanze biografiche del poeta, specie quelle legate al suo soggiorno in Brasile (1936-1942); ma trova anche puntuale riscontro in una ricognizione attenta di alcuni aspetti della produzione ungarettiana che possono essere sistematizzati all'interno di una costellazione organica di opere afferenti una specifica e pluridecennale riflessione intorno al rapporto tra memoria, identità, tempo ed innocenza.

In questa sua specifica dimensione di tramite dell'esperienza poetica dei poeti italo-foni brasiliani verso la tradizione poetica italiana, la produzione ungarettiana può dunque essere letta se non proprio con la rigidità di un paradigma, tuttavia certamente con la flessibilità agevole ed adattabile di una *funzione*: cioè di un canale percorribile che accomoda, talvolta anche biunivocamente, nell'attraversamento del corpo vivo di un'esperienza o di uno o più aspetti specifici della produzione di un determinato autore o elemento letterario, alcuni contenuti e determinati tratti della propria tradizione a sensibilità altre contigue alla stessa esperienza, tradizione, e visione del mondo.

Se questo strumento operativo, approntato in conseguenza dell'osservazione sistematica del ruolo di snodo di una figura centrale della tradizione italiana maggiore per uno specifico gruppo di poeti italo-foni dovesse rivelarsi efficace, potrebbe suggerire l'estensibilità e l'efficacia dell'ipotesi di una identificazione anche di altri autori della tradizione italiana come *funzione di avvicinamento* dei poeti italo-foni; e potrebbe diventare un criterio operativo e produttivo tanto per questa ricerca, quanto pure per ricerche collegate alle problematiche delle produzioni letterarie marginali rispetto a quella maggioritaria.

Specificamente, la *funzione Ungaretti* consente di legare le riflessioni avviate con la elaborazione di *Sentimento del Tempo* e del coevo resoconto di viaggi *Viaggio nel mezzogiorno*, alle riflessioni legate al lavoro di traduzione del periodo brasiliano (*Pau Brasil*; ma anche, *Anabase* di Perse¹⁶⁰, Gongora, Blake, Esenin, Paulhan in *Traduzioni*,

¹⁶⁰ *Anabase* esce, dopo essere apparso in rivista tra il 1922 e il 1924 sulla *Nouvelle Revue Française*, nel 1924 per l'editore Gallimard di Parigi; e forse fu tradotto sin dal 1925, dopo che Paulhan, subentrato come direttore a Revière nella *Nouvelle Revue Française* della quale Ungaretti è collaboratore. Il carteggio tra Paulhan e Ungaretti, attestante questa introduzione del poema di Perse nelle attività traduttore di Ungaretti, risulta perduto tranne una missiva di Ungaretti a Paulhan (di fine agosto 1926) dello stato avanzato della traduzione. Problemi di resa tecnica (l'uso dell'Alessandrino) e considerazioni sulla complessità del lavoro ancora privo di una introduzione lo spingono a declinare l'invito di Malaparte a pubblicare la traduzione, evidentemente conclusa seppure non perfezionata, nelle Edizioni della Voce nella primavera del 1927

Roma, Novissima, 1936¹⁶¹). Esse sono consentanee di quelle contenute nelle prose egiziane de *Il povero e la città* (1949), poi confluite in *Il deserto e dopo* (1961), e si mantengono costanti fino e oltre la genesi delle raccolte riguardanti il periodo brasiliano¹⁶²: *Il Dolore* (1947), *Un grido e Paesaggi* (1952) e *La Terra Promessa* (1950-54), oltre alla redazione formalizzata-formalizzante e definitiva *dei Cori della Terra Promessa*, come noto già abbozzati, almeno nell'ideazione, tra l'uscita di *Sentimento* (1933) e il trasferimento in Brasile, ma terminata solo anni dopo il rientro in Italia.

Seppur materia complessissima, quella elaborata a cavallo tra il '31 (anno a partire dal quale si avviano i suoi resoconti di viaggio in Europa ed Egitto per la *Gazzetta del Popolo*) ed il 1954, anno della pubblicazione della *Terra Promessa*, può essere riportata alla riflessione di impianto neoplatonico sul rapporto intercorrente tra *memoria, innocenza e tempo*: elementi mediati dall'*espedito onirico*¹⁶³ (tematica e tema cui, come visto sopra, si pone in condizione di contiguità esplicita il manifesto programmatico di poetica esposto nel poemetto in prosa *Il percorso delle idee*, di Monteiro Martins) principiato nelle prose sperimentali: veri e propri poemi in prosa ritmica, vicini alla maniera che la linea rondista garantiva, che costituiscono i resoconti di viaggio nella Campania ed in Puglia per la *Gazzetta Letteraria* nel 1931; e che trovano un primo pieno compimento in una riflessione formalizzata anche teoricamente e disciplinarmente nella stesura delle lezioni universitarie approntate per la Cattedra di Letteratura Italiana ricoperta nel periodo brasiliano.

Queste lezioni, volendone semplificare estremamente il contenuto ed i fuochi d'interesse in relazione alla ricerca qui condotta, risultavano incentrate sul rapporto tra letteratura italiana delle origini e periodo romantico, ma di fatto possono essere lette come polarizzate attorno al dialogo, centrato sulla questione della memoria come ritorno all'idea, della coppia dialettica Dante Petrarca da una parte; e di quest'ultimo letto come

¹⁶¹ Le traduzioni poi successivamente riprese e singolarmente ampliate, sono:

UNGARETTI Giuseppe, *40 sonetti di Shakespeare*, Mondadori, 1946

UNGARETTI Giuseppe, *Da Góngora e da Mallarmé*, Mondadori, 1948

UNGARETTI Giuseppe, *Fedra di Jean Racine*, Mondadori, 1950

UNGARETTI Giuseppe, *Visioni di William Blake*, Mondadori, 1966

¹⁶² Ungaretti in Brasile. *Intervista con Antônio Cândido*. Intervista di Lucia Wataghin: «Sagarana» n°9, ottobre 2002.

¹⁶³ F. NAPOLI (a cura di), *La rosa di Paestum*, in UNGARETTI Giuseppe, *Viaggio nel Mezzogiorno*, Guida, 1994; e OSSOLA Carlo, *Materia Guarita*, in AA.VV. *Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 4venti, 1981

funzione poetica (anche attraverso un sensualistico recupero tassiano) di categorie estetiche (vaghezza) e del *modus operandi* fornito dalle circostanze mnemoniche (memoria) nell'ideazione compositiva di Leopardi.

L'esperienza brasiliana vide inoltre l'impegno di Ungaretti nella traduzione sistematica dei testi poetici tradizionali e contemporanei che tanto avevano interessato ed interessavano lo sperimentalismo ed il discorso etico dei poeti modernisti cui Ungaretti era legato anche da circostanze di frequentazione amicale.

Il lavoro di escussione del patrimonio tradizionale indio, ed in parte delle rese di metro e delle circostanze ideative, viene esplicitamente equiparato dallo stesso Ungaretti¹⁶⁴ alle traduzioni di Blake in una personale ricostruzione del senso di memoria in rapporto alla ricostruzione di una originaria innocenza in Leopardi, come pure al realismo comico di Dante ed al sentimento della Provvidenza in Manzoni. Inoltre, il patrimonio indio, oltre ad una valenza profondamente documentale, rappresenta una via al senso della Natura brasiliana ferocemente selvaggia, doppio del Deserto originario, come puntualmente indagato nel testo della Zingone, *Deserto Emblema*, edito da Sciascia editore nel 1996; e come puntualmente e circostanziatamente attestato in precedenza da Glauco Cambon nel capitolo IV, *Misura e dismisura*¹⁶⁵, del suo lavoro sul Ungaretti.

Proprio questo senso di una natura lucidamente allucinata rinnova il tema, già trattato nel *Diario egiziano* e successivamente in modo più stringente in *Sentimento del Tempo*, del deserto come emblema di un tempo immobile ed intatto. Esso è doppio dell'epifania, fornita dalla parola poetica, di un sentimento momentaneo ed individuale della realtà che si scopre rispecchiamento, *lastra*¹⁶⁶, di un luore improvviso in cui si concretizza l'intuizione ed il sentore di un'idea pura e archetipica, che diventa esperienza estetica, e la cui relazione avviene attraverso il *medium* del *sogno* (si noterà ancora la concomitanza ai motivi utilizzati da Monteiro Martins ne *Il percorso dell'Idea*) introdotto in questa sua funzione proprio nei poemi in prosa che compongono *Viaggio nel Mezzogiorno*, e richiamato nel tema e nelle note del mito tupi tradotto. Esso è qui, come nel coevo *Sentimento*, ripercorso nell'incrinarsi del pieno compimento di questo recupero atavico dell'idea originaria, pieno bene inconsapevole del male: quindi

¹⁶⁴ LANCIANI Giulia (a cura di), *Il Brasile di Ungaretti*, Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003

¹⁶⁵ CAMBON Glauco, *La Poesia di Giuseppe Ungaretti*, Einaudi, 1976, cap. IV pp. 135-180

¹⁶⁶ Si veda il titolo aforismatico UNGARETTI Giuseppe, *Da una lastra di deserto*, Mondadori, 2015. BERNARDINI F. (a cura di)

innocente e allegro corpo di *Caino* sovrapposto al corpo spensierato degli indios fissati nella narrazione del mito. Ripercorrimo a ritroso, quello verso l'idea primigenia, che è ebbrezza inconsapevole del bene, interrotto non nella circostanza semplicemente meditata della caducità umana, come già in *Sentimento*, ma nell'esperienza diretta del Dolore patito che è riflesso, platonica immagine rovesciata e mediata, della natura. La lunga produttività dei germi di riflessione maturati nel periodo brasiliano si mantenne lungamente attiva, come mostrano i molti studi sui rapporti che Ungaretti continuò ad intrattenere con la cultura e il patrimonio letterario brasiliano anche anni dopo il suo ritorno in Italia.¹⁶⁷

Al fine di puntualizzare gli aspetti principali della *Funzione Ungaretti*, può qui giovare riportarla ad alcuni specifici poli aggregativi della produzione e riflessione del poeta attraversati dagli interessi poetici dei poeti italo-foni di origine brasiliana di cui, in questa ricerca, è stata sondata la produzione poetica.

Primo elemento può essere considerato l'interesse di Ungaretti per le avanguardie storiche e sperimentali *tout court* ed in particolare modo la sua particolare attenzione proprio verso il Modernismo brasiliano, che in modo omologo alle sue prospettive ed interessi frequentava anche le arti visive e propugnava la trasversalità dei generi e dei linguaggi.

A questo primo aspetto si aggiunga l'attenzione profonda verso l'archeologia culturale brasiliana ed i coevi lavori traduttori congeniti, caratterizzati da un profondo interesse per l'etnografia letteraria del Paese ed ad un particolare interesse per le rese di suono e ritmo che Ungaretti studia sui testi che traduce, e che perfeziona in un metro giambico-anapestico mediato dall'endecasillabo¹⁶⁸ che poi diverrà uno dei metri più utilizzati da

¹⁶⁷ Stegagno Picchio L., *Il sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Ungaretti* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 527-580

Stegagno Picchio, *Semiotica di Ungaretti*, in *Letteratura e Critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, 1973

BONI Guia, *Ungaretti traduce Vinicius De Moraes: Varianti di poeta*, s.i.l

Ungaretti, *Giuseppe*, 1946, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», Milano, Mondadori, III-IV, gennaio, pp. 188-2311:

UNGARETTI, Giuseppe, 1969a, *Cinque poesie di Vinicius de Moraes tradotte da Giuseppe Ungaretti* in «L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti», 45 n.s., a. XV, gennaio-marzo, Roma, Eri, pp. 14-22;

¹⁶⁸ Cambon G., *La poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., p.165

Marcia Théophilo: la quale, parallelamente alla ripresa sistematica dei metri, ripercorrerà le identità tematiche primitiviste sottolineate evidenziandole attraverso un sempre più esplicito uso di spie linguistiche (principalmente quelle afferenti i campi semantici del dolore, del grido, dei fiumi) e dei campi semantici a queste collegate.

Si considerino inoltre i lavori di traduzione affrontati da Ungaretti come meditazione e preparazione all'elaborazione poetica vera e propria, tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta.

Tra essi, oltre ovviamente a *Pau Brasil* di Oswald De Andrade ed alle poesie di Murilo Mendes, sono da considerarsi con assoluto interesse *Anabase* di Saint John Perse, i *Sonetti* di Gongora e *Visioni* di Blake

A questi lavori è ascrivibile una rimodulazione confermante, ulteriormente matura dell'idea-idioma del deserto inteso come desolazione in cui avviene l'allontanamento primo e dunque l'intuizione, l'epifania platonica. Nella ripresa di Monteiro Martins, la tematica sarà accompagnata anche dalla conferma della modalità formale di resa: il *poeme en prose*, inizialmente utilizzato per queste meditazioni da Ungaretti e lungamente indagata da Carlo Ossola e Glauco Cambon¹⁶⁹ soprattutto circa il modo in cui la forma ibrida della prosa ritmica, quasi prosimetrica, sia stata prescelta come mezzo privilegiato dell'indagine neoplatonica di Ungaretti¹⁷⁰. Il tema della vita intesa come esilio, diaspora nomade e sacralmente sradicata del poeta¹⁷¹ è il correlato della memoria e del sensualissimo che in questo dinamismo inesausto va formandosi nel collegamento intracronologico e psichico tra il periodo *arabo* di Ungaretti e quello *americano*; e che, con particolare riguardo alle prose di *Viaggio nel Mezzogiorno*, suggerisce un'interpretazione del tema meridionale antirealistica e aperta piuttosto ad un valore onirico dell'artificio descrittivo molto vicino ad una sorta di realismo allucinato che

SACCOCCIO A., *Ritmo ungarettiano. Dallo scacco semantico alla connivenza metrica* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 163-183

Paioni, *La voce e la scrittura* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 191-200

¹⁶⁹Ossola C., *Materia guarita. Il corpo risanato della prosa* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 401 e segg.

Cambon, G. *Ungaretti prosatore* in *La poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit.,

¹⁷⁰ Cambon G., *Prima immagine e first idea. Spazi platonici in Ungaretti e Stevenson*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit.

Petrucciani, *La discesa nella memoria. Ungaretti e Virgilio* in *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 597-638

¹⁷¹ Zingone A., *Deserto emblema*, cit.

problematizza anche il rapporto tra Ungaretti e Murilo Mendes, tradotto nel 1959 ad inaugurazione della collana diretta da Leonardo Sciascia per l'editore Salvatore Sciascia.

Questo aspetto visionario del meridione ungarettiano sarebbe dunque contingente e speculare alle dinamiche surrealiste della sensibilità estetica di Vittorio Bodini ed ad una certa affabulazione della Sicilia di Leonardo Sciascia, alle linee editoriali di entrambi nelle riviste «*L'esperienza letteraria*» e «*Galleria*», e all'interesse di entrambi per la prima pubblicazione italiana dell'enigmatica e neoplatonica silloge *Siciliana* di Murilo Mendes¹⁷², introdotta appunto dello stesso Ungaretti.

Da ultimo, ma con valenza ed importanza centrale per questa indagine, si prospetta il nodo di senso costituito dal valore della memoria, intesa come funzione e finzione dell'innocenza¹⁷³ ricostruita da Ungaretti secondo la direttrice che muove da Petrarca a Leopardi, puntualizzata per la prima volta nelle lezioni brasiliane, e ripercorsa, come un filone inesauribile di senso tanto civico che filosofico, nell'impossibile archeologia di un tempo innocente, mitico e prerazionale che caratterizza il composito *Poema della Foresta* di Marcia Theóphilo oltre a caratterizzare il peculiare neoplatonismo poetico di Julio Monteiro Martins.

Se Ungaretti ha avuto un ruolo nodale, al punto da risultare formulabile in capo a lui una vera funzione di raccordo tra le due tradizioni, l'analisi effettuata sulla produzione dei quattro poeti italo-foni di origine brasiliana consente di individuare un'attitudine di questi al prestito intertestuale ed ancor più ad un approccio interdiscorsivo molto pronunciato.

Evidente in Theóphilo, che esplicitamente parla della propria formazione come debitrice della lettura di classici latini come *Le metamorfosi* di Ovidio o come *L'Eneide* di Virgilio, si è visto ad esempio come la poetessa utilizzi strutture narrative, tematiche, figure e stilemi trasversali mutuati dal repertorio dei due poeti latini per forzarli dall'interno in una riscrittura molto libera che allentandone i vincoli di contesto, permette di adattare quelle strutture compositive ad una tradizione assolutamente nuova in una

¹⁷² BODINI Vittorio, SCIASCIA Leonardo, *Sud come Europa*, Nardò, Besa, 2011.

¹⁷³ PICCIONI L., *Il peccato che importa se alla prudenza non conduce più* in Giuseppe Ungaretti, cit., pp. 315-323.

BRUSCIA M., *Proposta di critica archetipa per i Cori della Terra Promessa*, in Giuseppe Ungaretti, cit., pp. 93-98.

soluzione massimamente originale e libera. Stessa cosa dovrà osservarsi per la ricordata e del tutto precipua, rispetto agli attraversamenti degli altri poeti brasiliani italofofoni, frequentazione di De Oliveira del vocabolario ungarettiano de *Il Dolore*, cioè dell'esperienza biografico ideativa brasiliana a discapito della più cerebrale riflessione di epoca brasiliana. L'allineamento della poetessa alla tematica del dolore della perdita avviene attraverso il ripercorrimento di un intero universo semantico evidenziato da Loi e attivato nella platea del pubblico di riferimento attraverso una costellazione di spie linguistiche esplicite. Gli stilemi neoplatonici della pietra già portatrice della forma plastica, che il poeta aveva utilizzato in *Allegria di Naufragi*, o quello dell'edacità del tempo che sembra consumare l'esperienza sensibile del tempo mortale propri di *Sentimento del Tempo*, sono confermati nella scrittura di De Oliveira nel suo programmatico abbassamento di un'ottava, necessario a incarnare la perdita della fiducia nella centralità dell'esperienza e dello strumento poetico.

