

MODERNA/COMPARATA

ISSN 27045641 (PRINT) | ISSN 2704565X (ONLINE)

—32—

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA

Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Ariani - Università di Roma III Enza Biagini - Università di Firenze Giuditta  
Rosowsky - Université de Paris VIII

Evangelhia Stead - Université de Versailles Saint-Quentin

Gianni Venturi - Università di Firenze

---

Flaviano Pisanelli e Laura Toppan

## Confini di-versi

Frontiere, orizzonti e prospettive  
della poesia italoфона contemporanea

Firenze University Press

2019

JOURNEES INTERNATIONALES D'ETUDES

**13-14  
MARS  
2013**

**POUR UNE  
POESIE DE  
L'UTOPIE :**

**écriture,  
frontière,  
migration (III)**

*La poésie italophone du XXI<sup>e</sup> siècle*

**Informations et contacts**

Responsable scientifique : Flaviano PISANELLI (Maitre de Conférences en Etudes Italiques  
Université Paul-Valéry - Montpellier 3) - flaviano.pisanelli@univ-montp3.fr  
Comité d'organisation : Julius MLIJIC, Myriam EL MENYAR, Dalme MICALONI, Ilaria DI PASQUA  
Infographie : Cedrick VALSTAKAS @

**MERCREDI 13 MARS  
de 9h30 à 16h30**

Université Paul-Valéry - Bâtiment B  
Salle des Colloques B.308  
Route de Mende 34199 - Montpellier

Avec la participation de  
FLAVIANO PISANELLI (Université Paul Valéry),  
RAPHAEL CARRASCO (Directeur du LLACS),  
LAURA TOPPAN (Université de Lorraine),  
VERA LUCIA DE OLIVEIRA (poétesse, Brésil),  
FRANCISCA ROJAS (poétesse, Chili).

**à 16h30**

Lecture poétique avec accompagnement  
musical de textes des poètes invités,  
organisée par les étudiants du  
Département d'Etudes Italiques.

**JEUDI 14 MARS  
de 9h30 à 17h00**

Université Paul-Valéry - Bâtiment B  
Salle des Colloques B.308  
Route de Mende 34199 - Montpellier

Avec la participation de :  
DANIELE COMBERIATI (Libre Université de Bruxelles)  
NADER GHAZVINIZADEH (poète, Iran)  
CHEIKH TIDIANE GAYE (poète, Sénégal)  
MARIE-NOËLLE CICCIA (Université Paul Valéry)  
MYRIAM CARMINATI (Université Paul Valéry)  
PEDRO SENA-LINO (poète, Portugal)  
FLAVIANO PISANELLI (Université Paul Valéry),

**à 19h00**

Lecture poétique Les poètes lus par eux-mêmes\*:  
avec Vera Lúcia de Oliveira, Francisca Rojas, Nader  
Ghazvinizadeh, Cheikh Tidiane Gays, Pedro Sena-Lino,  
Pascal Gabellone, Mohamed Arar, Flaviano Pisanelli.

\* Salle de réception, 14, rue Descartes en  
Barrat - 34000 Montpellier,  
en collaboration avec la Maison des Relations  
Internationales de Montpellier.

Confini diversi : frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea / Flaviano Pisanelli e Laura Toppan. – Firenze : Firenze University Press, 2019. (Moderna/Contemporanea ; 32)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539331>

ISSN: 27045641 (print)

ISSN: 2704565X (online)

ISBN: 9788864539324 (print)

ISBN: 9788864539331 (online PDF)

ISBN: 9788864539348 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica Srls

Il presente volume è stato realizzato grazie al contributo dell'Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo, dell'Université PaulValéry Montpellier 3 e dell'Université de LorraineNancy.



#### Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo online ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

📄 L'edizione digitale online del volume è pubblicata ad accesso aperto su [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press  
Pubblicato da Firenze University Press  
Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
This book is printed on acidfree paper  
Printed in Italy

## INDICE

### I

#### L'INTERCULTURALITÀ NELL'EPOCA CONTEMPORANEA: LE POETICHE DELL'ALTERITÀ

1. Il 'secolo breve': trasformazioni, paradossi, persistenze 11
2. I *Cultural Studies*. Verso nuove prospettive critiche 13

### II

#### LINGUE E SCRITTURE ERRANTI

1. La nascita della letteratura italiana della migrazione 19
2. Canali di diffusione e ricezione in Italia 21
3. Verso una letteratura italoфона? 22

### III

#### LA POESIA ITALOFONA: LINGUE, IDENTITÀ E FRONTIERA

1. L'esperienza dell'erranza e la questione della dislocazione identitaria 27
2. I poeti italoфoni e la poetica dell'*interlingua* 30
3. I primi studi critici 34
4. Alcune voci della poesia italoфона della migrazione 39

### IV

#### I POETI ITALOFONI CONTEMPORANEI. PROFILI CRITICI

1. Per una metodologia dell'erranza: la critica incontra i poeti 53
2. Božidar Stanišić e la poetica dell'*intertempo* o della 'leggerezza' al confine tra prosa e poesia 57
3. Arben Dedja: sguardi chirurgici sul corpomemoria e sulla deperibilità della materia 73
4. Mihai Mircea Butcovan, un poeta 'controvoglia' 86
5. Barbara Serdakowski: la parola poetica e l'*infinitudine* delle lingue e dei mondi 101
6. «Dal niente spunta un filo di parole»: la poesia di Barbara Pumhösel 111
7. Per una poetica della separatezza: il corpoparola nella scrittura di Eva Taylor 124
- 8  
. Vera Lúcia de Oliveira, o del dolore come misura e conoscenza del mondo 135
9. Densa e leggera la parola, come il ludo. La poesiapensiero di Carlos Sánchez 153
10. Francisca Paz Rojas e la costruzione di un'identità in divenire 164
11. Nader Ghazvinizadeh: per una poetica del paesaggio tra due rive 175
12. Hasan Atiya AlNassar, il poeta esule e la poetica della dissidenza 183
13. Cheikh Tidiane Gaye, un poetatestimone della Negritudine 195

### V

#### INTERVISTE

1. Božidar Stanišić 205
2. Arben Dedja 212
3. Mihai Mircea Butcovan 218
4. Barbara Serdakowski 228
5. Barbara Pumhösel 235
6. Eva Taylor 244
7. Vera Lúcia de Oliveira 249
8. Carlos Sánchez 257
9. Francisca Paz Rojas 265
10. Nader Ghazvinizadeh 274
11. Hasan Atiya AlNassar 278
12. Cheikh Tidiane Gaye 280

#### ALBUM FOTOGRAFICO

287

## BIBLIOGRAFIA

Bibliografia degli autori	293
Bibliografia di autori italofoeni citati nel volume	295
Testi critici	297
Sitografia	301

INDICE DEI NOMI	303
-----------------	-----

Flaviano Pisanelli e Laura Toppan, *Confini diversi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italofoena contemporanea*, © 2019 FUP, CC BY 4.0 International, published by Firenze University Press ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)), ISSN 2704565X (online), ISBN 9788864539331 (online PDF)