Ancora di più, la riscrittura per genere e tematica che Monteiro Martins effettua delle prose di *Viaggio nel Mezzogiorno* nel suo poemetto programmatico neoplatonico *Il percorso dell'idea*, addirittura omogeneo per coincidenza geografica tra la città d'approdo del brasiliano e quella originaria ungarettiana, Lucca, sapientemente significata attraverso un gioco di allusioni rovesciate all'orografia dei territori di reciproca disappartenenza e di reciproca e speculare elezione biografica, si sovrappone alla raffinatissima e dissimulata riscrittura per variazione del saggio di Heidegger *La parola nella poesia*, nella quale la selettiva dichiarazione di discendenza rispetto ad una tradizione che individua nella parola poetica una profonda fiducia nella dimensione ideativo espressiva ed ermeneutica che essa riveste nell'ambito vasto e trasversale del pensiero metafisico moderno, è anche, nella dissimulazione e variazione *a minore*, una dichiarazione tragica di adesione all'assunto benjaminiano di perdita dell'aura del dettato d'arte ed una dolorosa ammissione di senso del limite implicitamente connaturato al linguaggio poetico nella sua contingenza contemporanea.

Ancora diverso è il comportamento dell'archetipo italofono incarnato da Mendes che, nell'accedere assiduamente e sistematicamente al patrimonio storico letterario italiano, come dimostrano le missive degli anni italiani, le testimonianze di Stegagno Picchio e l'escussione del patrimonio dei libri della sua biblioteca privata ora confluiti nel fondo a lui intitolato all'*Università Federale di Juiz de Fora*, affrontava con costanza ed assiduità metodica una sorta di completa seconda alfabetizzazione letteraria

professionale. Tuttavia, le figure, gli stilemi e le tematiche del mondo letterario italiano, pure assai importanti nell'economia della formazione globale del poeta Mendes sin dai suoi studi in Brasile, emergono riattraversati secondo uno spirito di leggerezza ed ironia che li corrode dall'interno adattandone la fisionomia alla propria indagine scettica sulla possibilità ermeneutica reale propria dello strumento razionale umano, incarnato in una logica universalmente comunicativa e biunivoca linguistica e poetica. Esempio risulterà la citazione dell'operetta morale di Leopardi *Dialogo Della Natura e di un Islandese* per significare l'insensatezza della violenza e della fiducia in una presunta storia progressivamente orientata al bene rappresentata dalla contingenza del conflitto in Vietnam presente nell'episodio della statua di Terenzio Mamiani della Rovere riportato in *Poliedro*.

Tuttavia l'uso privo di soluzioni di continuità del patrimonio letterario italiano di epoche diverse e di quello antico, specie latino, perché sentito cogenetico rispetto al primo, particolarmente trasversale alle epoche di riferimento sondate dai singoli poeti esaminati dimostra come l'attraversamento dei testi di riferimento sia sì attento e puntuale ma non esclusivamente intertestuale. Escludendo la specifica frequentazione intertestuale del patrimonio poetico ungarettiano, sembra dunque prevalere piuttosto una relazione di interdiscorsività¹⁷⁴ tra testi elaborati dai brasiliani e letteratura ospite interpretata come contesto collettivo composto da un costume e da un sentimento letterario culturale corale -in cui pure si intercettano singole identità significative- molto ampio che si snoda diacronicamente lungo l'intera storia letteraria italiana.

Ciò spiega ed avvalorà i richiami ai padri medievali della poesia italiana letti non sempre nella loro specificità, come pure la profonda professionalità letteraria poetica consentirebbe e lascerebbe piuttosto presupporre, ma come antecedenti delle problematiche umanistiche, barocche o contemporanee, o comunque legate ad antecedenti latini sentiti come padri nobili di questa grande sensibilità letteraria diffusa.

Questo atteggiamento allinea la strategia di frequentazione della letteratura italiana maggiore a quel comportamento che Ugo Fracassa¹⁷⁵ identifica come una azione di

¹⁷⁴ SEGRE Cesare, *Intertestualità ed interdiscorsività nel romanzo e nella poesia* in ID. *Opera Critica*, (a cura di) Alberto Conte, Andrea Mirabile, con saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, 2014 pp. 573-592

¹⁷⁵ FRACASSA Ugo, *Patria e Lettere*, Roma, Perrone, 2012, p. 69

[...] pressione sul canone nazionale [...] attraverso il ricorso, insistito ed ostentato, al richiamo intertestuale. Sotto forma di citazione, omaggio, riscrittura o parodia, e insomma nei modi del dialogismo intertestuale, certi autori sollecitano le istituzioni della letteratura ad uno scambio troppo spesso, fin qui, unidirezionale [...]

È altresì da notare come essi considerino piuttosto con massima puntualità il profilo linguistico comportato dall'intarsio letterario che la loro produzione costituisce nel panorama linguistico italiano diffuso: dimostrando di considerare la questione della lingua come il più specifico campo della storia letteraria con la quale interagiscono.

Essi si confermano consapevolmente produttivi, come dimostrano le riflessioni esplicite di De Oliveira e Monteiro Mertins che si coagulano appunto intorno alla circostanza dell'urgenza linguistica: e legano alla frammentazione storica del panorama italiano, da cui si è avviato il fenomeno di emigrazione originaria delle comunità italiane, gli esiti coloniali diretti e indiretti della mobilità popolare italiana: che Fiore¹⁷⁶ ha efficacemente legato alla migrazione storica dei gruppi regionali italiani in Brasile.

¹⁷⁶Teresa Fiore, *cit.*

APPENDICE

MITO TUPÌ. COME SI FECE NOTTE. TRASCRIZIONE GENETICA

Trascrizione genetica delle carte, in parte inedite nelle loro varianti, inerenti la traduzione effettuata da Giuseppe Ungaretti del *Mito Tupì. Come si fece notte*.

Esse, che non riportano specifica segnatura, sono conservate presso l' *Archivio del Novecento* dell'Università *La Sapienza* di Roma; Fondo: *Falqui*; Sezione: *Opere di Altri*; Faldone: *Ungaretti*; Fascicolo: *Contributi a Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*; Sottofascicolo: *Traduzioni*; Sottofascicolo: *Poesia Brasiliana*.

Consistenza del fascicolo: Il fascicolo contiene il manoscritto della traduzione di Giuseppe Ungaretti di *Favola Tupì. Come si fece notte*: apparsa ad apertura del dossier *Poesia Brasiliana* curata dallo stesso Ungaretti su «*Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*» nn. III-IV, 1946, pp. 188-231. Esso si compone di 5 carte manoscritte di varia misura, vergate con inchiostro nero su fogli avorio, in parte censite (carte 1, 4, 5): contenenti introduzione e prime note alla traduzione; in parte non censite (carte 2, 3): contenenti la traduzione della *Favola Tupì*.

CARTA 1 (censita): introduzione alla sezione dedicata alle traduzioni delle poesie tradizionali indie

Penna nera su carta avorio (f.1: 216 x 308)

Foglio manoscritto (solo *recto*) riportante la numerazione 3 in matita rossa in alto a destra, cassata con tre tratti in penna nera, e rinumerato con la cifra 2 cerchiata in matita rossa in alto a destra con inserti di commento laterale a matita; poi numerata 1 in alto a destra con lapis rosso cremisi; riportante la dicitura 9/9 *tondo* in lapis rosso arancio, di altra mano (probabilmente Enrico Falqui). Firma apposta da altra mano a matita

TRASCRIZIONE:

Poesia del Brasile

Questi fogli staccati e queste traduzioni fanno parte di appunti che dovevano servirmi per un libro sul Brasile. Bruscamente la tragedia della guerra costringendomi a tornare in Patria, ne interruppe la preparazione.

Le poesie raccolte toccano un pò tutti i secoli e le prime sono canti di popolazioni indigene e l'altra l'improvvisazione di un cantore popolare di cinquant'anni fa così raccolte perché il lettore possa trovarvi il filo di una tradizione letteraria che si va formando che già può considerarsi gloriosa.

Dei moderni comp[ositori] non ho potuto tradurre che poesie di alcuni di essi. Di molti altri di non minor valore, mi riprometto di presentare qualche poesia nei prossimi numeri.

Le note sono di carattere informativo, ma non ho potuto omettere le osservazioni che il lavoro via via mi veniva suggerendo sulla poesia popolare, sul significato dell'Arcadia, sulla polemica simbolista e su altre coserelle.

Queste poesie modeste offro a F. F. de Almeida Prado, a Giuseppe Occhialini e a Paulo Emilio Salles Gomes che in ore tristi mi furono fratelli

Giuseppe Ungaretti

CARTA 2 (non censita):

Penna nera su carta avorio (f.2: mm 214 x 304)

Numerata 2 in alto a destra con lapis rosso cremisi. Numerazione poi cassata con tratta di matita (usata per altri interventi sul ms. da Falqui, anche per altre osservazioni redazionali: quindi probabilmente da egli stesso) e rinumerata poco sotto a destra con la cifra 1 cerchiata, con lapis rosso arancio.

Carta riportante la dicitura *11/12 corsivo* in lapis arancio, con altra grafia (assai simile a quella intervenuta nei manoscritti, quindi con ogni probabilità di Enrico Falqui):

TRASCRIZIONE:

*comporre i numeri di nota sempre a esponente piccolo*¹

FAVOLE INDIE

DELLA GENESI

FAVOLA TUPÌ (1)²

Come si fece notte: Favola Tupi³

Non c'era una volta la notte

C'era una volta sempre luce

Perché la notte dormiva nell'acqua.

Le cose parlavano parole.

La figlia del Cobra/ grande andò sposa.

Lo sposo abitava con tre famigli.

(Lo) disse sposo ai famigli

¹Scritto a matita, cerchiato a matita in alto a destra, con grafia da attribuirsi con probabilità a Enrico Falqui

² Inserito in secondo tempo

³ Notte [: *Favola Tupi*: cassato

“Andate a spasso.
“Perché la sposa dorma insieme a
Disse la figlia di Cobra grande:
“Aspetta la notte”
Il giovane disse:
“Non esiste la notte
Ma sempre fa giorno
La giovane disse:
“Nelle mani di mio padre.
“La notte c’è.
“Mandala a prendere dal fiume grande
Partirono i famigli.
Giunsero a casa del Cobra grande
Fu dato chiuso un nòcciolo di tucumã (7)
Disse il Cobra grande:
“qui è chiusa la notte
“non aprite la noce.
“Altrimenti le cose svaniranno”.
Partirono i famigli.
Dalla noce, un chiasso s’udiva
“Ten, ten, ten...sci...”.
Dalla noce
I famigli udivano dalla noce.
Quando furono lontani, disse un famiglio:
“Vediamo il chiasso
E il pilota disse:
Non aprite.
“Altrimenti svaniremo

“Ma remate”.

Remarono.

Dalla noce di tucumano

S’udiva sempre un chiasso

CARTA 3 (non censita): penna nera su carta avorio (f.2: mm 231 x 287) numerata 3 in alto a destra con lapis rosso cremisi. Numerazione poi cassata con tratto di matita (usata per altri interventi sul ms da Falqui, quindi probabilmente da egli stesso) e rinumerata poco sotto a destra con la cifra 2 cerchiato, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

Fu sciolta la pece che chiudeva, il nocciolo fu sciolto.

Tutte divennero scure

Il pilota disse:

“Ora svaniremo,

“ E la giovane sotto il suo tetto sa

“ Che fu aperto il nocciolo»

Disse lo sposo:

“La notte è/ libera.”

E la sposa disse:

“Aspetta il nascere del giorno”

Le cose del bosco divennero animali, uccelli.

Il sedile della canoa generò la lonza.

La prua fu la testa e il becco dell'anitra.

La pancia della canoa ne fu il corpo.

Ne furono le zampe i rami.

Luccicò allora la stella.

La figlia del Cobra grande disse:

“Si spezza l'alba,

“Divido la notte dal giorno».

Poi avvolse un filo.

Disse la figlia del Cobra grande:

“Sarai il kujubin (3)”.

Gli tinse la testa di bianco, col tabatinga (4)

Le gambe di vermiglio, coll’urucù(5).

Disse la figlia del Cobra grande:

«Canterai quando raggiando il giorno nasce

“Per tutti, sempre, canterai.”

Avvolse il filo.

Lo cosparses di cenere alla punta.

Disse:

Sarai l’inambù (6)

“Canterai nei diversi/ tempi della notte e della mattina».

Da quel tempo, cantano gli uccelli

Ciascuno all’ora sua canta.

E tutti gli uccelli cantano di mattina.

Arrivarono i famigli.

La giovane disse:

“Foste infedeli e le cose svanirono.

“Siete anche voi svaniti e non siete più che macachi.”

“Non si[ete] voi, ora, macachi”.

La bocca nera e la striscia gialla che i macachi

Portano al braccio sono i segni della

Pece che chiudeva il nocciolo e che

Su di essi colò quando fu sciolta.

CARTA 4 (censita): penna nera su carta avoriata (mm 214 x 304) numerata 4 in alto a destra con lapis rosso cremisi e remunerata poco sotto a destra con la cifra 1 cerchiata, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

(1) Questi fogli staccati e queste traduzioni fanno parte di appunti che dovevano servirmi per un libro sul Brasile. Bruscamente la tragedia della guerra, costringendomi a ritornare in Patria, ne interruppe la raccolta. (1) Quando, nell'aprile del 1500, il Brasile fu scoperto dai marinai portoghesi guidati da Alvaro Pedro Cabral e dall'Amazonas alla Laguna dos Satos, il paese si chiamava Pindorama, "paese delle palmiere", un popolo l'abitava che nelle diverse tribù s'era spinto a nord sino alla Guiane e giù sino al Rio della Plata. Esso possedeva un'alingua sonora che in due suoi dialetti, quello dei Tupi e dei Guaranì, codificata e propagata dai missionari, continua a mantenersi viva tra i meticci del Rio Negro e sul Paraguay e in una parte della provincia argentina di Corrente. Nella metà del secolo scorso, il vero dominio, ridotto dalla penetrazione del portoghese e dello spagnolo, si estendeva ancora a tutto il bacino del Paranà, la provincia di San Paolo compresa.

I primi coloni in Brasile si mischiarono fisicamente e spiritualmente con i Tupi. Con il loro aiuto fu intrapresa l'esplorazione e la conquista del paese, dove piante, animali e luoghi conservano quasi sempre il nome tupi. Per il sangue che ha ereditato o per l'aria che vi si respira, o per lo spirito che le cose persistono a tramandare, nessuno può fermarsi in Brasile senza che agisca nella sua natura la seduzione tupi.

I Tupi d'altra parte, non sono, interamente scomparsi nel paese da uno stato di semiautonomia.

Ne ho incontrati in tale stato semiselvaggio qua e là, anche a due passi da San Paolo, andando a villeggiare per Pasqua dalle parti di Santos, calati da Stanhaken a vendere archi e frecce forniti, dicono gli spiritosi, da un Napoletano che ne avrebbe messo su nei boschi una piccola industria.

La favola che riportiamo e che nella lingua originale è chiamata "*Mai pituma oyukuau ana*" è un sognouziale. Il mondo della sola luce, delle pure idee, delle cose parlanti,

armonioso del silenzio, si all'amore per una trasgressione ai patti dell'amore, alla luce. Ma la carnalità e la notte che si sposa alla luce, è l'animalità che degrada e fa misteriose le idee sebbene seppellendole nella notte in sè, del tutto non le annienta se le costringe alla fatica di tornare in luce. Il lettore sentirà come tanto silenzio e la solitudine dominino la fiaba. Si soffermerà a quel malinconico debussismo che dall'infinito chiasso della sera, chiuso nella sordina d'una noce. Lontananza. E nulla avrebbe potuto esprimere meglio l'aspirazione alla libertà e il rimpianto d'averla perduta, se non i simboli della gioia rimasti alla terra festa con il volo e il canto degli uccelli il rinascere della luce. Non manca neppure l'arguzia piccola dei famigli convertiti per la loro infedeltà da interpreti delle idee in scimmie macchiate.

CARTA 5, (censita): penna nera su carta avorio (mm 214 x 304) con incollati due cartigli (mm.105 x 223; mm.18 x 241)

Numerata 5 in alto a destra con lapis rosso cremisi e remunerata poco sotto a destra con la cifra 2 cerchiata, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

⁴Pare inverosimile che un Tupi abbia intuito da sé rapporti così sottili tra materia e spirito. Si ha inoltre il sospetto che a contatto con i Bianchi, da trecento anni, il Tupi abbia, dettando la sua favola al recente raccoglitore, portato alla sua fantasia, pure palesemente d'una ingenuità incantevole, perfezionamenti dalla novelle letterate storie delle fate, come potevano esserlo i racconti di fate del Seicento, o, più verosimilmente, del Settecento specie quelle di un Carlo Gozzi. Non si dimentichi che quel popolo fu catechizzato da umanisti, i Gesuiti, e che la compilazione delle grammatiche e dei glossari è agli inizi dovuta ai Gesuiti, al P. José de Anchieta, per il Tupi, al P. Montoya e al P. Paulo Restivo, per il guaraní.

Ho trascritto la poesia dall' "O Selvagem" del dottor Couto de Magalhães. È un libro tuttora istruttivo, sebbene la prima edizione del 1876. La seconda fu pubblicata [nel 1913] dalla "Livraria Magalhães, (Rio, São Paulo)". Il Magalhães pubblica, della poesia, il testo stupì e la traduzione portoghese.

(2) Palmiero o albero del cocco (*astrocaryum tucuma*, Mart.). Sono chiamate così varie specie di calmiere o alberi del cocco. *Astrocaryum tucuma*, *bactris setosa*, Mart, ecc...

(3) Gallinaceo della famiglia esclusivamente americana dei croci (*pipile cunamensis*, Jacquin, *pipite kujubi*, Pelg.), I gracidi [sono uccelli vengono anche chiamati, [ma non in Brasile, hocco, e sono forme] "hocco", ma non in Brasile dove però le diverse specie di pipili sono designate con un nome indigeno di suono affine, jacù. [di "jacù" che è

⁴ Paragrafo scritto su un lacerto incollato ed impossibile da sollevare per trascrivere la prima redazione del testo se non con grave rischio di lacerare il foglio.

nome di suono affine] nome di suono affine che è quello di “jacù”), il nome tupì Genio di «Jacù». Di colore nero lucido nel complesso del corpo, ha la cresta bianca e una gran macchia bianca e il collare bianchi, e orlate di bianco sono le ali. Non sono riuscito a raccogliere precise informazioni sulle sue doti canore sulle⁵ sue doti canore. Nell’aspetto il pipile kujubi somiglia un pò al tacchino e un pò al pavone e per cinguettio dà come il tacchino in una strepitosa risata.

(4) Argilla bianca da ceramica

(5) Sostanza colorante estratta dal frutto dell’urucuba.

⁵ Paragrafo scritto su un lacerto incollato ed impossibile da sollevare per trascrivere la prima redazione del testo se non con grave rischio di lacerare il foglio.

SEZIONE BIBLIOGRAFICA

Nota bibliografica

La bibliografia utilizzata nella ricerca è stata organizzata secondo un criterio di funzionalità, che ha prediletto un approccio sintetico a quello di una catalogazione per generi specifici e che può giovare illustrare brevemente.

Nella **prima sezione**, intitolata *Bibliografia generale*, si è pensato di collezionare tutti quei materiali che abbiano dato forza al ragionamento argomentativo attinente l'impianto generale del lavoro.

Vi confluiscono quindi opere eterogenee per autori, generi ed epoche di origine. Accanto ad opere di genere prettamente saggistico critico, vi trovano spazio anche articoli, epistolari, interviste, elzeviri, come pure opere letterarie -specie se di natura poetica- degli autori connessi alla ricerca ma cui non è riservata una voce specifica della trattazione.

Sono riferite a questa sezione anche la produzione di autori, come il poeta Andrea Rivier o Giorgio De Chirico, che pur essendosi interessati di singoli poeti analizzati o avendo avuto influenza maggiormente su alcuni, hanno interagito con costoro con proprie opere di genere poetico o letterario. Vi trovano posto inoltre, nella loro edizione in lingua originale o in traduzione, i titoli della letteratura italiana o della tradizione filosofica classica rintracciati nella biblioteca di Murilo Mendes secondo il censimento effettuato dall'*Universidade Federal de Juiz de Fora* dove i libri del poeta sono pervenuti per donazione *post mortem* divenendo nucleo del M.A.M.: *Museu de Arte Murilo Mendes*.

Confluisce infine in questa prima partizione un'opera pittorica cogenetica del Modernismo brasiliano: *Obaporu* di Tarsila De Amaral.

Segue una snella *Sitografia*, per agevolare il reperimento di materiali pubblicati su riviste telematiche o per consentire di accedere ai principali portali utilizzati nel censimento introduttivo e per sondare il patrimonio librario di Murilo Mendes, specie nel suo periodo precedente al suo arrivo in Italia.

Nella **seconda sezione**, è riportata invece la *Bibliografia degli autori analizzati*, divisa in *Bibliografia primaria* di ciascuna autore, ordinata secondo un criterio cronologico ascendente, e *Bibliografia secondaria* su ciascun autore, ordinata secondo un criterio alfabetico.

Essa segue un criterio di prossimità agli autori centrali della ricerca.

In primo luogo è riportata quindi la bibliografia inerente i poeti dell'esilio selezionati, presenti in Italia ma non translingui.

A questa segue quella dell'unico poeta esule translingue di espressione italiana analizzato e non brasiliano: Gëzim Hajdari.

Infine, è sistemata la bibliografia inerente i quattro poeti translingui di espressione italiana e origine brasiliana e subito dopo quella inerente Giuseppe Ungaretti, per il quale sono segnalate, sotto apposita voce, anche le principali carte consultate e, in due casi, fornite in trascrizione nell'appendice alla tesi.

Chiude questa sezione la *Bibliografia dei poeti traslingui di espressione italiana censiti e non trattati* emersi dalla mappatura iniziale. Per essi è fornita la sola bibliografia primaria: essi sono ordinati tra loro secondo l'abituale criterio alfabetico e, in riferimento a ciascun autore, i titoli sono ordinati secondo il criterio cronologico ascendente utilizzato anche per la bibliografia primaria degli autori analizzati.

PARTE PRIMA: BIBLIOGRAFIA GENERALE E

SITOGRAFIA

Bibliografia generale

- AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?* Roma, Nottetempo, 2008
- AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995.
- AGAMBEN Giorgio - *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002
- AGAMBEN, Giorgio. *Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin* in «Archipélago. Cuadernos de crítica de la cultura». n. 46, Madrid, aprile-maggio 2001
- AGAMBEN, Giorgio, *Il sacramento del linguaggio: archeologia del giuramento (Homo sacer 2., 3)*, Bari, Laterza, 2008
- AGAMBEN, Giorgio, *José Bergamin* in BERGAMIN, José, *Decadencia dell'analfabetismo*. Trad. L. D'Arcangelo. Milano, Bompiani, 2000
- AGAMBEN Giorgio, *Kommerell o del gesto*, in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Venezia, Neri Pozza, 2005
- AGAMBEN, Giorgio, *L'uso dei corpi. Homo sacer 4.2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014
- AGAMBEN Giorgio, *Note sul gesto*, in ID., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53
- AGAMBEN Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010
- AGAMBEN, Giorgio, *Stasis: la guerra civile come paradigma politico: Homo sacer, 2., 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015
- B. ALLEN, M. RUSSO, *Revisioning Italy. Nation Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1997
- AMATO Pierandrea, *Antigone e Platone. La «biopolitica» nel pensiero antico*, Milano, Mimesis, 2006
- AMOROSO Maria Betânia, *Murilo Mendes. O poeta brasileiro de Roma*, São Paulo, Editora Unesp, 2013

- APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Mercure de France, 1918
- ARMATO Francesco, *Premiata Compagnia delle Poete*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013
- ARRIGONI Maria Teresa, *Em busca das obras de Dante em Português no Brasil (1901-1950)* in PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão: Copiart, 2012, pp. 45-60
- AYMONE Renato, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del sud* (con appendice di testi inediti e rari), Salerno, Edisud, 1980
- BALDONI Luca, *Nè orientale né occidentale. Cenni sulla poesia di Arnold De Vos*, in DE VOS Arnold, *Stagliamento*, Samuele, Fanna, 2010
- BALDUS Ernest, *Saggio di etnografia brasiliana*, 1937, San Paolo
- BARATTA Giorgio, *Umanesimo della convivenza* in Iain CHAMBERS (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meletemi, 2006
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, 1953 [1972] [trad. it.: BARTHES Roland, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi*, Torino, Einaudi, 1982, 2003]
- BASILE Giuseppe Domenico, *Said "nonostante Said". Il dibattito sull' "Orientalism in one country" e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano*, in *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, a cura di Bruno BRUNETTI e Roberto DEROBERTIS, Bari, Progedit, 2014, pp. 94-110
- BENVENUTI Giuliana, *Da Flaiano a Gheramendi. Riscritture postcoloniali*, in «*Narrativa Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni duemila*», (a cura di) EAD., *Il romanzo neo storico italiano*, Roma, Carocci, 2012
- BENVENUTI Giuliana, *Letteratura postcoloniale della migrazione*, in EAD. *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, 2012. pp. 95-105
- BENVENUTI Giuliana, *Riscrivere la colonia*, in EAD. *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, 2012, pp. 106-132
- BERGAMIN, José, *Decadenza dell'analfabetismo*. Trad. Lucio D'Arcangelo. Milano, Bompiani, 2000

- BERGSON, Henri-Louis, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889
- BERGSON, Henri- Louis, *Matière et Mémoire*, Paris, 1896
- BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013
- BERTINI MALGARINI Patrizia, *L'italiano fuori d'Italia*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, vol.3IVI, pp. 883-922
- BERTRAND Jean-Pierre, GAUVIN Lise (dir.), DEMOULIN Laurent (avec la collaboration de), *Littérature mineures en langue majeure, Québec/ Wallonie-Bruxelles. Actes du colloque de Liège 9-11 octobre 2001*, Bruxelles, Peter Lang -P.I.E. (Presses Interuniversitaires Européens)- PUM (Presses de l'Université de Montréal), 2003
- BINNI Walter, *La protesta di Leopardi*, Milano, Sansoni del 1973
- BO Carlo, *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948
- BO Carlo, *L'eredità di Leopardi*, Vallecchi, Firenze, 1964
- BODINI Vittorio, *Cambiamento di sesso- Saletta*, in «L'esperienza poetica» nn. 5-6, genn.-giugno 1955
- BODINI Vittorio, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», n.1, 1953
- BODINI Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963
- BODINI Vittorio, *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica» n. 5-6, genn.-giugno 1955
- BODINI Vittorio (a cura di), *Poesia spagnola: «Galleria»*, n. monografico 3-5, 1956, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, gennaio-aprile 1955
- BODINI Vittorio, *Storia e geografia*, in «L'esperienza poetica» n.9-11 gennaio-settembre, 1956
- BODINI Vittorio, SCIASCIA Leonardo, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò, Besa, 2012
- BONIFACINO Giuseppe, *Sud e Magia. Per un regesto tematico in Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce, 17-19 maggio 2012), a cura di Rita NICOLÌ, Roma, Adi editrice, 2014, pp. 201-208

- BRUNELLO Piero, *Pionieri. Gli italiani in Brasile e il mito della frontiera*, Roma, Donzelli, 1994
- BRUNETTI Bruno, DEROBERTIS Roberto, *L'invenzione del Sud. Migrazioni, Condizioni postcoloniali e linguaggi letterari*, Bari, Graphis, 2009
- BRATHWAITE Kamau, *Diritti di passaggio*, Roma, Edizioni Ensemble, 2014
- BRATHWAITE Kamau, CARPENTIER Alejo, GLISSANT Édouard, WALCOTT Derek, *Pensiero Caraibico*, a cura e traduzione di Andrea GAZZONI, Roma, Ensemble, 2016
- BRODSKYIJ Josef, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988
- BRONDINO Michele, «*La questione delle lingue. Del linguaggio*», una chiave di lettura per il Mediterraneo, in SCHIRRU Giancarlo, *Gramsci, le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009, pp. 253-264
- BRUGNOLO Furio, *Breve storia dell'Alessandrino italiano*, in ID., *Forme e figure del verso*, Carocci, Roma, 2012; pp. 109-141.
- BRUGNOLO Furio, *Il sogno di una forma. La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in ID., *Forme e figure del verso*, Carocci, Roma, 2012, pp. 143-204
- BRUGNOLO Furio, *La lingua di cui si vanta amore*, Carocci, Roma, 2009
- BRUNETTI Bruno, DEROBERTIS Roberto (a cura di), *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, Bari, Progedit, 2014
- BRUSCIA M., *Proposta di critica archetipa per i Cori della Terra Promessa*, in Giuseppe Ungaretti, *Atti del convegno*, (a cura di) Carlo BO Urbino, Edizione 4 Venti, 1983, pp. 93-98
- BURATTI Gustavo, *Pasolini: dialetto rivoluzionario e minoranze linguistiche*, in «L'impegno», XIV, 3, dicembre 1994
- BURNS Jennifer, *Fragments of Impegno. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001
- BURNS Jennifer, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Bern, Peter Lang, 2013
- CALVINO Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi 1991

- CAMARGO MACIERA Aislan, FOGAÇA dos SANTOS REIS E SILVA, GUARESCHI Égide, CRISTIANE BELLETTI Roberta Regina, *Da outra margem: um olhar para Collodi, Papaini e Piarandello*, in PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão: Copiart, 2012., pp. 63-81
- CALVINO Italo, I libri degli altri. *Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi 1991
- CAPPONI Anna Sulai, LIMÃO DE PAIVA Paula Cristina, *America Latina crocevia di lingue in contatto*, Perugia, Morlacchi editore, 2013
- CAROTENUTO Carla, COGNINI Edith, MESCHINI Michela, VITRONE Francesca (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, EUM edizioni-Università di Macerata, 2018
- CASSIRER Ernest, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961
- CATTANEO Elisa, *Un caso editoriale: Giuseppe Ungaretti e Anabase di Saint-John Perse*, in «Tradurre», Rivista semestrale, 2016, n.10. ISSN 2239-2920
- CHAMBERS Iain (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meletemi, 2006
- CHAMBERS Iain, *Il sud, il subalterno e la sfida critica*, in Iain CHAMBERS (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meletemi, 2006
- CHATELET Francois, *Platon*, Paris, Gallimard, 1965
- CHIAVARONE Matteo (a cura di), *Con dolce curiosità: tributo ad Andrea Zanzotto*, Roma, Ensemble edizioni, 2012
- CHIODO Carmine *Io sono perché sono un intellettuale, uno scrittore. Su alcuni saggi di Pasolini sulla politica e sulla società: temi e considerazioni.* saggio inedito in via di pubblicazione
- CHOATE Mark, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Harvard University press, Cambridge, 2008;
- CHOATE Mark, *Tunisia, Contested: Italian Nationalism French Imperial Rule and Migration in Mediterranean Basin* in «California Italian Studies», 1, 1 (2010) s.i.p
- CERTEAU Michel de, *Ecriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975 [CERTEAU Michel de, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006]

- COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010
- COMBERIATI Daniele, *La colonia cinese: rappresentazioni culturali e letterarie della Concessione italiana di Tientsin nella letteratura e nella cultura italiana del Novecento* in «Forum Italicum. A journal of Italian Studies», 10 agosto, 2014
- COMBERIATI Daniele, *La letteratura italiana della migrazione: percorsi cronologici e aspetti di lettura* in ID., *Scrivere nella lingua dell'altro*, Peter Lang, 2010
- COMBERIATI Daniele, *Lo studio della letteratura italiana della migrazione* in MORACE Rosanna (a cura di), «*Modernità Letteraria*», n. 8 anno 2015, Pisa, Edizioni ETS
- CONTARINI Silvia, PIAS Giuliana, QUAQUARELLI Lucia, *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Paris, Presses Universitaires de Paris ouest, Narrativa, «Nuova serie», n°33/34 anni 2011/2012
- CORREA Roberto Alvim, *O mito de Prometeu*, Rio de Janeiro, Agir, 1951 CORTI Lidia, *Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak*, in CHAMBERS Iain (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006
- CROCE Benedetto, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911
- CUCCHI Maurizio, RICCARDI Antonio (a cura di), *Nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori Lo Specchio, 2005
- DAMROSCH David, *Major Cultures and Minor Literatures*, in David DAMROSCH (edited by), *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009 (pp. 193-204)
- DAMROSCH David (edited by), *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009
- DAMROSCH David, *What is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003
- DE ANDRADE Oswald, *Manifesto Antropofago*, 1928 [*La cultura cannibale – Oswald de Andrade: da Pao-Brasil al manifesto antropofago* (a cura di Ettore Finazzi-Agrò e Maria Caterina Pincherle; trad. di Maria Caterina Pincherle), Meltemi editrice, Roma, 1999.]
- DE AMARAL Tarsila, *Obaporu*, 1928

DE CHIRICO Giorgio, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in, ID., *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 445-452

DE CHIRICO Giorgio, *Scritti/ 1. Romanzi e Scritti critici e teorici*, Milano, Bompiani, 2008

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions De minuit, 1975 [DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Per una Letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975]

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Gallimard, 1969

DELLA PRISCOLI Roberta, *L'Ebdomero di De Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambigua*, in *Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti. Genova 15-18 settembre 2010: La letteratura degli Italiani. Rotte Confini Passaggi*, Redazione elettronica e raccolta Atti Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci, Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda, DIRAAS, Università degli studi di Genova, 2012, ISBN 978-88-906601-1-5

DE MARCHIS Giorgio, NETTO SALOMÃO Sonia, CELANI Simone (a cura di), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*, Roma, Nuova Cultura, 2014.

DE MARCHIS Giorgio, PETERLE Patricia, *Letteratura italiana in Brasile e letteratura brasiliana in Italia: il Teletandem in un seminario di traduzione letteraria*, «Testi e Linguaggi», 3, III, 2009, pp. 311-313.

DE MARTINO Ernesto, *Furore, simbolo, valore*, Il Saggiatore, Milano, 1962

DE MARTINO Ernesto, *Magia e civiltà. Un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*, Garzanti, Milano, 1962

DE MARTINO Ernesto, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura e con prefazione di Rocco Brienza, Basilicata, Roma-Matera, 1975

DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958

DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959

DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, 1961

- DE MAURO Tullio, *Linguistic Variety and Linguistic Minorities*, in *Italian Cultural Studies: An introduction*, ed. David Forgas and Robert Lumley, 88-101. Oxford: Oxford University Press, 1996
- DE MAURO Tullio, *L'Italia delle Italie*, Rimini, Nuova Guaraldi editrice, 1979
- DE MAURO Tullio, *Prefazione*, in P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977
- DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963
- DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, A. Morano, 1871
- DERIDDA Jacques, *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin*, (trad. Patrick Mensah), Stanford, Stanford University Press, 1998
- DEROBERTIS Roberto, *Fuoricentro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010
- DEROBERTIS Roberto, *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva coloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, in LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014
- DOMBROSKI Robert, *Foreword*, in «Annali di Italianistica», n° 16, 1998, pp. 11-14
- DOMENICHELLI Mario, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011
- DONATI Riccardo, *Nella palpebra interna*, Firenze, Le Lettere, 2014
- DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014
- FENOCCHIO Gabriella (a cura di), *Il Novecento. Dal Neorealismo alla globalizzazione*, in *La Letteratura Italiana*, dir. da RAIMONDI Ezio, Milano, Bruno Mondadori editore, 2004
- FERRI Francesco, *Linguaggio, passione e ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Roma: Progetti Museali Editore, 199
- FIORE Teresa, *La post "colonia" degli emigranti nell'Italia dell'emigrazione*, in LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014, pp. 61-74

- FIORE Teresa, *Pre-Occupied Spaces. Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fondam University Press, New York, 2017
- FIORE Vittore, *Regalpetra come Europa*, in «Il Mulino», Bologna, n°7, luglio 1956
- FINAZZI AGRÒ Ettore, *Le sponde dell'immaginario: linee di frontiera e luoghi di identità nella cultura brasiliana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1995
- FLAIANO Ennio, *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947
- FOUCAULT Michel, *L'Herménétique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001 (trad. it.: *L'ermeneutica del soggetto*, Milano Feltrinelli, 2004)
- FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it.: *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1976)
- FOUCAULT Michel, *Nascita della biopolitica. Corso au College de France (1978-1979)*, (trad. Mauro Bertani, Valeria Zini), Milano, Feltrinelli, 2005
- FRACASSA Ugo, *Patria e Lettere*, Roma, Perrone, 2012
- FRANZINA Emilio, *Brasile: tra storia e romanzo*, entrambi in MARCHAND Jean-Jacque (a cura di) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Agnelli, 1991, pp. 213-228
- FRANZINA Emilio, *Gli italiani al nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Mondadori, Milano, 1995
- FURFARO Amedeo, *Itinerario filologico. Visioni dal Sud*, in ID., *La Calabria di Pasolini, Periferia*, Cosenza, 1990
- «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» diretta da SCIASCIA Leonardo, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1949-1989
- GARCIA LORCA Federico, *Tutte le poesie* (trad. C. Bo e note di G.Felici), Milano, Garzanti, 1994
- GEERTZ Clifford, *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1973
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [trad. italiana : GENETTE Gérard. *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997]
- GIACOVAZZO G., *Sciascia in Puglia*, Bari, Edisud, 2001.