### *Vera Lúcia de Oliveira, o del dolore come misura e conoscenza del mondo*

Vera Lúcia de Oliveira è nata nel 1958 in una cittadina brasiliana, Cândido Mota, nello stato di São Paulo. A causa di frequenti trasferimenti dovuti alla professione del padre, la poetessa ha conosciuto, sin dalla nascita, la dimensione del nomadismo, tanto che anche i suoi fratelli sono nati in diverse cittadine dell'America del Sud. Una delle sue nonne, italiana immigrata in Brasile, spinge la giovanissima de Oliveira ad avvicinarsi alla cultura della Penisola. I racconti e i ricordi della nonna, che contribuirono a costruire un'immagine quasi misteriosa e mitica dell'Italia, esercitarono negli anni una grande influenza sulla bambina. Durante il suo percorso universitario de Oliveira fu chiamata a scegliere lo studio di una seconda lingua oltre all'inglese che era imposto come lingua obbligatoria. In quel momento la poetessa, anche se avrebbe voluto imparare il francese, decide di iniziare a studiare l'italiano, con l'obiettivo di poter in futuro andare in Italia e scoprire il paese d'origine della nonna. Portata a termine la sua formazione universitaria, la poetessa ottiene una borsa di studio dal Ministero degli Esteri e a questo punto decide di continuare gli studi all'Università di Perugia. De Oliveira sceglie questa cittadina dell'Italia centrale per la sua vicinanza con Assisi, città natale di San Francesco, di cui apprezzava il carisma e la forza mistica. Da questo momento la scrittrice non lascerà più l'Italia, scelta dovuta anche all'incontro dell'uomo che diventerà, qualche anno più tardi, suo marito. Questa scelta definitiva di restare in Italia non fu in realtà molto semplice per l'autrice che non ha mai smesso di rientrare regolarmente in Brasile per periodi più o meno lunghi.

De Oliveira ha cominciato a frequentare la scrittura poetica in Brasile sin dalla sua infanzia. Il suo desiderio più grande è sempre stato quello di diventare una scrittrice. L'autrice si è dapprima confrontata con la scrittura di racconti e testi molto brevi nei quali tendeva a ricostruire o ad inventare la storia delle persone facenti parte del suo universo familiare e in un secondo momento ha cominciato a scrivere anche in versi. Ai suoi esordi letterari la poetessa viveva in una piccola città abitata essenzialmente da operai. La sua scuola si trovava nella periferia della città ed ella era costretta ad attraversare un quartiere particolarmente povero per arrivarci. In questi suoi attraversamenti quotidiani scopre per la prima volta le violente differenze sociali dovute alla non equa distribuzione della ricchezza all'interno del suo paese natale. Nei suoi primi racconti la giovane scrittrice rappresentava questi universi ricostruendo le diverse storie delle persone che incontrava ogni giorno sul suo cammino.

La scoperta della poesia invece risale al periodo universitario. De Oliveira non credeva di essere all'altezza di scrivere in versi a causa della sua poca dimestichezza con le tecniche della versificazione e con le regole metricoritmiche della poesia. Pensava che praticare la poesia fosse più difficile che cimentarsi con la matematica. La lettura di grandi scrittori brasiliani, come Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e di scrittori portoghesi, soprattutto di Fernando Pessoa che crea intorno a lui una moltitudine di identità, ha fatto capire a de Oliveira che esisteva un modo di far incontrare la prosa con la poesia. All'interno di questo percorso di formazione, la poetessa brasiliana si è messa alla ricerca di una sorta di *trait d'union* tra prosa e poesia, che le ha permesso di trovare un suo spazio di espressione personale.

Prima di arrivare in Italia la poetessa partecipa nel 1983 ad un concorso letterario in Brasile presentando una piccola raccolta poetica inedita. Classificata prima, la scrittrice vede pubblicata la sua prima opera poetica. Quando la raccolta uscì, de Oliveira si trovava già in Italia e le fu dunque impossibile organizzare delle presentazioni del suo libro. Sebbene la raccolta avesse ricevuto delle ottime recensioni da parte della critica brasiliana, la scrittrice ha ancora oggi l'impressione di non aver potuto approfittare pienamente di questo momento importante del suo percorso poetico, soprattutto per non aver avuto la possibilità di confrontarsi immediatamente con i suoi lettori e i suoi critici. La sua prima opera poetica resta così un dialogo mancato. In Italia invece il suo primo contatto con la poesia lo si deve alla traduzione di testi poetici di un amico siciliano, Carmelo Ferraro, il quale ha voluto che una parte dei suoi

testi fossero tradotti in lingua portoghese. Attualmente de Oliveira è docente di Lingua e letteratura portoghese e brasiliana all'Università di Perugia, città nella quale vive sin dal suo primo arrivo in Italia.

La bibliografia dell'opera di Vera Lúcia de Oliveira è molto vasta e non comprende solo raccolte poetiche – che possono peraltro presentarsi in edizione bilingue, unicamente in italiano o unicamente in portoghese –, ma anche studi critici, interviste, antologie di poeti brasiliani e portoghesi, traduzioni. Questa prolifica attività critica e creativa prova che non si è solo di fronte ad una poetessa bilingue ma soprattutto ad un'intellettuale che, nel prestare la sua voce ad altri poeti e nel mettere al servizio dell'Altro le sue proprie ferite e frontiere, le sue crisi e le sue rigenerazioni, si presenta come una vera e propria traghettatrice di culture, di lingue e di identità in movimento.

Vera Lúcia de Oliveira ha ricevuto, in Brasile ed in Italia, circa una ventina di premi, tra i quali citiamo, il Premio Nazionale "Sandro Penna" (1988), il Premio Nazionale "Cinque Terre" (1990), il Premio di Poesia "Academia Brasileira de Letras" (2005), il Premio "Literatura para todos" (2006) organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione brasiliano (in quest'occasione sono state distribuite nelle scuole e nelle biblioteche del paese circa 190.000 copie della raccolta *Entre as junturas dos ossos*), il Premio Internazionale di Poesia "Piero Alinari di Firenze" (2009). De Oliveira ha curato diverse antologie di testi di Manuel Bandeira (2000), Lêdo Ivo (2001), Carlo Nejar (2004), Numo Júdice (2004), dei quali ha tradotto le poesie in italiano. È autrice di numerosi studi sulla poesia portoghese e brasiliana, tra cui: *Poesia, mito e storia nel Modernismo brasiliano* (2000); *Storie nella storia: le parabole di Guimarães Rosa* (2006); *Utopia selvaggia. L'indio del Brasile* (2006) e *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco* (2012). Le sue poesie sono state pubblicate in molte riviste letterarie italiane («Sagarana», «Kúmá», «Fili d'aquilone», «Splinder», «La scrittura meridiana», «Il mio vivere in poesia», «Penultimo orizzonte», «Versanteripido», ecc.) e brasiliane («Germína», «Poesia.net», «Observador Cultural», «Casulo Temporário», «Rascunho», «Diversos Afíns», «Revista Banzeiros», ecc.).