- GLISSANT Édouard, *Il pensiero del tremore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2008
- GLISSANT Édouard, *Poetica del diverso*, Meltemi Editore, Roma, 1998
- GLISSANT Édouard, *Poetics of relation*, (tr. WING Betsy), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997 [*Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007]
- GLISSANT Édouard, *Il quarto secolo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2003
- GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003.
- GNISCI Armando, *La letteratura della migrazione*, Roma, Lilith edizioni, 1998
- GNISCI Armando, *Lettere migranti*, in *Diaspore europee e lettere migranti: primo festival europeo degli scrittori migranti: Roma, giugno 2002*,
- GNISCI Armando, *Nel rovescio del gioco*, Assisi, Beniamino Carucci editore, 1992
- GNISCI Armando, MOLL Nora, *Diaspore europee & lettere migranti* (a cura di), Roma, Edizioni Interculturali, 2002
- GNISCI Armando, SINOPOLI Franca, MOLL Nora, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2010
- GRAMSCI, Antonio, *Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni*, in *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, [Quaderno 25] Torino, Einaudi, 1948
- GRAMSCI Antonio, *Alcuni temi della questione meridionale*, in «Lo Stato Operaio», a. IV, n. 1, gennaio 1930; poi ristampato presso, Einaudi (Torino) a partire dal 1951
- GRAMSCI Antonio, *Nord e Sud, Emigrazione ed Emigrazione e movimenti intellettuali*, ora in
- GRAMSCI Antonio, *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, in *Quaderno X*, poi confluito in GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1949
- GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1949
- GRAMSCI Antonio, *Risorgimento e questione orientale*, in *Quaderno X*, poi confluito in GRAMSCI Antonio, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1949
- GREEN Marcus E., *David Lazzaretti e la concezione della «subalternità»*, in *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, in Giancarlo SCHIRRU (a cura di), *Gramsci le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009. Atti del

congresso organizzato dalla Fondazione Istituto Gramsci: *Gramsci nel mondo*, Formia (LT), 1989

GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent: l' hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Montreal, Fides, 1997

HEIDEGGER Martin, TRAKL George, *I Canti dell'Esule. La parola nella poesia*, (a cura di) G. Zaccari, Milano, Marinotti, 2003

HEIDEGGER Martin, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakl Gedicht*, in

HEIDEGGER Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959. [Trad.it.

HEIDEGGER Martin, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di CARACCILO Alberto, Milano, Mursia, 1973, 1999]

HOHFERDT Antônio, *La letterautura di lingua italiana in Brasile*; in MARCHAND Jean-Jacque (a cura di) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Agnelli, 1991, pp. 205-212

JAMESON Fredric, *Third World Literature in the era of Multinational Capitalism*, in «Social Texts» n°15, Autunno 1986, Durham, Duke University Press

KING Russel, CONNELL John, WHITE Paul, *Preface*, in IID, *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, London, Routledge, 1995

KOYRE, Alexandre, *Introduction a la lecture di Platon*, New York, Brentano's, 1945

LABANCA Nicola, *Nelle colonie*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi.II*, BEVILACQUA Piero, DE CLEMENTI Andreina, FRANZINA Emilio (a cura di), Donzelli, 2002

LAGAZZI Paolo, *I doni divini*, Verona, accademia Mondiale della Poesia, 2009

LATERZA Vito e SCIASCIA Leonardo: *L'invenzione di Regalpetra*, Bari, Laterza, 2016

BEVILACQUA, Andreina DE CLEMENTI ed Emilio FANZINA, *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2002

LECOMTE Mia (a cura di), *Ai confini del verso*, Le Lettere Firenze, 2006;

LECOMTE Mia (a cura di), *Sempre ai confini del verso*, Chemins de tr@vers, Paris, 2011

- LECOMTE Mia, BONAFFINI Luigi, *A New Map. The Poetry of migrant writers in Italy*, Legas, Mineola (NY)-Ottawa (ON), Volume XV, series editor: Gaetano Cipolla, 2011
- LECOMTE Mia, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesatti Editore, Aprile 2018
- LEOPARDI Giacomo, Conte, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1949
- LEOPARDI Giacomo, Conte, *Dialogos*, Buenos Aires, Espasa- Calpe Argentina, 1943
- LEOPARDI Giacomo, Conte, *Operette morali ed altre prose*, Torino, Paravia, 1957
- LEOPARDI Giacomo, Conte, *Poemas*, Sao Paulo, Latina Editora, 1934
- LEOPARDI Giacomo, Conte, *Zibaldone di pensieri*, Verona, Mondadori, 1937
- LEPRE Aurelio, *Italia addio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994
- «*L'esperienza poetica. Trimestrale di poesia e critica*», diretta da Vittorio Bodini, Bari, Creatti, 1954-1956
- LOMBARDI-DIOP Cristina, ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014
- LOMBARDI-DIOP Cristina, ROMEO Caterina, *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma in EAED. L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014
- LOMBARDO Giovanna, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice, 2008
- LORENZETTI Luca, *I movimenti migratori*, in Luca SERIANNI, Piero TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, vol.3, pp. 627-668
- LORI Laura, *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013
- LOTMAN, Jurij M., *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985
- MACRÌ Oreste, *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1952
- MACRÌ Oreste, *Quattro poeti (Fallacara, Bodini, Fiore, Luisi)*, in «L'albero», n. 19-22, settembre 1954; poi in MACRÌ Oreste, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi
- MARASCO Armida, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», Galatina, Congedo editore, 1980

- MARCHAND, Jean-Jacques (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991
- MARCHAND Jean-Jacques, *E se il Nuovo Planetario italiano fosse un Dittico?* in *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di Armando GNISCI, Troina, Città aperta, 2006, pp. 463-472
- MARTELLI Sebastiano, *Oltre le frontiere: le scritture dell'emigrazione*. In *Frontiere: la cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, a cura di Raffaelò Cavalluzzi, Grazia Distaso, Pierfrancesco Moliterni, Bari, Graphis, 2011
- MATTEO Sante, *Radici sporadiche. Letteratura, viaggi, migrazione*, Cosmo Iannone, Isernia, 2007
- MATVEJEVIC Predrag : *Breviario mediterraneo*, Milano, Hefti, 1988
- MAUCERI Maria Cristina, *Gender e provenienza degli autori- Scrivere lo straniero: autori editori e tipologie della letteratura italiana contemporanea*, in MAUCERI Maria Cristina, NEGRO Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009
- MAUCERI Maria Cristina, NICOLAI Marta, *Nuovo Scenario Italiano*, Roma, Ensemble editore, 2015
- MENGOZZI Chiara, *Narrazioni contese*, Roma, Carocci, 2014
- MENGOZZI Chiara, § *Narrazione di sé tra soggettivazione e normatività*, in EAD. *Narrazioni contese*, Roma, Carocci, 2014.
- MICELI Rosalba, *La comunità "resiliente" contro l'esclusione sociale*, in «lastampa.it», 22 aprile 2013
- MOLITERNI Fabio, *Introduzione* in BODINI Vittorio, SCIASCIA Leonardo, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò, Besa, 2012
- MOLITERNI Fabio, *Sciascia, Bodini e «L'unità culturale» mediterranea*, in «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani. A journal of Sciascia studies», Firenze, Loe S. Olshki editore, n°1, I, 2001
- MOLL Nora, *Alcune letture spagnole di Sciascia*, in E. RUSSO (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 311-322
- MOLL Nora, *Ulisse tra due mari: riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo dei Caraibi*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006

- MORACE Rosanna, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, collana Modernità Letteraria, 2012
- MORACE Rosanna (a cura di), *Modernità Letteraria*, n. 8 anno 2015, Pisa, Edizioni ETS.
- MORANDINI Maria Cristina, *Scuola e Nazione. Maestri e istruzione popolare nella costruzione dello stato unitario*, Milano, Vita e Pensiero, 2003
- MOUSOPOULOS Evaghélos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, 1959 [trad it. REALE G. (a cura di), *La musica nell'opera di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 2002]
- NEGRO Maria Grazia, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015
- NEWMAN Jane O., *The Afterlives of the Greeks, or What is the Canon of World Literature?* in DAMROSCH David (edited by), *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009 (pp. 121-136)
- ONORATI Franco, *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia*, Milano, La vita felice, 2003
- PAPINI Giovanni, *La novità di Vico*, in «L'Anima», I (1911), 9, pp. 259-274
- PAPOTTI Davide, *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione*, in *Leggere il testo e il mondo* (a cura di PEZZAROSSA Fulvio, ROSSINI Ilaria), Bologna, CLUEB 2012, pp. 65-85
- PARATI Graziella, *Italophone voices*, in «Studi di Italianistica nell'Africa australe/ Italian Studies in Southern Africa», 1995, n° 2, vol. VIII, Special Issue: «Margin at the centre: African Italian voices»
- PARATI Graziella, *Margins at Center: African Italian Voices*, in «Italian Studies in Southern Africa/Studi di Italianistica nell'Africa Australe», VIII, n.2, pp. 1-15 (pp. 1-2)
- PARATI Graziella, *Strategies in Paradise: Foreigns and Shadows in Italian Literature*, in B. ALLEN, M. RUSSO, *Revisioning Italy. Nation Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1997, pp. 169-190
- PARATI Graziella, *Mediterranean crowds: migration and literature in Italy*, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Press 1000

PARATI Graziella, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University press, 2005

PASCALE Casanova, *La Republique mondiale des Letres*, Édition de Seuil, 1999 [*The Word Republic of Letters*, tr. by M. B. De Bevoise, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004]

PASOLINI Pier Paolo, *Le due Bari*, in «Il popolo di Roma», 8 agosto 1951

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972

PASOLINI Pier Paolo, *Nuove questioni linguistiche*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972

PASOLINI Pier Paolo, DELL'ARCO, Mario, *Poesia Dialettale del Novecento*, Torino, Einaudi, 1952

PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di Rosa*, Milano, Garzanti, 1964

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. *Cronologia* a cura di Nico Naldini, A. Mondadori, Milano, 1999

PASOLINI Pier Paolo, *Un sorriso anche al Sud*, «Roma giovani», 15 novembre 1974

PASOLINI Pier Paolo, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975

C. PASQUINELLI, *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia, Firenze, 1977

PASSERI Giovanni, *Il pane del carcamano: italiani senza Italia: parlano gli emigrati italiani di Rio de Janeiro, di San Paulo e delle fazendas dell'interno del Brasile: i contadini di Petropolis e della fattoria di Pedrinhas: centinaia di dolorose odissee: miseria e speranza*; prefazione di Jorge Amado e Josue de Castro, Firenze: Parenti, 1958

PAULHAN Jean, *Jacob Cow le Pirate ou Si les mots sont des Signes, Au sans pareil*, edizione rara, Paris, 1921

PELOSO Silvano (a cura di), *Amazzonia: mito e letteratura del mondo perduto*, Roma Editori Riuniti, 1988

PETERLE Patricia, SANTURBANO Andrea e WATAGHIN Lucia, *A literatura italiana traduzida no sistema literário nacional: un percurso entre 1900 e 1950*, in PETERLE

Patricia, *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão: Copiart, 2012, pp. 101-119

PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Italia: sob o olhar da tradução*, Tubarão : Copiart, 2012

PETRUCCIANI Mario, *Forme e significato della poesia di Andrea Rivier: con antologia essenziale*, Roma, Bardi, 1968

PEZZAROSSA Fulvio, ROSSINI Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2012

PIROMALLI Antonio, prefazione e cura, *Volgar'eloquio. Atti dell'incontro dei docenti con Pasolini presso il Liceo Palmieri di Lecce*, (21 ottobre 1975), Napoli: Athena, 1976

PISANELLI Flaviano, *L'Autre Méditerranée. La poésie italienne de la migration*, *Notos. Espaces de la création : arts, écritures, utopies* (revue en ligne), n. 1, juin 2011

PISANELLI Flaviano, *La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossession*, in *Italies*, n. 13, *Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui*, études réunies par Yannick Gouchan, Université de Provence, 2009, p. 487-507.W.P.

PISANELLI Flaviano, *Habiter et écrire la frontière. La poésie italienne de la migration*, in *Dynamisme des langues, souveraineté des cultures* (Actes du colloque international de Tunis, 15-17 avril 2010, Université de Carthage - ISLT de Tunis), M. Arfa Mensia et S. Saïd (sous la direction de), Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2013, p. 17-37.

PISANELLI Flaviano, *Identité, espace, représentation: la poésie italoophone du XXI siècle*, in *Dislocation culturelle et construction identitaire*, K. Birat, Ch. Scheel, B. Zaugg (édit.), coll. « Littératures des mondes contemporains », série Amériques, n. 8, Université de Lorraine, 2012, p. 211-225.A.

PISANELLI Flaviano, *"Mania", "fobia", "filia": il postcoloniale tra letteratura-mondo e interculturalità*, *Narrativa*, n.s., n. 33/34, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2012, p. 163-173. .

PISANELLI Flaviano, *La poesia di genere, il genere nella poesia: la scrittura italiana della migrazione*, Narrativa, n.s., n. 30, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, p. 215-227.

PISANELLI Flavio, COMBERIATI Daniele (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Pomezia, Aracne, 2017

PONZANESI Sandra, *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary When Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York, 2004

PONZANESI Sandra, *La "svolta" postcoloniale degli Studi italiani. Prospettive europee*, in LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014, pp. 46-61

RAICICH Marino, *Scuola, cultura e politica da De Santis a Gentile*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982

RICUPERATI Giuseppe, *Storia della Scuola italiana dall'Unità a oggi*, Brescia, La Scuola, 2015

RIVIER Andrea, *L'azzurra notte dell'essere: versi e nota condotti sull'unterwegs zur sprache e was ist metaphisik? di Martin Heidegger*, Roma, All'insegna dell'occhiale, 1986. Plaquette tirata in trecento esemplari non venali

RIVIER Andrea *Le lamentazioni: da P. Ovidio Nasone*, Roma, S.L! 1968

RIVIER Andrea, *Letheia*, Roma, All'insegna dell'occhiale, 1994. Plaquette tirata in trecento esemplari non venali

RIVIER Andrea, *Né menzogna, né verità: Versi*, Roma: G. Bardi, 1950

RIVIER Andrea, *Neoumanesimo e morale: considerazioni sulla crisi dell'uomo contemporaneo e progetto della cultura coincidente con il progetto umano*, S.I., Il pubblicano, post 1954

RIVIER Andrea, *Per i poeti greci*, edizioni dell'occhiale, 1975

RIVIER Andrea, *Per i profughi greci*, Roma, I taccuini di Marsia, 1970

RIVIER Andrea, *La scala wittgensteiniana: 1945-1975*, Roma, Il presente, 1975. Plaquette tirata in cinquecento esemplari non venali

- RIVIER Andrea, *La violenza Morgana*, S.I., 1977
- ROMEO Caterina, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier Università, Firenze, 2018
- ROSA, Guimarães João, *Sagarana*, São Paulo, Livraria José Olympio Editôra, 1946
- ROSOLI G., *Analfabetismo e iniziative educative per gli emigranti tra Otto e Novecento*, in L. PAZZAGLIA (a cura di), *Cattolici, educazione e trasformazioni socioculturali in Italia tra Otto e Novecento*, La Scuola, Brescia, 1999
- ROSSI BIANCONI Leonardo, DIONISIO Maria Amelia, MACEDO Tadeu, *Traduções da literatura italiana no início do século XX e o mercado editorial*, in PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão: Copiart, 2012, pp. 31-43
- RUSSO Mariagrazia, *Línguas de herança dos migrantes da comunidade dos países de língua portuguesa em Itália: projetos para uma continuidade cultural*, Lecce, PensaMultimedia editore 2015
- SAID Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Book, 1994 [*Cultura ed imperailismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*,].
- SAID Edward, *Orientalism*, New York, pantheon Book, 1978, [*Orientalismo*, trad. S. Galli Milano, Feltrinelli, 1999] VOGEL Klaus, *L'interlangue. La langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995
- SAID Edward, *Reflexions on Exile and other essays*, London England, Grant Publications, 2001; trad. It. E. SAID, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008
- SAID Edward, *Vico and the Discipline of Bodies and Texts*, in <MNL>, XCI (1976), 5, pp. 817-826, ora in IDEM, *Reflections on Exile and Other Essays*. London England, Grant Publications, 2001; [trad. It. E. SAID, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008]
- SALATINI Erica, MORO CECHINEL Fernanda, CASTELAN Ivair Carlos, DEBENEDETTI Sara, *A Presença Italiana nas revistas literárias brasileiras da primeira metade de século XX*, in PETERLE Patricia, *A literatura italiana no Brasile e a literatura Brasileira na Italia*, Tubarão: Copiart, 2012, pp. 81-101
- SCALERCIO Mauro, *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vichiana sugli studi postcoloniali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016

- SCHIRRU Giancarlo, *La diffusione del pensiero di Gramsci nella linguistica americana* in ID., *Gramsci, le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009, pp. 181-190
- SCHREBER Daniel Paul, *Denkwurdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903[trad. it. SCHREBER Daniel Paul, *La scienza e la verità*, in J. Lacan, *Ecrits, Seui!* A cura, e con una Nota sui lettori di Schreber, di CALASSO Roberto Trad. di SCARDINELLI Federico e DE WAOL Sabina, Milano, Adelphi, 1991]
- SCIASCIA Leonardo, *Appunti sulla poesia di Tobino*, in «L'esperienza poetica», n. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp.73-77
- SCIASCIA Leonardo, DELL'ARCO Mario, *Carteggio 1949-1974 / Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco, il regnicolo e il quarto grande*, a cura di Franco Onorati; prefazione di Marcello Teodonio; postilla di Marcello Fagiolo dell'Arco; cura redazionale di Carolina Marconi, Roma: Gangemi, 2015
- SCIASCIA Leonardo, *Le Cronache scolastiche*, in «Nuovi Argomenti», Roma, n°12, 1955
- SCIASCIA Leonardo, con premessa di PASOLINI Pier Paolo, *Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1952
- SCIASCIA Leonardo, LATERZA Vito, con Introduzione di Tullio DE MAURO, *L'invenzione di Recalpetra. Carteggio 1955-1988*, Bari, Laterza, 2016
- SCIASCIA Leonardo, *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza 1956
- SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi editore, 1952; *plquette* numerata in 111 esemplari
- SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia com metafora*, intervista di PADOVANI Michelle, Paris, Éditions Stock, 1979 [Milano, Mondadori, 1979]
- SEGRE Cesare, *Intertestualità ed interdiscorsività nel romanzo e nella poesia* in ID. *Opera Critica*, (a cura di) Alberto Conte, Andrea Mirabile, con saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, 2014 pp. 573-592
- SINOPOLI Franca, *Arnold De Vos e madonna materia*, in DE VOS Arnold, *Morore o un amore senza impiego*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, pp. 83-88

SINOPOLI Franca, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in MORACE Rosanna (a cura di), «Modernità Letteraria», n. 8 anno 2015, Pisa, Edizioni ETS.

SINOPOLI Franca, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana in Nuovo Planetario Italiano*, (a cura di) GNISCI A., Troina, Città Aperta, 2006, pp. 87-110

SINOPOLI Franca, *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, «Studi (e testi) italiani», 7, 2002

SINOPOLI Franca, *Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)*, su «Neohelicon», Marzo 2004, Volume 31, Saggio 1, pp 95–109

SINOPOLI Franca, *Scrivere nella lingua dell'altro*, (in a cura di) LECOMTE Mia, *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in Italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006

SINOPOLI Franca, *Storia e memorie non condivise: il contrappunto nell'identità e la cultura italiana contemporanea*. in BRUNETTI Bruno e DEROBERTIS Roberto (a cura di), *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, Bari, Progedit, 2014, pp. 135-151

SITI Walter, *Note e notizie sui testi. Transumanar e Organizzar*, in PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le poesie*, Tomo II, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Caratteri della letteratura brasiliana* in EAD., *Letteratura Brasiliana*, Firenze-Milano, Sansoni ed., 1972

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Letteratura brasiliana*, Firenze-Milano, Sansoni Accademia, 1972

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Profili della Letteratura Brasiliana*, Roma, Editori Riuniti, 1992

STERLING Eric, *Teaching World Masterpieces through Religious Themes in Literature*, in David DAMROSCH (edited by), *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009 (pp. 385-399)

Storia d'Italia. Annali, Vol. 24: Migrazioni, Torino, Einaudi, 2009, pp. 249-283

SULAI CAPPONI Anna, DE PAIVA LIMÃO Paula Cristina, *America Latina crocevia di lingue in contatto*, Perugia, Morlacchi editore, 2013

TOBINO Mario, *Veneno e amore*, Firenze, Edizioni di rivoluzione, 1942

- TRENTO Angelo, *In Brasile. Storia dell'emigrazione italiana*, Donzelli, Roma, 2002
- VEDOVELLI Massimo, *Caratteristiche sociali degli emigrati e loro condizioni linguistiche*, in ID. (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011, p. 48-54
- VEDOVELLI Massimo (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011
- VERDICCHIO Pasquale, *The Preclusion of Postcolonial Discourse in Southern Italy*, in *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, a cura di Beverly Allen e Mary Russo, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 191-212
- VIRGA Francesco, *Lingua e potere in Pier Paolo Pasolini*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2011, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 175-196
- VISCUSSI Robert, *The History of Italian American Literary Studies*, in *Teaching Italian American Literature, Film, and Popular Culture*, a cura di Edvige GIUNTA e Kathleen ZAMBONI ,McCormick, MLA, New York, 2010, pp. 43-58
- WATAGHIN Laura, PETERLE Patricia, DE MARCHIS Giorgio (org.), *Um arquivo ítalo-brasileiro para a contemporaneidade*, Rio de Janeiro, ABRALIC, 2018
- WHITE Paul, *On the Use of Creative Literature in Migration Study*, in «Area» XVII, 1985, n.4, pp. 277-283
- WHITE Paul, *Geography, Literature and Migration*, in KING Russel, CONNELL John, WHITE Paul, *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, London, Routledge, 1995, pp. 1-19
- YOUNG J.C. Robert, *Il postcoloniale italiano* in LOMBARDI-DIOP Cristina ROMEO Caterina (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2014, pp. 41-45
- ZERVOS Christian, *L'art en Grece*, Paris, Cahiers d'Art, c1946
- ZOBOLI Paolo, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, ed. Vita&Pensiero, 2005

Sitografia

- AMOROSO Maria Betânia, *Murilo Mendes lido pelos italianos* in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 105-115:

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

ANTELO Raúl, *Murilo, o surrealismo e a religião* in «Boletim de Pesquisa» NELIC v. 6, n. 8/9 - «Poesia: passagens e impasses» (2006): <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/249>

AUGUSTONI Prisca, *A presença da poesia italiana em Ipotese de Murilo Mendes*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 53-65: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

BA.S.I.L.I.: Portale della Banca Dati degli scrittori traslingui immigrati in Italia (BANca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale): <http://basili-limm.el-ghibli.it>

BRAGA-PINTO César, *A Paris de Nestor Vitor e o Mundo de Pascale Casanova*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 117-135: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

CHOATE Mark, *Tunisia, Contested: Italian Nationalism, French Imperial Rule, and Migration in the Mediterranean Basin*, California Italian Studies, 1(1), 2010 ISSN 2155-7926, consultabile presso: <http://escholarship.org/uc/item/8k97g1nc>

Compagnia delle Poete, consultabile presso: <http://www.compagniadellepoete.com/>

DEIDIER Roberto, *La Premiata Compagnia delle Poete*, 1 dicembre 2014; presso il blog del poeta consultabile all'indirizzo: <http://robertodeidier.blogspot.fr/2014/12/la-premiata-compagnia-delle-poete.html>

DE OLIVEIRA Vera Lucía, *Partenze. Poesie in tre lingue*, consultabile presso: https://www.academia.edu/12272485/Partenze_-_poesie_in_tre_lingue

DE OLIVEIRA Vera Lucía, sito della poetessa in cui sono riportati materiali poetici inediti, critico saggistici, consultabile all'indirizzo www.veraluciadeoliveira.it

DERGANO-BOVISE: Biblioteca comunale del Sistema Bibliotecario di Milano, portale del catalogo, consultabile presso: <https://milano.biblioteche.it/library/dergano/>

EL GHIBLI: Supplemento monografico su Julio Monteiro Martins a cura di TADDEO Raffaele: «El-Ghibli», Anno 4, Numero 16 - June 2007, consultabile presso: archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=0&issue=04_16.html

F.A.G. (Fondo Armando Gnisci), depositato nella Biblioteca comunale di Lanuvio *Francesco Dionisi*, presso Sistema Bibliotecario dei Castelli Romani, Portale del catalogo: <http://sbcr.comperio.it/biblioteche-sbcr/LANUVIO/fondo-armando-gnisci/>

FINAZZI-AGRÒ Ettore, *A pátria dos outros. A “Poesia menor” de Murilo Mendes*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 9-18:
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

GUIMARÃES Júlio Castañon, *A forma severa – ajustes de roteiro em Murilo Mendes*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 19-33:
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

LAGAZZI Paolo, *I doni divini*, intervento presso l'Accademia Mondiale della Poesia, Verona, 2009, consultabile presso: <http://www.marciatheophilo.it/index.php/intervento-di-paolo-lagazzi-nella-accademia-mondiale-di-poesia-verona-2009/>

LETTERANZA: Pagina di ricerca e archivio ideata dall'associazione ONLUS PIEMONDO.ONLUS di Torino [registrata a Torino il 16.05.05 serie 3. Cod. Trib. 1095, sede legale Via Martorelli, 63, 10155 – Torino], consultabile presso: www.letteranza.org

MACCHIONI Francesca, *Intervista a Julio Monteiro Martins* in I Seminario di scrittura della Scuola Sagarana, Lucca, Casermetta San Donato, 25-26 luglio 2001, consultabile presso: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm

M.A.M. *Museu de Arte Murilo Mendes*. Censimento della biblioteca di Murilo Mendes donata alla *Universidade Federal de Juiz de Fora*. Consultabile presso:

<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/arquivos/arthurarcuri310113.pdf>

MAMMÌ Lorenzo, *Murilo Mendes, crítico de arte*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 81-93:

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

MATTEI Alessandra, *Gëzim Hajdari: On a Poet and His Poetry of Exile* in «Linguistics and Literature Studies», 5(5): 333-343, 2017, consultabile presso:

<http://www.hrpub.org/download/20170730/LLS2-19309437.pdf>

MONTEIRO MARTINS Julio, *Intervento*, in VI° Seminario Italiano Scrittori e Scrittrici Migranti di scrittura della Scuola Sagarana: <http://www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html>

MORACE Rosanna e TADDEO Raffaele, *Julio Monteiro Martins. La letteratura come essere*, Supplemento a «El-Ghibli» consultabile presso: <http://www.el-ghibli.org/supplemento-julio/>

NAUTILUS. Carta etnolinguistica del Brasile settentrionale all'epoca della scoperta portoghese del XVI secolo.

www.nautilus.com.br/~ensjo/tupi/brasil_1.gif

NICASTRO HONESKO Vinícius, *Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes e a religião de seus tempos*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 67-80: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

PISANI Mimma, *Presentazione di Amazonia Madre d'Acqua*, Roma. Aprile 2008, consultabile presso: <http://www.marciatheophilo.it/index.php/amazonia-madre-dacqua-di-mimma-pisani/>

SIMPSON Pablo, *Notas sobre Murilo Mendes, Pierre Jean Jouve e a tradição cristã francesa*, in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012 : pp. 95-104: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

STERZI Eduardo, *Coisas, e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do Poeta* in «Remate de Males», Campinas-SP, a. (32.1), Jan./Jun. 2012 1, 2012: pp. 35-51: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3199/2679>

THEÓPHÍLO Marcia: sito della poetessa in cui sono riportati materiali critico saggistici, consultabile all'indirizzo: <http://www.marciatheophilo.it/index.php>

Transnationalizing Modern Languages. Mobility, Identity and Translation in Modern Italian Cultures: progetto di ricerca sviluppato in blending dalle Università Britanniche: Warwick University-Bristol University- Queen Margaret University- Cardiff University- Saint Andrews University- Arts and Humanities Research Council, consultabile presso: www.transnationalmodernlanguages.ac.uk

PARTE SECONDA: BIBLIOGRAFIA INERENTE GLI **AUTORI**

BIBLIOGRAFIA DEI POETI DELL'ESILIO IN ITALIA NON TRASLINGUI

Rafael Alberti

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA DI RAFAEL ALBERTI (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

ALBERTI Rafael, *Sobre los angeles*, 1929, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones - C.I.A.P; ed. it.: *Degli angeli*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1980

ALBERTI Rafael, (Trad. di): Giuseppe Eugenio Luraghi, *Poesie*, in «Pirelli» 1949

ALBERTI Rafael, *Al Río della Plata*, Argentina, 1952; pastelli ed acquerelli

ALBERTI Rafael, *Baladas y Canciones do Paranà* (1953-54), Barcelona, Losada editorial, 1954

ALBERTI Rafael, *X sonetos romanos* Buenos Aires, Galleria Bonino, 1964 [In Italia confluiti in ALBERTI Rafael, *Roma pericolo per i viandanti*, trad. ed introd. di V. BODINI, prologo dell'Autore, Lo Specchio, Mondadori, 1972]

ALBERTI Rafael, *Poesie*, (trad., intr. e cura di V. Bodini), Milano, Lo Specchio, Mondadori 1964

ALBERTI Rafael, *Roma peligro para caminantes*, Città del Mexico, ed. Joaquín Mortiz, 1968; [I ed. italiana: ID. *Roma, pericolo per i viandanti*, trad. ed introd. di V. BODINI, prologo dell'Autore, Lo Specchio, Mondadori, 1972]

ALBERTI Rafael, *Gli 8 nomi di Picasso. E non dico più di ciò che non dico*, (trad. I. Delogu), Grafica Internazionale, 1970; 300 esemplari con litografia dell'autore

ALBERTI Rafael, *Alla pittura, poesia del colore e della linea (1945-1952)*, (trad. I. Delogu), Roma Editori Riuniti, 1971; ed. numerata

ALBERTI Rafael, *Canciones del Alto Valle del Aniene*; trad. it. a cura di I. Delogu, in *Disprezzo e meraviglia*, Roma, Editori Riuniti, 1972

ALBERTI Rafael, *Fustigada luz*, Barcellona, Seix Barral, 1980

ALBERTI Rafael, Discorso per la ricezione del Premio Cervantes riportato in «Nuova rivista europea», n.9, 1984, pp. 35-41, traduzione di Ignazio DELOGU

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU RAFAEL ALBERTI

BO Carlo, *Alberti e Carrieri, entrambi figli di Apollinaire*, in «Europeo», 6 dicembre 1964, pp. 104-106

BODINI Vittorio, *Incontro con Rafael Alberti*, «Il mondo», XIV, 2 gennaio 1962

DELOGU Ignazio, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana in Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado) a cura di Maria Cristina DESIDERIO, Bibliotheca, Gaeta, 1999

DELOGU Ignazio, *Introduzione*, in R. ALBERTI, *Disprezzo e meraviglia*, Roma, Editori Riuniti, 1972

DELOGU Ignazio, *Rafael Alberti*, Firenze, La Nuova Italia, 1972

DESIDERIO Maria Cristina (a cura di), *Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado), Bibliotheca, Gaeta, 1999

FERRERO C.E., *La zamarra gitana*, in *Longa noite de pedra*, Castrelos, Vigo, 1975

LOTTINI Otello, *Rafael Alberti, Il sogno e la memoria tra l'Andalusia e l'Alta Valle dell'Aniene* in , *Ripensando a Rafael Alberti, Atti del Convegno di Studi* (16 maggio 1998, Museo civico di Anticoli Corrado) a cura di Maria Cristina DESIDERIO, Bibliotheca, Gaeta, 1999

MORELLI G., *Romano de Roma*, «Cuadernos del Sur», 26 ottobre 2000

NEGRONI Marta, *Rafael Alberti, L'esilio Italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2001

«Quaderni ibero-americani», Omaggio a Rafael Alberti, n.71, Giugno 1992, Ciclo XVIII, Vol. IX, Roma, Bulzoni editore

ZARDOYA Concha, *Poesia y exilio de Rafael Alberti*, in «Cuadernos hispanoamericanos» n. 485-486, nov.-dic. 1990 (homenaje a Rafael Alberti), p. 163-177

Juan Gelman

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA DI JUAN GELMAN (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

GELMAN Juan, *Notas (Callela de la Costa- París- Roma, agosto-octubre 1979)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Citas (Roma, noviembre-diciembre 1979)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Bajo da luna ajena (notas al pie de una derrota) (Roma, mayo de 1980)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Carta abierta (París-Roma, enero, 1980)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Comentarios (Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra, Callela de la Costa, 1978-79)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Si dulcemente (Roma, enero-marzo, 1980)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Hacia el Sur (Roma, 1981-1982)* poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Citas y Comentarios*, 1986 poi in GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Interruccionen*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Interruccionen II*, Buenos Aires, Libro de Tierra firme, 1988

GELMAN Juan, *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989 [trad. Laura Branchini, *Lettera a mia madre*, Parma, Guanda, 1999]

GELMAN Juan, *De Palabra. Poesía III (1973-1989)*, Madrid, Visor Libros, 1994

GELMAN Juan, *sotto*, (trad e cura di A. Ghignoli), S.I., Kolibris edizioni, 2012

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU JUAN GELMAN

BRANCHINI Laura, *Juan Gelman. La notte lentamente*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Milano, Crocetti editori, anno 27, n°295, luglio-agosto 2014, pp. 4-11

FABRIANI Antonella, *Introduzione* in J. GELMAN, *Gotán e altre poesie*, (trad e intr. di A. Fabriani), Milano, Guarda, 1980, pp. 7-11

LAFUENTE Silvia, *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995

Pablo Neruda

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA DI PABLO NERUDA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

NERUDA Pablo, *Si desti il taglialegna*, (trad. di Dario Puccini e Mario Socrate), «Rinascita», n°1, 1950. Supplemento

NERUDA Pablo, *Canto generale: la lampada sulla terra* (a cura di D. Puccini), Parma, Guanda, 1952

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU PABLO NERUDA

DELOGU Ignazio, *Pablo Neruda in Italia*, Empoli, Ibiskos Ulivieri editore, 2008

PUCCHINI Dario, *Lettura del Canto General*, «Società», VI, n°4, 1950

Alexandros Panagulis

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA DI ALEXANDROS PANAGULIS

_PANAGULIS_Alexandros, *Altri seguiranno*, Palermo, Flaccovio editore, 1972 [1980]