Tra le sue raccolte poetiche, citiamo in ordine cronologico di pubblicazione: *A porta range no fim do corredor* (1983), *Geografie d'ombra* (1989), *Cose scavate* (1991), *Pedaços / Pezzi* (1992), *Tempo de doer / Tempo di soffrire* (1998), *La guarigione* (2000), *Uccelli convulsi* (2001), *No coração da boca / Nel cuore della parola* (2003), *A chuva nos ruídos* (2004), *Verrà l'anno* (2005), *Entre as junturas dos ossos* (2006), *Il denso delle cose* (2007), *Radici, innesti, diramazioni* (2010), *A poesia é um estado de transe* (2010), *La carne quando è sola* (2011), *Vida de boneca* (2013), *o músculo amargo do mundo* (2014) e *Ditelo a mia madre* (2017).

La sua poetica è stata molto influenzata dal contesto sociale, politico, culturale ed economico del suo paese natale. Cresciuta in Brasile durante il periodo della dittatura militare durata dal 1964 al 1984, la poetessa ha vissuto quell'oppressione quotidiana esercitata sul popolo, che ha contribuito a scavare una differenza enorme tra ricchi e poveri. Questa situazione è andata migliorando negli ultimi anni: cinquanta milioni di brasiliani sono infatti usciti da un livello di povertà assoluta, integrandosi all'interno della classe media. Nel periodo della dittatura inoltre nessuno aveva il diritto di esprimere le proprie idee; neanche i docenti universitari avevano la libertà di affrontare tematiche di natura politica con gli studenti. Se da una parte questo contesto ha fatto crescere la giovane Vera Lúcia nella paura, dall'altra l'ha spinto a scrivere delle storie, dei racconti: il divieto della parola ha avvicinato in qualche modo la poetessa alla pratica della scrittura che è rimasta per molto tempo un'attività segreta ed intima.

In numerosi testi poetici di de Oliveira la voce corale di un popolo che ha attraversato momenti storici difficili si contrappone ad una musicalità che è propria della cultura brasiliana. All'origine della parola poetica di questa poetessa c'è soprattutto un bisogno di ascoltare e di riprodurre le voci degli altri. Questa tendenza le ha permesso di vedere e di conoscere la realtà dal punto di vista dell'Altro: una realtà di cui l'autrice sa appropriarsi attraverso la sua scrittura, la sua voce e il suo corpo che funziona come fosse una cassa di risonanza. Questa caratteristica centrale della sua poetica si rivela, sul piano linguistico, attraverso l'uso frequente e personalissimo di espressioni quali «disse», «vide» che non hanno quasi mai la funzione di introdurre un discorso diretto, come si attenderebbe il lettore. Nella poesia *Il figlio* leggiamo:

*gli dissero del padre / quando era già morto / lui nella grande città / e il padre a soffrire, non si fa questo a un / fratello, non si lascia fuori una persona / solo perché ha dovuto lasciare la propria casa / perdersi in una città da cani senza nessuno / non si fa questa cattiveria a un figlio che mai più / avrebbe potuto dire babbo sono arrivato sono tornato babbo.*

(Vera Lúcia de Oliveira, *Il figlio*, in *No coração da boca / Nel cuore della parola*, in *Il denso delle cose*, Nardò, Besa Editrice, 2007, p. 87)

Il discorso diretto atteso dal lettore non esiste poiché il punto di vista dell'altro si è completamente integrato all'interno della voce della poetessa. L'incontro è già avvenuto: non si tratta mai di una fusione, di una sovrapposizione o di un'adesione spontanea a ciò che l'altro vede, prova o dice, ma di una specie di assorbimento che permette a de Oliveira di giungere direttamente 'nel cuore della parola', che poi è il titolo della raccolta che ospita il testo poetico citato. In questo processo così personale non c'è solamente la ricerca di una forma espressiva o di un contenuto, ma soprattutto la ricerca di un possibile contatto tra l'esigenza di raccontare le storie altrui, di conoscere la realtà esterna e di cogliere la possibilità di trasformarla in un canto universale attraverso la forza e l'ingenuità della parola poetica. Questa circolazione tra l'altro e l'io, tra il *dedans* e il *dehors*, non fa che produrre e rinforzare il legame tra prosa e poesia, tra la dimensione del discorso e quella del canto. Il viaggio dell'altro diventa, di conseguenza, il percorso personale della poetessa che scopre in 'presa diretta' l'insieme delle sensazioni e dei sentimenti così come sono stati vissuti dai membri della comunità alla quale anch'essa appartiene. In questa prospettiva anche la forma del dialogo - che presuppone la presenza di due soggetti che comunicano, che scambiano e che entrano in contatto - si traduce in monodia, in canto poetico entro cui però ogni personaggio resta presente in filigrana. Nel testo *Dialogo fra sordi* de Oliveira scrive:

*apparve da morto / per chiedere perdono / lei vide la figura nello specchio e gridò / allora non hai avuto tutto il tempo / allora non hai sperperato nella cattiveria / le tue ore / adesso devi prendere il tuo fagotto da morto / e andartene per la tua strada* (Ivi p.77)

In questa raccolta pubblicata nel 2003, scritta in un primo momento in lingua portoghese e tradotta poi in italiano da Guia Boni, e la cui traduzione fu poi in parte ripresa dalla stessa de Oliveira, si sviluppa una vera e propria poetica corale e dell'urgenza fatta di parole, sonorità, espressioni e visi conservati, difesi e soprattutto tradotti in un linguaggio immediato e diretto capace di liberare la musicalità che abita il corpo della poetessa e che esprime ogni dissonanza, interiore ed esteriore, del *dedans* e del *dehors* che ciascuno abita:

*Ho la musica dentro lei mi abita / quando mi alzo lei già mi aspetta / quando cammino lei mi cammina davanti / io sto sempre danzando nella mia carne / sto sempre sentendo un suono che la mia anima / sa che esiste malgrado la dissonanza / della mia vita* (Ivi p.91)

In Italia il percorso poetico di Vera Lúcia de Oliveira inizia nel 1989 con la pubblicazione della raccolta *Geografie d'ombra* (V. L. de Oliveira, *Geografie d'ombra*, Spinea, Fonèma Edizioni, 1989), titolo che rinvia in modo quanto mai esplicito alla condizione dell'erranza e del biliguismo. L'opera è organizzata in due sezioni: la prima, intitolata *Dopo la morte*, comprende 14 componimenti scritti unicamente in lingua italiana, mentre la seconda parte, intitolata *La poesia si lacera*, comprende 16 componimenti presentati in versione bilingue, in portoghese e in italiano. In questa raccolta, in cui coabitano due spazi, due tempi di scrittura, due lingue, de Oliveira traccia la sua nuova geografia poetica e identitaria che mai smette di creare ponti, punti di contatto, ma anche lacerazioni e frontiere tra il qui, l'Italia che l'autrice impara a conoscere e ad abitare, e l'altrove che, sebbene resti in 'ombra', costituisce pur sempre la sua terra natale, culla della sua parola e luogo d'origine della sua scrittura.

*Dopo la morte*, che raccoglie i primi componimenti scritti dalla poetessa in Italia, indica inequivocabilmente che la partenza è vissuta al contempo come un momento traumatico di fine di una condizione, di una situazione, di un modo d'essere e come una possibilità reale di rinascita: una sorta di *allegria di naufragi*, come scriverebbe Giuseppe Ungaretti, poeta molto caro a de Oliveira. L'assenza della lingua portoghese in questa prima parte della raccolta segna la volontà di vivere questo passaggio

attraverso uno sguardo distaccato e una lingua ‘altra’ che possa dare inizio a nuove relazioni e nuovi sguardi capaci di penetrare il ‘nuovo mondo’. Il paesaggio, rappresentato spesso attraverso immagini antropomorfe, costantemente subordinato ad uno sguardo pieno di pietà, nel suo senso etimologico di *pietas* universale, in cui tuttavia la percezione della morte resta presente, seppur nell’ombra:

*La pioggia addensa il prato / L’acqua scende / increspa / il verde // Gialli gonfi / Bianchi pieni /  
Tumefatti i campi scoppiano la sera / come un seno turgido* (Ivi p.10)

Nel riconoscimento di questo nuovo spazio, di questa nuova dimora, di questa nuova terra d’adozione, la poetessa si sente straniera ‘qui come ovunque’, per far riferimento ad un poeta pluriidentitario come Fernando Pessoa. L’acquisizione di una nuova lingua corrisponde all’acquisizione di un nuovo punto di vista e, come in ogni vero e proprio passaggio, la vita si confronta con la perdita in un corpo a corpo spesso violento e doloroso che provoca crisi profonde dovute alla riattualizzazione del passato recente in un presente incerto. In questo preciso momento la cristallizzazione della perdita e delle ferite ritorna dalle ombre del passato con grande forza:

*I tuoi occhi invadono la casa / le pupille si versano fonde ed è subito inondazione / la strada  
addormentata si riempie e nello scuro io / solo aspetto io solo ascolto io solo odoro io solo / stringo  
con tanta paura la sera che la mia mano non si / sveglia più* (Ivi p.13)

Nella sezione *La poesia si lacera* le due lingue della poetessa tornano a frequentarsi da vicino. Questi componimenti sono stati scritti in Brasile e in lingua portoghese prima dell’arrivo in Italia, e sono stati poi tradotti in italiano. L’uso della lingua d’origine esacerba la nostalgia per un passato che è ancora troppo presente e che conduce ad un’introspezione profonda nella quale de Oliveira esprime le gioie e i tormenti dello scrittore che vive l’esperienza del bilinguismo. Luciana Stegagno Picchio, nella sua Prefazione alla raccolta (Luciana Stegagno Picchio, Prefazione, in V. L. de Oliveira, *Geografie d’ombra* cit., pp. 5-6), sostiene che il bilinguismo, da una parte favorisce una visione cosmica e globale della realtà che verrebbe espressa attraverso uno spettro più ampio di sonorità e di sfumature, dall’altra esso implica sempre una sorta di mutilazione che deriverebbe dalla scelta di una delle due lingue o dal rapporto, talvolta conflittuale, che le lingue instaurano tra di loro. Lo scrittore bilingue avrebbe quindi due cuori incapaci di battere sempre all’unisono. Ogni lingua produce il suo senso e i suoi ‘sovrasensi’ che sono in relazione con il peso specifico di una parola, di un’espressione, di un rapporto particolare tra il suono e il senso. Donde l’eterna questione della traduzione che, nel caso specifico del linguaggio poetico, diventerebbe ancora più complesso: è possibile tradurre una forma ma non è sempre possibile trasporre un contenuto culturale passando da una lingua ad un’altra.

Questa dislocazione linguistica e identitaria produce allora degli strappi e delle fratture che vanno a riflettersi direttamente su una scrittura poetica che rinvia soprattutto ad immagini del passato, in particolare alla figura del padre che pota la vite, come si legge nel componimento *La poesia si lacera* che dà il titolo all’intera sezione della raccolta:

*La poesia dentro di me si lacera / come quando mio padre potava la vite // io vedevo cadere / le  
foglie / e vedevo cadere / le foglie // e nessuno sapeva / come i rami stillavano suoni / dolorosi*  
(V. L. de Oliveira, *Geografie d’ombra* cit., p. 25)

Il ricorso all’anafora, dispositivo che reitera il gesto, l’azione, il senso, amplifica ancor di più l’immagine delle foglie che cadono e soprattutto il sentimento di dolore che ne deriva. La parolaverso che chiude la poesia («dolorosi») insiste sull’autenticità del sentimento del dolore: si tratta di un dolore quasi ‘perfetto’, nel senso di ‘compiuto una volta per tutte’, che occupa non i margini ma il centro dell’esistenza.

Vera Lúcia de Oliviera pone al centro della sua introspezione un’analisi lucida che si esteriorizza attraverso una lingua limpida, diretta, talvolta affilata, in cui non c’è mai spazio per la menzogna. Quest’onestà, che sottintende un forte impegno etico nei confronti di sé e dell’Altro, può persino arrivare alla constatazione dello smacco, anche solo provvisorio, della parola. In questo caso il silenzio diventa il solo mezzo per esprimersi:

*Il silenzio di questa notte / rode di solitudine / ogni poesia // non comporrò nessun verso solenne / non comporrò* (V. L. de Oliveira, *Geografie d'ombra* cit., p. 25)

Ancora una volta il dispositivo poetico della ripetizione interviene per attribuire alla solitudine un peso specifico che possa impedire alla parola di dire, di enunciare il sentimento dell'isolamento, di estraneità o del dolore che lascia alla contemplazione il compito difficile di metabolizzarlo e di scioglierlo.