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU ALEXANDROS PANAGULIS

MANCUSO Kris, *Una cronaca*, in PANAGULIS Alexandros, *Altri seguiranno*, Palermo, Flaccovio editore, 1972

PASOLINI Pier Paolo, *La forma di Panagulis*, in PANAGULIS Alexandros, *Altri seguiranno*, Palermo, Flaccovio editore, 1972

PASOLINI Pier Paolo, *Panagulis*, su «Il Tempo», 30 novembre 1968

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, in ID., *Prose e Saggi*, a cura di Walter Siti, Milano

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, in ID., *Prose e Saggi*, a cura di Walter Siti, Milano

PASOLINI Pier Paolo, *Transumanar e Organizzar*, Milano, Garzanti, 1972

Gëzim Hajdari: Autore trattato, traslingue di espressione italiana ma non di origine brasiliana

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

SILLOGI E REPORTAGE DI VIAGGI

HAJDARI Gëzim, *Ombra di cane/ Hije qeni*, s.i.l., Dismisuratesti, 1993

HAJDARI Gëzim, *Sassi controvento/ Gurë kundërerës*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1995

HAJDARI Gëzim, *Pietre al confine*, Associazione Culturale "E-senza" Metrica", Comune di Ancona, 1998

HAJDARI Gëzim, *Corpo presente/ Trup i pranishëm*, Tirana, 1999 con testo italiano a fronte, [Lecce, Besa, 2011]

HAJDARI Gëzim, *Antologia della pioggia/ Antologjia e shiut*, Fara, Rimini 2000

HAJDARI Gëzim, *Erbamara/ Barihidhët*, Fara, Rimini 2001[2013, Isernia, Cosmo Iannone]

HAJDARI Gëzim, *Stigmat/ Vragë*, Nardò, Besa, 2002 [2006, 2016]

HAJDARI Gëzim, *Spine Nere/ Gjëmbe të zinj*, Nardò, Besa, 2004 [2005]

HAJDARI Gëzim, *San Pedro Cutud. Viaggio nell'inferno del tropico*, Rimini, Fara, 2004

HAJDARI Gëzim, *Maldiluna/ Dhimbjehëne*, Nardò, Besa, 2005 [2007]

HAJDARI Gëzim, *Poema dell'esilio/ Poema e mërgimit*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2005 [2007]

HAJDARI Gëzim, *Muzungu, Diario in nero*, Lecce, Besa, 2006

HAJDARI Gëzim, *Puligòrga/ Peligorga*, Nardò, Besa, 2007

HAJDARI Gëzim, *Poesie scelte 1990 – 2007*, Nardò, Edizioni Controluce, 2008 [2014]

HAJDARI Gëzim, *Gjëmë: Genocidi i poezisë shqipe*, "Mësonjëtorja", Tirana 2010 [in via di pubblicazione in Italia]

HAJDARI Gëzim, *Nûr. Eresia e besa/ Nûr. Herezia dhe besa*, Edizioni Ensemble, 2012

HAJDARI Gëzim, *Delta del tuo fiume / Grykë e lumit tënd*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015

HAJDARI Gëzim, *Poesie scelte 1990 - 2015*, Nardò, Edizioni Controluce, 2015

HAJDARI Gëzim, *Balkan Blues*, trad. Alexandre Zotos, Firenze-Parigi, Classi edizioni, 2017

CURATELE, TRADUZIONI E REVISIONI POETICHE

ABAD Gémino, *Dove le parole non si spezzano*, Roma, Edizioni Ensemble, 2015. A cura di Gezim Hajdari, traduzione dall'inglese di Andrea Gazzoni

AL-SHABBI Abu l-Qasim al-Shabbi, *I canti della vita* di, Di Girolamo Editore, 2008. A cura di Salvatore Mugno, traduzione dall'arabo di Imed Mehadheb, revisione poetica di Gezim Hajdari.

HAJDARI Gëzim (a cura e traduzione di), *I canti dei nizam/ Këngët e nizamit*, Lecce, Besa, 2012. Canti lirici orali albanesi dell'Ottocento. Testo albanese a fronte.

HAJDARI Gëzim (a cura e traduzione di), *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista/ Rroftë kënga e gjelit në fshatin komunist*, Lecce, Besa, 2013. Testo albanese a fronte.

HALITI Faslli, *Poesie scelte / Poezi të zgjedhura*, Roma, EdiLet, 2015. Testo albanese a fronte. (Cura e traduzione di G. Hajdari).

MANZI Luigi, *Il muschio e la pietra/Eshka dhe guri*, Lecce, Besa, 2004. Antologia con testo italiano a fronte. Cura e traduzione di G. Hajdari.

MUSTAJ Besnik, *Leggenda della mia nascita/ Legjenda e lindjes sime*, Roma, Edizioni Ensemble, 2012. Testo albanese a fronte. Cura e traduzione di G. Hajdari. DI SORA Amedeo, *Poesie /Poezi*, "Botimet Dritëro", Tirana (Albania), 1999. Antologia con testo italiano a fronte. Cura e trad. di G. Hajdari.

RADI Jozef, *Poesie scelte / Poezi të zgjedhura*. Lecce, Besa Editrice 2017. Testo albanese a fronte. (Cura e traduzione di G. Hajdari.)

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU GËZIM HAJDARI

BERBERI Viktor, *Ombre linguistiche ed esistenziali nella poesia di Gëzim Hajdari*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 297-315.

CARLINO Marcello, *Introduzione*, in HAJDARI Gëzim, *Corpo presente/ Trup i pranishëm*, Tirana, 1999 con testo italiano a fronte, [Lecce, Besa, 2011]

DI GIANVITO Sara, *In balia delle dimore oscure*, Lecce, Besa, 2015

FRACASSA Ugo, *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità*, in G. Pagliano (a cura di), *Presenze in terra starniera. Esiti letterari in età moderna e contemporanea*, Napoli, Liguori, 2005; poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp. 113-139

FRACASSA Ugo, *Patria e Lettere*, Perrone editore, Roma, 2012

FRACASSA Ugo, *Il ponte di Qabé. Gli scritti di viaggio di Gëzim Hajdari*, in «Narrativa», 28, 2006: *Altri stranieri. Atti del convegno Altri stranieri. Littérature du temps present. La question identitaire dans l'Italie du XXI siècle*; poi in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp. 263-280

GAZZONI Andrea, *L'intentio epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010, pp.141-167

GAZZONI Andrea (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdai*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010.

GAZZONI Andrea, *§Tremare. Il Corpo e la Pelle in Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*. In ID. (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010, pp.36 e segg.

MANZI Luigi, *La notte straniera di Gëzim Hajdari. La luna e la melagrana*, in *Poesia dall'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010, pp. 317-321

MATTEI Alessandra, *La Besa violata. Eresia e vivificazione nell'opera poetica di Gezim Hajdari*, Ensemble edizioni, Roma, 2014

MATTEI Alessandra, *Gëzim Hajdari: On a Poet and His Poetry of Exile*, in *Linguistics and Literature Studies*, anno V n°5, settembre 2017 pp. 333-343. doi: 10.13189/ls.2017.050502

PELLECCHIA Fausto, *Hajdari e la lingua della poesia*, In Andrea Gazzoni (a cura di) *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp.171-187

PISANELLI Flaviano, *L'Autre Méditerranée. La poésie italienne de la migration*, *Notos. «Espaces de la création: arts, écritures, utopies»* (revue en ligne), n. 1, juin 2011

PISANELLI Flaviano, *Habiter et écrire la frontière. La poésie italienne de la migration*, in *Dynamisme des langues, souveraineté des cultures* (Actes du colloque international de Tunis, 15-17 avril 2010, Université de Carthage - ISLT de Tunis), M. Arfa Mensia et S. Saïd (sous la direction de), Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2013, p. 17-37.

PISANELLI Flaviano, *Identité, espace, représentation: la poésie italophone du XXI^e siècle*, in *Dislocation culturelle et construction identitaire*, K. Birat, Ch. Scheel, B.

Zaugg (édit.), coll. « Littératures des mondes contemporains », série Amériques, n. 8, Université de Lorraine, 2012, p. 211-225.A.

PISANELLI Flaviano, *La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossession*, in «Italiés», n. 13, *Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui*, études réunies par Yannick Gouchan, Université de Provence, 2009, p. 487-507.W.P.

PISANELLI Flaviano, *La poesia di genere, il genere nella poesia: la scrittura italiana della migrazione*, «Narrativa», n.s., n. 30, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, p. 215-227.

PISANELLI Flaviano, “Mania”, “fobia”, “filia”: *il postcoloniale tra letteratura-mondo e interculturalità*, «Narrativa», n.s., n. 33/34, CRIX (Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris 10 - Nanterre), Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2012, p. 163-173. .

SINOPOLI Franca, *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, «Studi (e testi) italiani», 7, 2002

TOPPAN Laura (a cura di), *Letteratura, Potere ed Etica. Laura Toppan dialoga con Gëzim Hajdari*, in *Scrivere altrove/ Ecrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration* en «Italie-Recherches» n°10, 2013, pp. 27-47.

TOPPAN Laura, *Maldiluna: la lingua/corpo di Gëzim Hajdari*, in A. Frabetti, W. Zidarič (a cura di), *L'Italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, *Actes du colloquio International* (CRINI - Université de Nantes), 8-10 dicembre 2005, Nantes, Goubault Imprimeur, 2006; poi in A. Gazzoni (a cura di), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, cit., pp. 241-252

SPAZIANI Maria Luisa, *Prefazionem*, in *7 poeti del Premio Montale (Roma 1997)*, (a cura di) EAD., Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 5-10

WRIGHT Simona, *L'esperienza dell'esilio nella poesia di Gëzim Hajdari*, «Annali d'Italianistica» (20, pp. 385-402) , 2002 [poi in GAZZONI Andrea, *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010, pp. 63-86]

WRIGHT Simona, *Introduzione a G. HAJDARI, Maldiluna*, Nardò, Besa Editore, 2005, p. 11.

WRIGHT Simona, *Gëzim Hajdari e la poetica dell'assenza in Corpo Presente*, in R. Sangiorgi (a cura di), *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, S. Giovanni in Persiceto, Eks&tra, 2004; poi in GAZZONI Andrea, *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Cosmo Iannone editore, Isernia, 2010, pp. 227-240

BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI TRASLINGUI DI ORIGINE BRASILIANA E DI ESPRESSIONE ITALIANA

Murilo Mendes

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

MENDES Murilo, *História do Brasil*, Ariel, Rio de Janeiro, 1932

MENDES Murilo (con Jorge de Lima), *Tempo e Eternidade*, Porto Alegre, 1935

MENDES Murilo, *Panfletos* in «Lanterna verde», 5.dez/1936, pp. 118-120

MENDES Murilo, *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, 1944

MENDES Murilo., *Poesia Libertade*, Agir, Rio de Janeiro, 1947

MENDES M., *Finestra del Caos*, UNGARETTI G. (Trad.), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961

MENDES Murilo, *Poesie*, a cura di Roberto Jacobbi, trad. di CHIOCCHIO Anton Angelo, JACOBBI Roberto, STEGAGNO PICCHIO Luciana, UNGARETTI Giuseppe, Milano, Nuova Accademia, 1961

MENDES Murilo, *La Metamorfosi*, Lerici Editore, 1964

MENDES Murilo (a cura di), *Alberto Magnelli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964

- MENDES Murilo, *Italianissima (7 Murilogrammi)*, Milano, Scheiwiller, 1965
- MENDES Murilo, *Ipotesi*, Milano, Guarda, 1977
- MENDES, Murilo, *Convergecia*, São Paulo, Livraria duas cidade, 1970
- MENDES Murilo, *Poesia libertà*, Edizione Accademia-Sansoni, Milano, 1971
- MENDES Murilo, *Pia De' Tolomei* in «Maio. International Poetry magazine», n.1, anno 1, Boston, 1973
- MENDES Murilo, *Poesia completa e prosa*, (a cura di) STEGAGNO PICCHIO Luciana, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994
- MENDES Murilo, *L'occhio del poeta*, (a cura di STEGAGNO PICCHIO Luciana, con scritti di Carlo Giulio Argan ed Achille Perilli), Roma, Gangemi, 2001

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU MURILO MENDES

- ANTELO Raúl, *A abstracão do objecto*, «Revista USP», São Paulo (33), XX-XX: Março- Maio, 1997, pp. 200-207
- ANTELO Raúl, *Concisão e Convergência*, in *Murilo Mendes in Letterature d'America-Brasiliiana*», Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984, pp. 17-29
- ANTELO Raúl, *Murilo, ele saberia quem é Murilo Mendes?* in «Boletim de Pesquisa» NELIC: Edição Especial BOLETIM DE PESQUISA NELIC V° 3 – *Dossiê Murilo Mendes* V° 9 - N° 14
- ANTELO Raúl, *Murilo, o surrealismo e a religião*, in «Boletim de pesquisa» NELIC v.6 n. 8/9 (2006)
- ARGAN, Giulio Carlo, *L'occhio del poeta, ovvero i ventagli di Murilo Mendes*, in *Murilo Mendes in «Letterature d'America- Brasiliiana»*, Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984, pp. 13-17
- AUGUSTONI Prisca, *A presença da poesia italiana em Ipotesi de Murilo Mendes*, in «Remate de Males», Campinas-SP, (32.1), Jan./Jun. 2012, pp. 53-65
- BRAGA-PINTO César, *A Paris de Nestor Vitor e o mundo de Pascale Casanova*, in «Remate de Males», Campinas-SP, (32.1), Jan./Jun. 2012: pp. 117-135
- BRUGNOLO Furio, *La lingua di cui si vanta amore*, Carocci, Roma, 2009, pp.114-119

- CANDIDO, Antonio, *O mundo desfeito e refeito* in «Recortes», São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- CANDIDO, Antonio, *Pastor pianista/pianista pastor*. In «Na sala de aula. Caderno de análise literária». São Paulo: Ática, 1985
- COELHO, Odete Penha. *O Experimentalismo em convergência* in «Letterature d’Americhe- Brasiliana» Roma, Anno V, n°23 Roma: Bulzoni, 1984, pp.119-133.
- COELHO Tinoco Robson, *Poética de uma conversão neorromântica: o erotismo religioso de Murilo Mendes* in «Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea», ISSN 1518-0158, ISSN-e 2316-4018, N°. 34, 2009 (Ejemplar dedicado a: Campo literário) pp. 251-267
- DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A Geografia metafísica de Murilo Mendes: lettura do libro inedito “Carta Geográfica”*, in *Murilo Mendes in Letterature d’America- Brasiliana*, Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984
- FINAZZI-AGRÒ Ettore, *A patria dos utros.A “Poesia menor” de Murilo Mendes*, in «Remate de Males», Campinas-Sp., Jan./Jun. 2012, pp.9-18
- FRANCO Irene, *O silêncio eloqüente*, in «Remate de Males», Campinas-Sp., Jan./Jun. 2012, pp.95-122
- GUIMARÃES Júlio Castañon, *A forma severa*, in «Remate de Males», Campinas-Sp., Jan./Jun. 2012, pp. 19-33
- JACOBBI Ruggero, *Introduzione*, in MENDES Murilo, *La Metamorfosi*, Lerici Editore, 1964
- JACOBBI Ruggero, *Introduzione* in: MENDES Murilo, *Poesia libertà*, Edizione Accademia-Sansoni, Milano, 1971
- LINS, Alvaro. *Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade*. In *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963
- MAMMÌ Oreste, *Murilo Mendes crítico de arte*, in «Remate de Males», Campinas-SP, (32.1), Jan./Jun. 2012: pp. 81-93
- NICASTRO HONESKO Vinícius, *Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes e a religião de seus tempos*, in «Remate de Males», Campinas-SP, (32.1), Jan./Jun. 2012, pp. 67-80
- PEREIRA, Lúcia Miguel, *Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças*, in *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione*, in Murilo Mendes, *Ipotesi*, Milano, Guanda, 1977

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *I Papiers di Murilo Mendes: un'esperienza alloglotta*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 789-802

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Per una risposta europea del brasiliano Murilo Mendes*, in EAD., *Letteratura brasiliana*, Firenze-Milano, Sansoni Accademia, 1972; pp. 550-556

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Ritorno di Murilo Mendes*, in *Murilo Mendes in «Letterature d'America- Brasiliana»*, Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984

STERZI E., *Coisas e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do poeta*, in *Remate de Males*, Campinas-SP, (32.1): pp. 35-51, Jan./Jun. 2012

Marcia Theóphilo

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

THEÓPHÍLO Marcia, *Os convitos*, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 1969

THEÓPHÍLO Marcia, *Siamo pensiero*, Cooperativa Guado, Milano, 1972

THEÓPHÍLO Marcia, *Basta! Que falem as vozes/Basta! Che parlino le voci*, Roma, 1974

THEÓPHÍLO Marcia, *Canções de Outono*, trad e illustra. A cura di R. ALBERTI, Roma, Il Manoscritto, 1977, 100 copie numerate

THEÓPHÍLO Marcia, *Il massacro degli indios nel Brasile di oggi*, Enna, Unno, 1977

THEÓPHÍLO Marcia, *Il poeta e il politico: intervista con Rafael Alberti*, in *Bozze*, Dedalo edizioni, febbraio 1978, anno primo, n.2 pp. 87-96

THEÓPHÍLO Marcia, *Gli indios del Brasile*, Roma, Nuove edizioni romane, 1978

THEÓPHÍLO Marcia, *Arapuca. poemateatrodocumento*, São Paulo- Palermo, Edizioni del Ciclope, 1979. Con traduzione della lirica dedicataria per Isabel Allende ed elaborazione dei bozzetti teatrali di Rafael Alberti

THEÓPHÍLO Marcia, *Bahia terra marinha/ Bahia terra marina*, con tre litografie e un testo di Rafael ALBERTI, Roma, 1980

THEÓPHÍLO Marcia, *Catuetê Curupira*: La Linea, Roma, 1983

THEÓPHÍLO Marcia, *O Rio o passaro as nuvens/Il fiume l'uccello le nuvole* (con illustrazioni di Aldo Turchiano), Rossi & Spera, Roma, 1987

THEÓPHÍLO Marcia, *Io canto l'Amazzonia/Eu canto Amazonas* (con prefazione di Armando Gnisci) Edizioni dell'Elefante, Roma 1992

THEÓPHÍLO Marcia, *I bambini giaguaro/Os meninos jaguar* (con prefazione: Mario Luzi e Grazia Francescato e patrocinio del WWF Italia) Edizioni De Luca, Roma 1995

THEÓPHÍLO Marcia, *Kupahúba Albero dello Spirito Santo* (con prefazione di Mario Luzi), Tallone Editore, Torino, 2000

THEÓPHÍLO Marcia, *Amazônas canta/ Amazon sings*, Sao Paulo, Abooks, 2003. Saggi: G. Francescato, D.O'Grady A. Gnisci, F. Lucas, M. Luzi, M. Théophílo. Illustrazioni: Livio Abramo, Rafael Alberti, Aldo Turchiaro

THEÓPHÍLO Marcia, *Foresta mio dizionario* (con prefazione di Mario Luzi), Edizioni Tracce, Pescara, 2003

THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia respiro del mondo* (con prefazione di Mario Luzi), Passigli Editore, Firenze, 2005

THEÓPHÍLO Marcia, *Pjesme/Poemas* – Croatian P.E.N. CENTRE, Zagreb, Croazia, 2006

THEÓPHÍLO Marcia, *Amazzonia madre d'acqua*, Passigli Editore, Firenze, 2007

THEÓPHÍLO Marcia, *Amazonas världens andetag* – 2 Kronors förlag, Höör, Svezia 2009

THEÓPHÍLO Marcia, *Nel nido dell'Amazzonia*, (prefazione dei Walter Pedullà), Novara, Interlinea, 2015

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU MARCIA THEÓPHÍLO

ACAVALA MMAKA Valentina, *Intervista a Marcia Theophilo* in «Alice», 18 febbraio 2002

COMBERIATI Daniele, *Il «poema della foresta» di Marcia Théophílo*, in ID., *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, pp. 92-102

LAGO Grazia, *Identifichiamoci con il cosmo*, in «L'Umanità», 1 marzo 1984.