Se la poesia di de Oliveira vuole soprattutto essere una forma di testimonianza, di rappresentazione dei mondi che la poetessa ascolta, assorbe, traspone e ricrea attraverso la forza etica della parola, questa stessa parola è anche pronta a riconoscere i suoi limiti di fronte a ciò che non può essere detto. Anche se confrontata all'impotenza davanti alla morte, al vuoto, al nonsenso, la parola poetica riesce comunque a far avvicinare la poetessa a queste zone d'ombra ove nessun punto di riferimento sembra essere possibile. Anche il corpo, che è la prima dimora abitata, sembra perdere l'orientamento di fronte ad una parola sprovvista di senso e di direzione. Nel componimento *La mia poesia non dice nulla* de Oliveira scrive:

*La mia poesia non dice nulla / la mia poesia è muta / tutto è stato detto / la mia poesia non annuncerà neppure la mia morte / nel mio paese essa si confonde coi caratteri dei giornali / che annunciano la vendita / di un terreno / una parola (non morta) / anemica come questa mattina di maggio / inutile per alzare un palo / piantare una foresta / carezzare un bambino morto / la mia poesia non dice neanche dove sono le mie dita / i miei occhi / le mie mani vuote* (Ivi p.45)

Questo silenzio al quale la parola sembra rendersi proviene da una sensazione di frammentazione dell'“io” poetico che vive un momento delicato di passaggio tra due geografie asimmetriche e incapaci di tracciare ancora uno spazio di sutura, di raccordo, una frontiera abitabile. Uno degli ultimi testi della raccolta si intitola giustamente *Pezzi*, titolo che annuncia un'altra silloge importante della produzione poetica di de Oliveira. In questo componimento la scrittrice evoca lo sforzo compiuto da una parola che cerca di rappresentare la sua nuova geografia spaziotemporale in lenta ma progressiva costruzione. Anche in questo caso il silenzio si mostra come custode di una parola che, lungi dall'essere morta, continua a disegnare le sue nuove frontiere, in attesa di ritrovare uno spazio possibile di espressione:

*Sono frantumata / silenzi escono dalla bocca / tenui, / stavo disegnando parole, / ho perso il modo di destarmi // sono in tanti pezzi / da essere quasi infinita* (Ivi p.51)

Questo testo, come indicato dal titolo, rinvia direttamente alla raccolta *Pedaços / Pezzi* (V. L. de Oliveira, *Pedaços / Pezzi*, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1992) pubblicata qualche anno più tardi, nel 1992. Essa riunisce dei componimenti scritti in Brasile e in Italia. L'origine di quest'opera, organizzata in tre diverse sezioni, è molto complessa. La disposizione dei testi non segue l'ordine cronologico di redazione. Le prime due sezioni, intitolate rispettivamente *O direito ao esquerdo / Il diritto al diverso* e *Partidas / Partenze*, presentano poesie redatte in Italia, prima in lingua portoghese e poi tradotte in italiano; la terza sezione, al contrario, *Lugar de espera* comprende testi composti in Brasile in portoghese, ripresi poi in Italia sempre in lingua portoghese; le ultime due sezioni avrebbero dovuto costituire, secondo il progetto iniziale, una raccolta indipendente intitolata *Lugar de espera*, progetto che alla fine non fu mai realizzato. È molto importante sottolineare che una parte di questi testi non sono mai stati tradotti in italiano. Questa censura voluta dall'autrice verrebbe, come de Oliveira sostiene in un'intervista del 2012, dalla sua volontà di nascondere al pubblico italiano il suo sguardo forse troppo amaro sugli altri e su se stessa.

La complessità e le titubanze nell'organizzazione di quest'opera mostrano sino a che punto questa scrittura sia in grado di situarsi tra due mondi: quello d'origine e quello d'adozione che non arrivano ancora ad elaborare una geografia spaziale, temporale ed interiore unica o quanto meno equilibrata. Vivendo parallelamente, i due spazitempo cercano di incrociarsi, di incontrarsi, di superare le aporie linguistiche ed esistenziali. Tuttavia il sentimento della differenza e della diversità resta al centro della scrittura poetica, come testimoniato dal titolo del primo componimento *O direito ao esguardo / Il diritto al diverso* ove leggiamo:

*Fino a prova contraria / non coprite il corpo di impronte / non acuite l'attesa della morte / non contaminate la vocazione alla luce / non passate il rullo compressore / sulle parole dell'anima / non decretate che non esiste / fino a prova contraria / il diritto al diverso* (Ivi p.8)

Al fine di mettere insieme le diverse tessere del mosaico, di rinegoziare i molteplici contesti di una vita dislocata in più altrove, la poetessa rivendica il diritto di salvaguardare l'autonomia di ogni differenza che permette di vedere il mondo da punti di vista diversi.

I testi di questa raccolta sono piuttosto brevi, i versi tendono a sfilacciarsi sino a ridursi talvolta ad una sola parola, un solo aggettivo; la punteggiatura, come in *Geografie d'ombra*, è quasi del tutto assente. Questo linguaggio essenziale, scarno, di tanto in tanto crudo, crea un discorso poetico centrato sul dolore declinato in tutte le sue forme possibili. Il dolore sembra investire tutto il cosmo: prima di tutto gli uomini - che sono spesso rappresentati come degli esseri molto crudeli -, poi il mondo animale e vegetale. Il paesaggio naturale sembra annunciare l'incombente arrivo di un momento oscuro, come si legge nel testo poetico *Nuvole*, ove il cielo («viaggio fisico / greve») e le nuvole («plasmando / e riplasmando») producono degli esseri mostruosi. La natura costituisce il retroscena in cui *thanatos* e *bios* - morte e vita - si affrontano, mentre la formicaSisifo, nella poesia successiva, cerca di opporre la sua laboriosità a questa dimensione di conflitto e di violenza:

*formicasisifo / la foglia è già il passato / il suo portare il nulla // piantata nel declivio del secchio di turpe che ha fatto? // il laceramento guarda dentro di sé / il laceramento si palpa / e ricomincia* (Ivi p.16)

L'intera raccolta è caratterizzata da un lessico molto contundente che maltratta e ferisce al contempo l'autore e il lettore. Nel componimento *Leggi comunali*, la poetessa scrive: «fui quella che mastica chiodi / nel dorso della sera // rinasco per tagliare / i nastri dell'anima pubblica» (Ivi p.20); in *Lancette*: «nel volto il mostro / pesta come gatto / il tenero della sera / mentre mastica lancette» (Ivi p.22); in *La sete*: «corpo e braccia / mi tagliano / io sono le mie grate [...] // piedi e mani / sono i miei crateri» (Ivi p.26); infine in *Esperimento non riuscito*: «ho incontrato un uccellino / volevo vedere che aveva dentro / e l'ho sezionato» (Ivi p.38).

Questo lessico così violento, che esprime un'evidente sensazione di decomposizione, ritorna in modo assai denso nella poesia *Cane percosso*:

*arriva da un'altra notte / questo pulsare / di cane / percosso // canetumefazione  
segno in metamorfosi / canetempo contundente / in penetrazione // pozza del palpitare / lega /  
rocchetti / cuce un'ora nell'altra / un cane nell'altro / dispiega un orlo / di cani / nel buio* (Ivi p.24)

La presenza dell'atto del cucire con un filo, che riunisce metaforicamente tutti i cani insieme, crea come un blocco compatto e ordinato di materia tumefatta e pronta alla trasformazione.

Nella seconda sezione della raccolta intitolata *Partidas / Partenze* segnaliamo il componimento *La guerra I*, dedicato a Giuseppe Ungaretti, che incarna la figura del poeta che si situa tra più lingue: «trascinarsi / in guerra / rocchetti / cucire nei monti

fori / (con dentro uomini)»<sup>239</sup>. In questi versi torna la metafora dell'atto del cucire, ma questa volta si cuciono trincee dietro le quali l'uomo può nascondersi e proteggersi. Nella poesia intitolata *Poesia per João Cabral*, celebre poeta brasiliano, ritroviamo il lessico che segue: «il reciso dalla morte / il bruciato / (arco di taglio) / tentando di spezzare / il taglio / (dove la vita cucita / è utero)» (Ivi p.52) e ancora, nel testo poetico *Inverno*: «l'inverno si apre / in un'asepsi che decapita uccelli / i fili distanti di questo campo / sono telegrammi mutilati» (Ivi p.54). Le parole e le espressioni quali «reciso», «taglio», «la vita cucita», «asepsi», come le immagini della decapitazione degli uccelli o la mutilazione dei telegrammi, esprimono un mondo in decomposizione che cerca disperatamente di eliminare con un colpo netto le sue parti malate. Tuttavia questo tentativo rimane vano poiché le parti sembrano rigenerarsi continuamente.

Il sentimento del dolore è riconnesso, nel componimento *Canzone d'esilio*, all'erranza e alla difficoltà di vivere altrove: la terra è arata ma è colpita dalle guerre; la terra produce ma l'erba è cattiva. Nell'ultimo verso della poesia de Oliveira scrive: «*marcire in un altro paese / è un dolore che mai ti sazia*» (Ivi p.48). Contrariamente a ciò che abbiamo constatato sino ad ora, questi versi proiettano il lettore in una dimensione più spirituale e mistica che carnale. La poetessa interroga questa 'fame di dolore' che rinvia alla ricerca, come abbiamo già accennato, di un 'dolore perfetto'. Questa ricerca contemplativa non può che realizzarsi attraverso l'immobilità e il silenzio che permettono di immergersi nel dolore sino a giungere ad una sorta di quiete.

Nei primi sei versi del componimento *Misticismo* de Oliveira precisa:

*sono medioevale e scura / per questo preferisco la sera / il mio misticismo non si sazia delle immagini di Giotto / dinnanzi a tutte le porte lucido gli occhi / a volte voglio essere cieca / per meglio entrare in tutto* (Ivi p.56)

A questo punto occorre ricordare che la poetessa ha scelto di stabilirsi in Umbria, non lontano da Assisi, luogo intimamente legato alla mistica medievale e alla figura di San Francesco. In questa città l'autrice si nutre dell'iconografia di Giotto, un artista che ha saputo penetrare e rappresentare magistralmente l'intensità del dolore che si ritrova in molti personaggi delle sue opere pittoriche. Basti ricordare ad esempio le madri della *Strage degli innocenti*, un affresco della Cappella degli Scrovegni, nella quale il pittore mostra visi profondamente angosciati con bocche semiaperte e guance solcate dalle lacrime. Ma de Oliveira, nel suo percorso di conoscenza del mondo visibile ed invisibile, opta per la cecità. Non arrivando più a nominare né le cose, né il mondo (o l'intermondo entro cui ella si situa), nella poesia *Negazione* l'autrice scrive:

*muta mi costruisco / meglio ma sono / gente // e la mia negazione / è questa volontà / di diventare parola* (Ivi p.60)

Dopo la ricerca della cecità la poetessa evoca ora uno stato di afasia che diventa necessario alla parola per tornare ad esprimersi; il corpo intanto continua a scarnificarsi, arrendendosi definitivamente al silenzio. Questo processo che sembra destinato all'*échec* permette in realtà di avviare una nuova costruzione che trasforma l'"io" in un 'noi' o meglio in dei 'noi multipli': come si legge nei versi appena citati, il poeta diventa 'gente'. A questo proposito è interessante ricordare che in occasione di un'intervista condotta da Francesco Carbognin e Glenn Mott, Andrea Zanzotto torna sulla natura dell'"io lirico" sostenendo che l'"io poetico" è un "io" molto particolare che spesso può rovesciarsi in un "tu". Questo "io", secondo Zanzotto, sarebbe dunque piuttosto un 'noi' che comprende al suo interno l'*alpha* e l'*omega*, il primo e l'ultimo segno della vita e del linguaggio (Cfr. Francesco Carbognin, Glenn Mott, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Poetiche», n. 3, 2004, pp. 443-457). Nella poetica di de Oliveira possiamo parlare di un 'noi' in espansione: la sua voce, sorgendo dal silenzio delle viscere della terra, si moltiplica per dar voce a tutti coloro che non la possiedono: alle cose, agli animali (in particolare cani, gatti, uccelli), alla natura e al paesaggio circostante.

Nella terza e ultima sezione intitolata *Lugar de espera*, i cui testi sono pubblicati solamente in portoghese, segnaliamo in particolare il componimento *Os bichos* (*Gli animali*), i cui protagonisti sono i gatti, molto presenti nella poesia di de Oliveira:

*os gatos lentos / e sonolentos / espreguiçamse / embaixo das mil linhas / que recortam o mundo / e filtram telegramas / da guerra / no Líbano // os gatos indolentes / fazem amor / e gritam // dor de bicho / prazer de bicho / ecoando na tarde a polifonia* (V. L. de Oliveira, *Pedaços / Pezzi* cit., p. 81)

I gatti sono lenti, sonnolenti, indolenti; essi gridano di dolore e di piacere quando si accoppiano in un caldo pomeriggio: le loro grida si fondono insieme creando una vera e propria sinfonia. La poetessa riunisce nei suoi versi tutti i suoni che la circondano: la città triturrata dalla forza dei denti, le grida dei gatti e dei galli rochi, le gocce di pioggia, il fruscio delle foglie, il rumore sordo delle farfalle e delle

parole che cadono. Si tratta di una polifonia che, educando il senso dell'udito, crea delle sinestesie e degli ossimori in grado di cogliere tutti i segreti che si nascondono negli intermondi del nostro mondo.

La raccolta *Tempo de doer / Tempo di soffrire* (V. L. de Oliveira, *Tempo de doer / Tempo di soffrire*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998) è stata pubblicata nel 1998. Come l'opera precedente, essa è divisa in tre sezioni ma, in questo caso, tutti i componimenti sono presentati in versione bilingue: a sinistra sono collocati i testi in lingua portoghese e a destra le autotraduzioni in italiano. La prima sezione, intitolata *Nos vãos do tijolo / Nelle crepe del mattone*, si compone di testi poetici che affrontano ancora una volta la tematica del dolore inteso ora come sentimento universale; nella seconda parte, *Cortes / Tagli*, l'autrice interiorizza le sue riflessioni, mentre nella terza, *Desvios de doer / Deviazioni dal soffrire*, la poetessa cerca di allontanarsi da questa dimensione di sofferenza, come suggerito dal titolo. Se da un punto di vista tematico quest'opera si iscrive in una linea di continuità rispetto alla raccolta *Pedaços / Pezzi*, da un punto di vista formale se ne distacca molto per la sua unità d'insieme e per l'alternanza delle due lingue. La ricognizione del dolore, fisico, mentale, umano o della materia, rappresenta il fulcro della riflessione di de Oliveira, come dimostrato dai due componimentiquadro intitolati *Dolore (I)* e *Dolore (II)*, presenti nella prima parte della raccolta. Cercando di dare una definizione possibile a questo sentimento universale, nel primo dei due testi poetici leggiamo:

*non ama la mobilità / il dolore non sogna / la resurrezione / il dolore ama solo il presente / del verbo / strappare* (Ivi p.77)

Nel secondo, l'autrice tenta invece di descrivere il dolore fisico e morale:

*il dolore apprezza le cartilagini / gli interstizi e vani / l'orlo dell'anima più esposto / alla notte / il nervo più lucido / la vena più mite / il più duttile segmento / del muscolo* (Ivi p.79)

In questa cartografia umana il lettore è messo quasi nella condizione di vedere il dolore, di toccarlo, di seguirne il percorso, l'andamento subdolo e minaccioso. Questa sensazione attacca le varie parti del corpo e si compiace della distruzione che provoca. Il dolore è quasi personificato e la forza della versificazione crea una sorta di 'biologia' delle parole. De Oliveira, rendendo fisiche le parole, costruisce una vera e propria 'biografia' del dolore.

Nella seconda parte della raccolta, *Tagli*, la poetessa immagina il momento della sua morte, rappresentato come un incontro con il Mistero. Il momento del trapasso è concepito come un volo leggero capace di esprimere un sentimento del sacro di cui Franco Loi sottolinea la presenza nella sua Introduzione alla raccolta. Creando un ponte tra l'uomo e la divinità sconosciuta, la poesia di de Oliveira, scrive Loi, fa pensare a Petrarca che ha paragonato la poesia alla Bibbia o ad Ungaretti che sosteneva che il poeta fosse paragonabile ad un prete e la poesia ad una preghiera (Cfr. Franco Loi, *Lo sguardo del poeta*, in V. L. de Oliveira, *Tempo de doer / Tempo di soffrire* cit., pp. 57). Questo sentimento del sacro si fa particolarmente evidente nella terza sezione della raccolta in cui la poetessa si mette alla ricerca di vie alternative ('deviazioni') alla sofferenza. Una di queste vie è rappresentata dalla natura che, lontana dalla dimensione della malattia, si esprime ora in tutta la sua leggerezza attraverso l'immagine delle rondini, dei fiori, delle formiche laboriose, degli alberi, del vento, della notte. L'insieme di questo repertorio, che allude ad una natura viva, è filtrato dall'iconografia tipica di Miró, Veermer e dei cubisti Braque, Picasso e Léger.

Per quanto riguarda la versificazione il ritmo cambia completamente e lo stile si fa più ironico, come accade nel componimento *Crônica milanese / Cronaca milanese* che si compone di versi molto lunghi, facendo quasi pensare ad una prosa poetica:

*nella cattedrale di Milano / alle tre del giorno venerdì santo / un Cristo steso spira (di nuovo) / mentre una turista austriaca spiega le tecniche di edificazione gotica delle cattedrali del medioevo / a un gruppo sonnolento di turisti / un piccione passeggia nella navata e si posa sulla vetrata incendiata dalla luce orizzontale della sera / e il sacerdote si esalta e maledice (un'altra volta) / Giulio Cesare Ponzio Pilato Erode e tutti i soldati (romani e austriaci) / amen* (V. L. de Oliveira, *Tempo de doer / Tempo di soffrire* cit., p. 140)

La prima raccolta scritta unicamente in italiano risale al 2000: si tratta de *La guarigione* (V. L. de Oliveira, *La guarigione*, Roma, Edizioni La Fenice, 2000). Quest'opera, che la poetessa dedica a sua madre Aurive, costituisce una vera e propria svolta. Organizzata per lo più in quartine di settenari, quest'opera dà voce, come rilevato da Vincenzo Guarracino nella sua Prefazione, ad una sorta di poesia meditativa che si sviluppa su due tematiche principali: il male e la funzione della poesia nel mondo contemporaneo. I sentimenti spesso contraddittori non sono mai ostentati né esibiti, al contrario, essi sono appena mostrati con una discrezione e un pudore estremi. La scelta della lingua italiana piuttosto curiosa: quest'opera, dedicata alla madre che è lusofona, è paradossalmente scritta in lingua italiana. Sembra che de Oliveira abbia volutamente utilizzato l'italiano per nascondere i contenuti della raccolta al suo interlocutore principale. Tuttavia l'uso di una lingua 'neutra' non riesce nell'intento di deviare il percorso attraverso le ferite, come si legge nel componimento *Strumenti*:

*più lingue ho imparato / per lo stesso ritorno / nel pozzo / perché il grumo pesante / nell'osso /  
conosce solo percorsi / a dirupo* (Ivi p.18)

La ferita, che resta avviluppata nel silenzio o tra le righe di questa scrittura capace di assumere quasi una funzione farmacologica, si impone come la fonte principale di questo cantopianto che cerca tuttavia di percorrere il cammino verso la guarigione. La salute può essere raggiunta solo passando attraverso la debolezza e la malattia, la metabolizzazione dell'odio:

*lo inseguirai nella morte / se non sputi il tuo odio / più la colpa ti duole / più l'amore corrode* (p.19)

L'odio deve essere espulso, senza pudore, attraverso un atto di coraggio e di onestà intellettuale. La scrittura poetica diventa allora uno strumento in grado di dar voce a questi grumi di vita che a volte tendono a sedimentarsi sino a provocare delle cancrene irreversibili. L'equilibrio formale, fondandosi su una ritmica omogenea e su un fitto sistema di assonanze e di consonanze (talvolta di rime), tende a ridurre l'urgenza espressiva di questa scrittura magmatica, come nei versi seguenti:

*quando sgorgò dal fondo / il grumo del pianto / nulla poté fermare - disse / il flusso del canto* (p. 23)

In questa raccolta la poetessa rivela anche una delle sue figure più importanti dal punto di vista poetico. Uno dei suoi componimenti è infatti dedicato a Giorgio Caproni che può essere considerato come un nume tutelare per de Oliveira. In questa poesia l'"io" poetico confessa l'inadeguatezza del suo canto rispetto al tentativo di curare le ferite più intime:

*perché a me solo parole / per denudare la vita / se lo scopo del poeta / è curare la ferita ?* (Ivi, p. 27)

La raccolta *La carne quando è sola* (V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011), pubblicata nel 2011, è considerata da Paolo Valesio (Paolo Valesio, *Premessa*, in V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., pp. 78) come una sorta di canzoniere d'amore legato alla malattia e alla sofferenza. Questa scrittura si situerebbe in particolare sui due poli estremi dell'esistenza umana: la nascita e la vecchiaia, tematiche affrontate più da un punto di vista esistenziale che sociale. La nascita e la vecchiaia sono infatti considerate come degli spazi che si collocano a margine, come delle dimensioni che non possono essere accettate facilmente.