LOI Franco, *Da Rio ci viene il canto della natura*, in «Il Sole 24 ore», 19/7/1992

LUZI Mario, *Introduzione* in Théophílo Marcia, *Kupahúba: albero dello Spirito Santo*, Tallone editore, 2000; s.i.p.

MARAINI Dacia, *Notti brasiliane a Roma* in «L'Unità» 4/1/1993

MATTEI Alessandra, *Valenza ed estetica del corpo nella poetica di Marcia Théophílo*, in AA. VV., *La Modernità Letteraria*, rivista annuale, n.17, 2018; Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, in corso di pubblicazione

PEDULLÀ Walter, *Introduzione*, in *Amazzonia. L'ultima arca*, Firenze, Passigli, 2013

PISANI Mimma, *Presentazione di Amazzonia Madre d'acqua*, Roma, aprile 2008

Vera Lúcia de Oliveira

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A Geografia metafísica de Murilo Mendes: lettura do libro inedito "Carta Geográfica"*, in *Murilo Mendes in Letterature d'America- Brasiliana*, Bulzoni, Roma, Anno V, n°23, 1984

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Geografie d'ombra*, Spinea, Fonèmi edizioni, 1989

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Mario Luzi*, «Insieme», n.3, anno 1992 pp. 91-95

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Mario Luzi*, «Campi immaginabili», n.9/10, Cosenza, 1994: pp. 121-122

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Tempo de doer=Tempo di soffrire*, Roma, Antonio Pellicani Editori, 1998

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Maurizio Cucchi*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 29-32

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Gianni D'Elia*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 21-26

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Vivian Lamarque*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 26-27

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Franco Loi*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 36-42

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Valerio Magrelli*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 33-36

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Paolo Ruffilli*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 17-20

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Insieme», n.7, anno 1999, pp. 9-15

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Poesia, mito e storia nel modernismo brasiliano*, Perugia, Guerra, 2000 [trad. brasiliana: DE OLIVEIRA, Vera Lúcia, *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*, Sao Paulo, Ed. UNESP; Blumenau, Edifurb, 2001]

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *La guarigione. Antologia di poesie*, (prefazione di GUARRACINO Vincenzo), Senigallia, Edizioni La Fenice, 2000

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista ad Antonella Anedda*, in «Insieme», n.8, anno 2001, pp. 71-73

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Giuseppe Conte*, in «Insieme», n.8, anno 2001, pp. 74-77

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Intervista a Cesare Viviani* in «Insieme», n.8, anno 2001, pp. 78-80

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Uccelli convulsi*, Lecce, Piero Manni, 2001

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Os emigrante Italiano em San Paulo, na perspectiva de Alcântara Machado* «Revista de Italianistica», Departamento de Letras Modernas,

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas. Universidade de São Paulo, 2004.
Anual, nºIX. ISSN 1413-2079

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Verrà l'anno*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2005

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Utopia selvaggia: l'indio del Brasile: innocente Adamo o feroce cannibale?* Roma, Gaffi, 2006

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *No coração da boca*, Escrituras Editora, São Paulo, 2006.
Prefações de Lêdo Ivo e Donizete Galvão. ISBN 85-7531-202-2 [*Nel cuore della parola*, a cura di Fernanda Toriello, tradução de Guia Boni, Adriatica Editrice, Bari, 2003]

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Il denso delle cose*, Nardò, Besa, 2007

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Reflexões sobre a poesia migrante na Itália*. Sem indicação de Lugar e Data. Post 2009.

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *A poesia é um estado de transe*, Portal Editora, São Paulo, 2010 ISBN 978-85-63550-07-1

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, Gladys Basagoitia Dazza, *Radici, innesti, diramazioni* (poesia em três línguas: italiano, publicado *in proprio* por Claudio Maccherani no portal online "ilmiolibro.it", (Grupo Editorial L'Espresso), Roma, 2010. ISBN 978-88-9104-929-2

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *La carne quando è sola*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2011

DE OLIVEIRA, V. L. *Poesia e Conhecimento* em «*Texto Poético*» Vol. 14 (1º sem-2013), ISSN: 1808-5385, p. 118-138.

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Vida de boneca*, ilustrações Maria Eugênia, Edições SM, São Paulo, junho 2013, ISBN 978-85-418-0282-6;

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *O músculo amargo do mundo*, Escrituras Editora, São Paulo, agosto 2014 ISBN 978-85-7531-628-3

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Vou andando sem rumor*, Editora Gazeta, Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, agosto 2015, Collana Sentimentos do Mundo, Volume 4, Brasil, ISBN 978-85-63336-78

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, *Ditelo a mia madre*, Rimini, Fara, 2017.

DE OLIVEIRA Vera Lucia, *Intervista a Antonella Anedda*, em «*Revista de Italianistica*» número XVII, 2014, pp. 89-92

DE OLIVEIRA Vera Lucia, *Intervista al poeta Mario Luzi*, in «Revista de Italianistica» numero XVII, 2014, pp. 93-95

DE OLIVEIRA Vera Lucia, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Revista de Italianistica» numero XVII, 2014, pp. 81-88

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU VERA LUCÍA DE OLIVEIRA

ANNIBALDIS Giacomo, *Dal Brasile con il cuore in bocca*, in *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 18/12/2003

AGUEIVA Marco, «O Escritor» n.118, aprile 2008

BONI Guia, *Excusatio non petita*, in DE OLIVEIRA V.L., *Nel cuore della parola*, a cura di Fernanda Toriello, traduzione di Guia Boni, Adriatica Editrice, Bari, 2003

BRANDOLINI Alessio, *Il cuore che precipita nel vuoto*, in DE OLIVEIRA Vera Lucía, *La carne quando è sola*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2011, pp. 9-11

DE ALMEIDA PRADO Antônio Lázaro, *Vera Lúcia de Oliveira - Tempo de doer/Tempo di soffrire* in «*Istrumento Critico - Revista de Estudos Linguísticos e Literários*», Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, Brasile, 11/1999, pp.207-223

DE ALMEIDA PRADO Antônio Lázaro, *Vera Lúcia de Oliveira ou o canto da ternura*, «*Jornal A voz da terra*», Assis, SP, 25/08/2004

DUARTE Osvaldo, comunicazione personale riportata sul sito dell'autrice, 30/06/2008

GUIMARÃES FERREIRA Izacyl, *Pequenas dores, pequenos prazeres da lembrança*, relazione presso la União Brasileira de Escritores, 25/05/2007

GULLAR Ferreira, *Revista Nova Escola*, Recomendo, São Paulo, fevereiro 2000

IVO Lêdo, *Istrumento Critico - «Revista de Estudos Linguísticos e Literários»*, Universidade Federal de Rondônia, Vilhena, Brasile, 11/1999, n.2

LOI Franco, *Lo sguardo del poeta* in DE OLIVEIRA V. L., *Tempo di soffrire*, Pellicani, 1998

LOI Franco, *Voce senza sentimentalismi*, su «*Il Sole 24 Ore*» – domenica 1 agosto 2004

SPAGGIARI Barbara, *Uma poetisa brasileira na Itália: Vera Lúcia de Oliveira*, in «*Letras & Letras*», Lisboa, Portogallo, n.4, 6 fevereiro 1991

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Introduzione* in EAD. *Storia della letteratura Brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997

Julio Monteiro Martins

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

MONTEIRO MARTINS Julio, (con testi fotografici di Enzo Cei), *Il percorso dell'idea*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998

MONTEIRO MARTINS Julio, *La grazia di casa mia*, Milano, Rediviva, 2013

MONTEIRO MARTINS Julio, *La passione del vuoto*, Nardò, Resa, 2003

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU JULIO MONTEIRO MARTINS

BETTI Michelangelo, *La scoperta della letteratura in lingua italiana. Migranti scrittori e scrittori migranti. L'impegno e la qualità della nuova narrativa. Una conversazione con Julio Monteiro Martins* su «Italcon» 28-09- 2009

Iglésias-Franch, Narcís, *The Space of Freedom in a Context of War, Exile and Endless Instability: A Sociolinguistic Approach to Autobiographical Narratives on Catalan Exile*, Forum for Modern Language Studies (52 : 3 , pp. 346-361), 2016 July.

MORACE Rosanna, *Un colloquio con Julio Monteiro Martins* in MORACE Rosanna, *Un mare così ampio*, Libertà edizioni, s.l., 2011

MORACE Rosanna, *Un mare così ampio*, Libertà edizioni, s.l., 2011

PANCAMI Pietro, *Intervista a Julio Monteiro Martins* in «Progetto Babele», 9, marzo-aprile 2003

PARDI Alessio, *Qualcosa di religioso e di monumentale. La poetica platonica di Julio Monteiro Martins Il percorso dell'idea e La grazia di casa mia*, in Monteiro Martins Julio, *La grazia di casa mia*, Milano, Rediviva, 2013pp. 135-176

TADDEO Raffaele, numero monografico della rivista «El Ghibli», n.7, Anno I, 2005

TADDEO Raffaele, *Recensione a Madrelingua di Julio Monteiro Martins*, «El Ghibli» n. 16, Anno IV, 2007

Bibliografia di Giuseppe Ungaretti

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA DI GIUSEPPE UNGARETTI (articolata secondo un criterio cronologico ascendente)

UNGARETTI Giuseppe, *A proposito di un saggio su Dostojevski* (1922) ora in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Diacono Mario, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986

UNGARETTI Giuseppe, *Barbe finte* (1926), in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di DIACONO Mario, L. REBAY, Milano, Mondadori, 1986., pp. 117-122

UNGARETTI Giuseppe, *Innocenza e Memoria*, in «*Il mattino*», Napoli, 21-22 maggio 1926

UNGARETTI Giuseppe *Innocence et mémoire* in, *La nouvelle revue française*, 1 novembre 1926

UNGARETTI Giuseppe, *Difesa dell'endecasillabo* su «*La Fiera Letteraria*» 17 aprile 1927, ora in UNGARETTI Giuseppe, *Saggi e interventi*, a cura di Diacono Mario, Rebay Luciano, Mondadori I Meridiani, 1986

UNGARETTI Giuseppe, DE ROBERTIS Giuseppe, *Carteggio. 1931-1962*, (a c. di D. De Robertis), Milano, Il Saggiatore, 1984,

UNGARETTI Giuseppe, *Dostojevski e la precisione* (1935) ora in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Diacono Mario, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986

UNGARETTI Giuseppe, *Indole dell'Italiano* (1937) in ID, *Vita i un uomo. Lezioni e viaggi*, Mondadori i Meridiani, pp. 511-18

UNGARETTI Giuseppe, *Introduzione alla metrica (1937)*, in *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., (pp.519-49)

UNGARETTI Giuseppe, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni (1937)*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e Lezioni*

UNGARETTI Giuseppe, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi (1937)*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362.

UNGARETTI Giuseppe, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico (1937)*, in IDEM, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., pp. 683-702

UNGARETTI G., *Invenzione della poesia moderna, Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di MONTEFOSCHI Paola, Napoli, 1984.

UNGARETTI Giuseppe, *Idee del Leopardi intorno ad usi della lingua, e prime indicazioni sulla metrica delle Canzoni e sul rapporto col Petrarca [1942-1943]* ora in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, a cura di Carlo Ossola e Paola Montefoschi, Mondadori, 2000

UNGARETTI Giuseppe, *22 Sonetti di Shakespeare*, Roma, 1944; poi confluito in UNGARETTI Giuseppe, *40 Sonetti di Shakespeare*, Milano, 1944

UNGARETTI Giuseppe. *Nota del traduttore a «Jean Paulhan. Delle immagini inseguite ovvero : il santo cinese»*. Da *Jacob Cow ou si les mots sont des signes*. in *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*. N. II, maggio 1945. pp. 351 e segg.

UNGARETTI Giuseppe. *Poesia brasiliana* in *Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui*. N. III e IV, gennaio 1946, pp. 188-231

UNGARETTI Giuseppe, *Il Dolore*, Milano, Mondadori, 1947

UNGARETTI Giuseppe, *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, 1948;

UNGARETTI Giuseppe, *Il povero nella città*, Milano, Mondadori, 1949

UNGARETTI Giuseppe, *Fedra di Jean Racine*, Milano, 1950;

UNGARETTI Giuseppe, *La Terra Promessa*, Milano, Mondadori, 1950

UNGARETTI Giuseppe, *Monologhetto* in «Paragone», n°26, dicembre 1951

UNGARETTI Giuseppe, *Monologhetto* in «L'approdo», n°1 Gennaio 1952

UNGARETTI Giuseppe, *Un Grido e Paesaggi*, Arturo Schwartz editore, Milano, 1952; poi in ID., *Il Dolore*, Mondadori, Milano, 1954

- UNGARETTI Giuseppe, *Il mio Brasile e un suo poeta*, in «Successo», 2 giugno 1959
- UNGARETTI Giuseppe, traduzione del poemetto di Murilo Mendes: *Finestra dal Caos*, apparsa in prima sede in «L'Europa Letteraria», 4 ottobre 1960
- UNGARETTI Giuseppe, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961
- UNGARETTI Giuseppe: *Terza lezione sulla canzone* (1964) ora in ID., *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, Mondadori i Meridiani
- UNGARETTI Giuseppe, *Quarta lezione sulla canzone*[1964], in *Vita di un uomo. Lezioni e viaggi*, Mondadori i Meridiani, pp. 791-792
- UNGARETTI Giuseppe, *Visioni di William Blake*, Milano, 1965
- UNGARETTI Giuseppe, 1969a, “Cinque poesie di Vinicius de Moraes tradotte da Giuseppe Ungaretti” in «L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti», 45 n.s., a. XV, gennaio- marzo, Roma, Eri, pp. 14-22;
- UNGARETTI Giuseppe, *La pesca miracolosa*, in ID., *Viaggio nel mezzogiorno*, a cura di NAPOLI, Francesco, Napoli, Alfredo Guido Editore nel 1995
- UNGARETTI Giuseppe, *Viaggio nel Mezzogiorno*, a cura di F. NAPOLI, Napoli, Alfredo Guido Editore nel 1995
- UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Diacono Mario, Rebay Luciano, Mondadori I Meridiani, 1986
- UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, a cura di Carlo Ossola e Paola Montefoschi, Mondadori, 2000
- UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Ossola Carlo, Radin Giulia, Mondadori I Meridiani, 2010

Carte di Archivio di Giuseppe Ungaretti (Inediti rinvenuti dalla scrivente e riportati in appendice; carte citate in altre pubblicazioni)

Carta dattiloscritta di Ungaretti riguardante la ricostruzione della propria vicenda di traduzione di *Anabasi* di S. J. Perse conservata presso l'Archivio Bonsanti di Firenze e recante la segnatura GU. II. 6.4. C

Lettera di Giuseppe UNGARETTI a Enrico FALQUI, 23 agosto 1937 (conservato presso l'Archivio del Novecento dell'Università di Roma La Sapienza, Fondo Enrico Falqui, Serie: *Corrispondenza*, Sottoserie: *Corrispondenza con personalità*, Carteggio: *Ungaretti*)

Lettera di Giuseppe Ungaretti ad Arnoldo Mondadori del 7 gennaio 1960 conservate nell'Archivio Storico Arnoldo e Alberto Mondadori, in particolare nel "Fondo Alberto Mondadori" Scatola 38

Lettera di Giuseppe Ungaretti a Vittorio Sereni, 16 dicembre 1960, *Archivio Storico Arnoldo e Alberto Mondadori*, in particolare nel "Fondo Alberto Mondadori" Scatola 49

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA su GIUSEPPE UNGARETTI

ACCROCCA Elio Filippo, *Scultogrammi ungarettiani ovvero interscambio tra prosa e poesia in Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 137-142.

ASSONI Clara, *Giuseppe Ungaretti e la letteratura Anglosassone*, Dottorato di ricerca in storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea, SSD L-FIL-LETT/14, tutore: prof. Danilo Zardin presso Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, ciclo XIX, a.a. 2005-6

BARONCINI Daniela, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 191-199.

BERNARDINI NAPOLETANO Francesca, *Il barocco romano e la poesia di Ungaretti in Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 143-161

UNGARETTI Giuseppe, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, BERNARDINI Francesca (a cura di), Milano, Mondadori, 2015.

BRUSCIA M., *Proposta di critica archetipa per i Cori della Terra Promessa*, in *Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno*, (a cura di) C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981, pp. 93-98

CAMBON Glauco, «*Il Deserto e dopo*»: *Ungaretti prosatore*, in «*Studia ghisleriana*», Pavia, 1967, p. 241-255; poi confluito col medesimo titolo in ID. *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1975, pp.138-147

CAMBON Glauco, *Misura e dismisura* in ID., *La poesia di Giuseppe Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1975

CAMBON Glauco, *Prima immagine e first idea. Spazi platonici in Ungaretti e Stevenson*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno*, (a cura di) Carlo BO, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. RossiUrbino, Edizione 4 Venti, 1981

CAMBON, Glauco, *Ungaretti prosatore* in ID., *La poesia di Giuseppe Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1975

DE NARDIS Luigi, *Ungaretti traduttore di poeti francesi*, in *Giuseppe Ungaretti*, in *Atti del convegno*, (a cura di) Carlo BO, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. RossiUrbino, Edizione 4 Venti, 1981, pp. 461-466

DE ROBERTIS Domenico, *Il testo della visita a San Clemente in Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 23-40

DE ROBERTIS Giuseppe, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* in UNGARETTI Giuseppe, *Poesie disperse*, Mondadori, 1959

DIACONO Mario, *Note. Conferenze 1924-1937*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Diacono Mario, Rebay Luciano, Mondadori I Meridiani, 1986

DI CARLO Franco, *Ungaretti e Leopardi: il sistema della memoria dall'assenza all'innocenza*, Roma, Bulzoni, 1979

FORTI Mario, *Ungaretti tra Il Dolore e Monologhetto*, in FORTI Mario, *Ungaretti. Girovago e Classico*, Milano, Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1991

Giuseppe Ungaretti [Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981

Giuseppe Ungaretti. *Identità e metamorfosi: colloquio internazionale, Lucca 4-6 aprile 2002*, a cura di FAVA GUZZETTA Lia, GENNARO Rosario, LUISI Maria e MUSARRA Franco, Lucca : M. Pacini Fazzi editore, 2005

GIACHERY Emerico, *Il Barocco e Roma*, in Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 139-150

GIACHERY Emerico, *Breve sosta nell'area degli Inni*, in Emerico e Noemi GIACHERY, *Ungaretti verticale*, Roma, Bulzoni, 2000

GIACHERY Emerico, *Segni esemplari di identità e metamorfosi*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi, Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Lucca, Mari Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005

GIACHERY Emerico e Noemi, *Ungaretti verticale*, Roma, Bulzoni, 2000

Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno, (a cura di) C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981

LANCIANI Giulia (a cura di), *Il Brasile di Ungaretti*, Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003

LIVI François, *Tra Alessandria d'Egitto Parigi: Ungaretti e i fratelli Thuile. Nuove prospettive*, in *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005, pp. 195-210

LIVORNO Ernesto, *In sé da simulacro a fiamma vera/errando. La poesia di Ungaretti da Platone a Bergson*, in, *Giuseppe Ungaretti. Identità e metamorfosi. Atti del Convegno internazionale Lucca, 4-6 aprile 2002, Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Lucca, Mari Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005, pp. 211-246.

LOMBARDO Agostino, *Ungaretti e i sonetti di Shakespeare*, in *Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno*, (a cura di) Carlo BO, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, Edizione 4 Venti, 1981, pp. 483-496

LUGLIO Davide, *Sentimento del vuoto e memoria dell'assenza. La presenza di Vico nella poetica ungarettiana*, in «Revue des Études Italiennes», 49 (2003), 1-2, pp. 143-156

MANDELBAUM Allen, *Seed: Thread: Drum. Postillas on Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti* [Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981, pp. 467-482

MARTINELLI Valerio, «*Ungaretti e la Scuola romana*» in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 47-56.

MIGLIORATI Massimo (Matricola 3580184), *Memoria e innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*. Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'Italia moderna e contemporanea Ciclo XXII, S.S.D: L-FIL-LET/11, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Coordinatore: Ch.mo Prof. Danilo ZARDIN

MONTEFOSCHI Paola, *Note e notizie sui testi*, in UNGARETTI Giuseppe, *Viaggi e Lezioni*, Milano, Mondadori, 2000

MUSARRA Franco: *Ungaretti tra identità e metamorfosi*, in *G. Ungaretti, identità e metamorfosi. Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005

OSSOLA Carlo, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975

OSSOLA Carlo, *Materia guarita. Il corpo risanato della prosa in Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno*, (a cura di) *Giuseppe Ungaretti* [Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981, pp. 397-458

OSSOLA Carlo, *Ungaretti, poeta*, Venezia, Marsilio, 2016

PAIONI , *La voce e la scrittura in Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 191-200

PICCHIO Luciana, *Il sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Ungaretti in Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno*, Urbino, Edizioni 4 Venti 1981, pp. 527-580

PAOLINI Noemi, *Ungaretti e Balke: un incontro di destino*, in GIACHERY Emerico e Noemi, *Ungaretti Verticale*, Roma, Bulzoni, 2000; pp. 109-122

- PAOLINI Noemi, *I volti del barocco*; in Emerico e Noemi Giachery, *Ungaretti verticale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 131-138
- PAPINI Maria Chiara, *Dal nulla all'infinito. Il senso della Canzone*, in G. Ungaretti, *identità e metamorfosi. Atti del colloquio internazionale svoltosi a Lucca, 4-6 aprile 2002*, a cura di L.F. Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2005 Maria Facini Fazzi editore, Lucca, 2005 p. 315-326
- PASOLINI Pier Paolo, *I Segni Viventi e i Poeti Morti*. In *Saggi sulla Letteratura e sull'arte. I*. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Arnaldo Mondadori, 1999a.
- PARRONCHI Alessandro, *Ipotesi sul Monologhetto*, in «Paragone», n° 40, anno IV, Aprile 1953
- PETRUCCIANI Mario, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
- PETRUCCIANI Mario, *La discesa nella memoria. Ungaretti e Virgilio* in *Giuseppe Ungaretti*. [Atti del convegno internazionale di Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, edizioni 4Venti, 1981, Urbino, Edizione 4 Venti, 1981
- PICCIONI Leone, *Il peccato che importa se alla prudenza non conduce più* in BO Carlo, a cura di, *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno*, Urbino, Edizioni 4 Venti 1981, cit., pp. 315-323
- PICON Isabel Violante, *Une oeuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'université, 1998
- PIERI Marzio, *Per memoria barocca* in Alexandra ZINGONE (a cura di), *Ungaretti barocco*, Firenze, Passigli, 2003 pp. 35-76
- PONENTE Nello, *Ungaretti e la giovane pittura a Roma nel primo dopoguerra* in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 117-124.
- RADIN Giulia, *Commento a Favole indie della Genesi* in *Paū Brazil*, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo, Traduzioni poetiche*, (a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin), Mondadori i Meridiani, 2010

SACCOCCIO A., *Ritmo ungarettiano. Dallo scacco semantico alla connivenza metrica* in *Giuseppe Ungaretti, Atti del convegno*, Urbino, Edizioni 4 Venti 1981, cit., pp. 163-183

SANSONE G. E., *Il ritmo ungarettiano dallo stacco semantico alla connivenza metrica*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno*, a cura di Carlo Bo (et alii) ed. 4Venti, 1981, pp 163-181

SCRIVANO Riccardo, *Elementi della poetica nella critica di Ungaretti*, in *Ungaretti. Identità e metamorfosi*. cit., pp. 401-410

G. SINGH, *Ungaretti e Pound*, in *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 497-506

SPAGNOLETTI Giacinto, *Commento a Tu ti spezzasti di Ungaretti*, in «Letteratura», n.35-36. Fascicolo dedicato a Ungaretti nella ricorrenza dei suoi settant'anni. Settembre-dicembre 1958, pp. 180-185

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Il Brasile barocco di Ungaretti*, in Alexandra Zingone (a cura di), *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Firenze, Passigli, 2003, pp.161-175.

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Semiotica di Ungaretti*, in *Letteratura e Critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, 1973

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *Il Sesto fiume. Il Brasile nella poesia di Ungaretti*, in *Giuseppe Ungaretti. Atti del convegno di Urbino*, ed. 4Venti, 1981; pp. 527-580

TORDI Rosita, *Ungaretti e la cultura romana. Atti del convegno 13-14 novembre 1980*, Roma Bulzoni, 1983

VIVALDI Cesare, *Ungaretti e i suoi artisti* in *Giuseppe Ungaretti e la cultura romana, atti del convegno del 13 e 14 novembre 1980*, a cura di Rosita TORDI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 269- 270

WATAGHIN Lucia, *Ungaretti in Brasile. Intervista con Antônio Cândido*, Sagarana n°9, Ottobre 2002

ZINGONE A., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1996

ZINGONE Alexandra, *Immagine, sguardo d'amore, idea pura. Per la traduzione ungarettina dell'Anabase di Saint- Jean Perse* in ZINGONE Alexandra, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1996

ZINGONE Alexandra, *Scontri mostruosi d'immagini. Impressioni di Barocco nel laboratorio di Ungaretti*, in ZINGONE Alexandra (a cura di), *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Firenze, Passigli, 2003

ZINGONE Alexandra (a cura di), *Ungaretti e il Barocco. Testi e problemi*, Firenze, Passigli, 2003

Bibliografia primaria dei poeti censiti e non trattati (ordinati alfabeticamente e articolati secondo un criterio interno cronologico ascendente)

BAROLE Abdu Hamid, *Akhria: io sradicato poeta per fame*, Reggio Emilia, Libreria del teatro, 1996

BAROLE Abdu Hamid, *Sogni e incubi di un clandestino*, Reggio Emilia, EIT, 2001

BAROLE Abdu Hamid, *Il volo di Mohammed. Poesie scelte*, s.i.l., Libertà edizione, 2010

BAROLE Abdu Hamid, *RinnoVersi in segni...erranti*, s.i.l, s.i.a, 2013

BAZU Livia, *Sull'orlo delle cose*, Isernia, Cosmo Iannone 2015

BELOZOROVITCH Anna, *Anima Bambina*, Nardò, Besa 2005;

BELOZOROVITCH Anna, *Gioventù*, Patti, Centro Studi Tindari, 2010;

BELOZOROVITCH Anna, *Qualcosa mi attende* Falloppio, LietoColle, 2013

BONDARENKO Natalia, *Profanerie Private*, Udine, Guarnerio editore, 2009

BONDARENKO Natalia, *Terra altrui*, Pordenone, Samuele, 2012

BONDARENKO Natalia, *Confidenze confidenziali*, Milano, Rayuela Edizioni, 2013

BRHAN T.F., *L'ombra del poeta*, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1997

BRHAN T.F., *Macchie della Pietra*, Pontassieve, Morgana editore, 2002

CHIDI Uzoma, *I limoni di Oforula*, Roma, Quaderni di lavoro edizioni 1996

CHIDI Uzoma, *Mille fiabe in mille vie*, Firenze, Loggia dei Lanzi, 1998

CHIDI Uzoma, *Stagioni di Oforula*, Roma, Fermenti, 2000

CRISPIN DA COSTA Rosana *Il mio corpo traduce molte lingue*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 1998;

CRISPIN DA COSTA Rosana *Desejo*, Bologna, Eks&tra, 2006;

CRISPIN DA COSTA Rosana *Tra mura di vento*, Centro Studi Tindari Patti, 2010.

DE VOS Arnold, *Poesie del deficit*, Padova, Edigam, 1980

DE VOS Arnold, *Il portico*, Firenze, Gazebo, 1985

DE VOS Arnold, *Responso*, Ragusa, Cultura duemila, 1990

DE VOS Arnold, *Paradiso e destino o La perla insonne delle pudende*, Caltanissetta, Sciscia editore, 2000

DE VOS Arnold, *Merore o un amore senza impiego*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005

DE VOS Arnold, *Vertigo. 77 poesie per Ahmed Safer*, Venezia, Edizioni del Leone, 2007

DE VOS Arnold, *Sublimazioni*, Napoli, ICI edizioni, 2008

DE VOS Arnold, *Il nudo è il mio abito talare*, Milano, Edizioni del leone, 2008

DE VOS Arnold, *Amore con l'unicorno*, Piombino, Edizioni il foglio, 2009

DE VOS Arnold, *Il giardino persiano*, Fanna, Samuele editore, 2009

DE VOS Arnold, *Ode o La bassa corte dell'amore*, Nova ligure, Puntoacapo editrice, 2009

DE VOS Arnold, *Stagliamento*, Samuele, Fanna, 2010

DZIEDUSZYCKA Edith, *Diario di un addio*, Firenze, Passigli, 2007

DZIEDUSZYCKA Edith, *L'oltre andare*, Lecce, Manni, 2008

DZIEDUSZYCKA Edith, *Nella notte un treno*, Locarno, Il salice, 2009

DZIEDUSZYCKA Edith, *Lingue e linguacce*, Rima, Ginevra Bentivoglio Editore, 2103

DZIEDUSZYCKA Edith, *A pennello*, Milano, La vita felice, 2013

DZIEDUSZYCKA Edith, *Cinque+cin*, Roma, Genesi, 2013

DZIEDUSZYCKA Edith, *Cellule*, Firenze, Passigli, 2014

DZIEDUSZYCKA Edith, *Incontri e scontri*, Roma, Fermenti, 2015

DZIEDUSZYCKA Edith, *Trivella*, Genesi, 2015

DZIEDUSZYCKA Edith, *Come se niente fosse*, Roma, Fermenti, 2015

DZIEDUSZYCKA Edith, *La parola alle parole*, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2016

DZIEDUSZYCKA Edith, *Haikuore*, Roma, Genesi, 2017

DZIEDUSZYCKA Edith, *Bestiario Bizzarro*, Roma, Fermenti, 2017

GAYE Cheikh Tidiane, *Il canto del djali. Voce del saggio, parole di un cantore*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2007;

GAYE Cheikh Tidiane, *Ode nascente - Ode naissante*, Bologna, Edizioni Dell'Arco, 2009;

GAYE Cheikh Tidiane, *Curve alfabetiche*, Melegnano, Il club degli autori, 2011;

GAYE Cheikh Tidiane, *Nel sonno esistenziale*, Provincia di Bologna, 2012.

GHONIM Mohamed, *Il canto dell'amore*, Lecco, Associazione Lei Cultures, 1997

GHONIM Mohamed, *Colombe raggomitolate*, Sant'arcangelo di Romagna, Fara, 2003.

HAMZA Zimer, *Visioni variopinte*, Roma, Arduino Sacco editore, 2009.

HANXHARI Anila, *Brindisi degli angeli*, (prefazione di Maurizio Cucchi)Milano, La Vita Felice, 2012

KIDANÈ Elisa, *Ho visto la speranza danzare*, Verona, Novastampa, 1995

KIDANÈ Elisa *Fotocopie a colori*, Verona, Novastampa, 1999

KIDANÈ Elisa, *Parole clandestine*, s.i.l., Casa editrice Suore Comboniane, 2008

LAMSUNI Mohammed, *Lontano da Casablanca*, Roma Datanews edizioni, 2003

LAMSUNI Mohammed, *Inno a Falluja*, Torino, Ponsimor, 2004

LAMSUNI Mohammed, *Le città del mondo non dormono più*, con testo arabo a fronte, Torino, Ponsimor, 2005.

OLIVERA Heleno, *Se fosse vera la notte* (Roma, Zone, 2003)

OLIVERA Heleno, *Oropa, França e Bahia* (Firenze, Edizioni della Meridiana, 2004).

PARASKEVA Helene, *Meltemi*, Falloppio, Lietocolle, 2009;

PARASKEVA Helene, *Lucciole imperatrici*, Falloppio, Lietocolle, 2013;

PARASKEVA Helene, *L'odore del gelsomino egeo*, Milano, La vita felice, 2014.

PUMHÖSEL Barbara, *Prugni*, Isernia, Cosmo Iannone 2008

PUMHÖSEL Barbara, *In transitu*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2016

- RADEVA Guergana, *Stille di umori*, per l'editore ilmiolibro.it, 2011
- ROMERO Maria Candelaria, *Poesie di fine mondo*, Falloppio, Lietocolle, 2010
- ROMERO Maria Candelaria, *Salto mortale*, Falloppio, Lietocolle, 2014
- SANTO Alvaro, *Oceano d'amore*, Milano, edizioni dell'Arco, 2005.
- SERDAKOWSKY Barbara, *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, L'autore libri, 2010
- SERDAKOWSKY Barbara, *Così nuda*, Roma, Ensemble, 2012.
- SIBHATU Ribka, *Aulò! Aulò! Aulò! : Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore*, Roma : Kimerafilm, 2012
- STEVKA Smitran, *Italica e oltre*, Pescara, Tracce edizione, 2004
- STEVKA Smitran, *Dall'impero*, Falloppio, Lietocolle 2007.
- TAWFIK Younis, *Nelle mani la luna*, Torino, Ananke poesia, 2001
- VICENTE Ana, *45 besos en el agua / 45 baci nell'acqua*, Rosignano Marittimo, Albalibri, 2011.
- VIOREL Boris, *Da solo nella fossa comune*, Bologna, Gedit, 2005
- VIOREL Boris, *Rap...sodie migrantiv*, Patti, Centro Studi Tindari, 2009
- VIOREL Boris, *150 grammi di poesia d'amore - 150 de grame de poezie de dragoste*, Milano, Rediviva, 2013
- YOGO Ngana Ndjok, *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*, Roma, UCSEI, 1989
- YOGO Ngana Ndjok, *Nhindo nero. Poesie in lingua Basaa con traduzione in Italiano*, Roma, Edizioni Anterem, 1994
- YOGO Ngana Ndjok, *Il segreto della capanna/Djimb li Lapga-hiemi*, Roma, Lilith edizioni, 1998
- YOGO Ngana Ndjok, *Màéba. Dialoghi con mia figlia*, Kel 'Lam Onlus, 2005.