Quest'opera cerca di comprendere ciò che significa vivere entro questi limiti e come si possa parlare di queste zone di frontiera. La poetessa spiega la genesi di questo libro. Ella si trovava su un treno che la riportava a Perugia da Lecce, nella cui università ha insegnato per diversi anni. Ad un tratto, tra le notizie riportate da un giornale, la sua attenzione si focalizza sul suicidio di un giovane. L'autore dell'articolo, nel citare dei passi della lettera che il suicida aveva lasciato prima di compiere l'atto estremo, scrive che il giovane era stato condotto al suicidio non per la perdita del lavoro o per ragioni legate alla sua vita sentimentale, ma semplicemente perché sentiva di non avere più la forza di vivere: per lui la vita era diventata qualcosa di troppo pesante da sopportare. Questa notizia sconvolge la poetessa. Una volta rientrata a Perugia, comincia a rileggere i testi poetici di Antonia Pozzi (Antonia Pozzi, nata a Milano nel 1912, si suicida all'età di ventisei anni. Le sue opere poetiche sono state pubblicate postume. Cfr. Antonia Pozzi, *Tutte le opere*, a cura di Alessandra

Cenni, Milano, Garzanti, 2009) nei quali l'autrice parla del peso della vita, di quel dolore esistenziale che attraversa talvolta la sensibilità umana.

La raccolta comprende 50 componimenti che costituiscono ciascuno l'episodio preciso di una storia raccontata in versi attraverso un flusso narrativo capace di tracciare il profilo di un mondo abitato da uomini con le loro convinzioni e i loro progetti di vita. Alessio Brandolini, nell'Introduzione alla raccolta (Alessio Brandolini, *Il cuore che precipita nel vuoto*, in Vera Lúcia de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., pp. 911), scrive che questi testi di de Oliveira lasciano esprimere le voci di donne e di uomini i cui profili sono tracciati attraverso le loro paure, le loro ossessioni, i loro timori. Questo mondo immaginario assomiglia tuttavia al mondo reale attraversato dalla vita, dalla morte, dall'attesa, dalla sofferenza, dal vuoto esistenziale. In quest'opera la poetessa riflette senza a priori e senza censure su tutte quelle tematiche che vanno a collocarsi tra i due poli estremi che abbiamo evocato sopra (la vita e la morte):

*cosa si sa del dolore? è l'energia del mondo / il cardine dell'universo tutto si muove macinando  
sgretolando / la ruggine è il dolore delle cose la polvere è il dolore della terra / mi sai dire che  
cosa si muove senza causare la benché minima / lacerazione contrazione ferita rattoppo rappezzo  
pietoso?* (V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola* cit., p. 30)

Il dolore è qui sottoposto ad una riflessione lucida, fredda. L'urgenza della versificazione nelle raccolte della fine degli anni Novanta sembra un puro ricordo. L'odio, il dolore, le miserie umane si esprimono liberamente attraverso i ricordi, le discussioni, l'imprecazione. L'"io" poetico si riflette e si rifrange nei mondi degli altri, adottando sempre un punto di vista differente. Ogni storia mette al centro il margine che essa rappresenta, con una sincerità quasi crudele:

*non aveva vissuto abbastanza? / ora basta voleva morire nessuno / dovrebbe attendere tanto la  
morte / nessuno dovrebbe contare i minuti / fra fitte più fonde che strappano / alla vita decente che  
differenza / c'era fra lui e il letto se non / che lui sentiva il dolore?* (Ivi, p. 27)

Questa raccolta sintetizza il percorso di maturazione di de Oliveira: ritroviamo le tecniche utilizzate nelle sue prime opere, ovvero la capacità di parlare per mezzo di una voce altrui, la tendenza all'uso dell'accumulazione di parole che permette di amplificare il loro senso, l'assenza di punteggiatura e di maiuscole, la tendenza del verso ad allungarsi sino ad assumere una forma prosastica che permette di 'cantare parlando'. Tuttavia qui il calibro della riflessione sembra essere diverso: le 'geografie' della poetessa si avvicinano, la ferita comincia a cicatrizzarsi, le lingue riducono i loro conflitti iniziali, pur continuando ad esistere non l'una nell'altra ma l'una per l'altra.

Rileviamo infine l'elaborazione di un dialogo intenso con altri poeti, brasiliani o italiani. In *La carne quando è sola* rinveniamo alcune caratteristiche della poetica di Ungaretti, nel linguaggio essenziale e scarno che de Oliveira elabora, ma anche di quella di Sandro Penna, poeta degli spazi marginali, a cui l'autrice dedica un testo che va al di là di tutti gli interventi critici che la sua opera ha sollecitato. Nel componimento che segue la poetessa traccia il profilo del perugino Penna, mettendone in evidenza la ricerca del sacro in corpi senza dio, in carni che restano talvolta sole, come recita il titolo di questa raccolta:

*il poeta Sandro Penna / girava per le strade alla ricerca di Dio / annusava ogni cosa guardava /  
era capace di vedere quello / che gli altri non vedevano / che colpa ha avuto alla fine / se Dio  
aveva deciso di nascondersi / nei corpi di quei poveretti infelici / quell'Ernesto ebreo mandato / a  
morire ad Auschwitz?* (Ivi p.37)

Nel 2014 Vera Lúcia de Oliveira pubblica una raccolta scritta in lingua portoghese e intitolata *o músculo amargo do mundo (il muscolo amaro del mondo)* (V. L. de Oliveira, *o músculo amargo do mundo*, São Paulo, Escrituras Editora, 2014). Quest'opera permette alla poetessa di continuare il suo viaggio attraverso le periferie esistenziali di cui è costellato il mondo contemporaneo. L'elemento centrale di questo libro è la fame intesa in un'accezione molto ampia: c'è la fame dovuta alla mancanza di cibo ma anche la fame d'amore, di casa, di un rapporto fraterno con gli altri.

L'opera di Vera Lúcia si fonda nel suo complesso su una poetica che intende soprattutto penetrare il muro ermetico della realtà. Nel tentativo estremo di rendere al mondo le sensazioni dello stupore e della meraviglia, che la ragione gli ha sottratto, possiamo considerare la scrittura poetica - per parafrasare de Oliveira - come una passeggiata sui margini, come un tentativo di dire e di raccontare i limiti, la finitezza, l'insieme delle fragilità che la vita offre e si riprende. Sollecitata dalla poesia di Giuseppe Ungaretti - un poeta, lo ricordiamo, che è nato in Egitto, di formazione francofona e di espressione italiana, insomma un poeta fra le lingue -, la poetessa propone, sin dai suoi esordi in lingua italiana, una parola secca e sempre pronta a svelare il dolore e la sofferenza che l'epoca contemporanea tende a banalizzare, ignorare, rimuovere. Situandosi controcorrente, de Oliveira è pronta a cantare le miserie di questo mondo attraverso una scrittura corale senza concessioni :

*Sono poeta della città magra / della città che non / cammina / sono di questa piattezza di città / sono della violenza della vite / poeta della città che affonda case / e persone / sono della puttana di città che solo ha / superficie // mi sveglio ogni giorno nuda e stretta / come una strada commerciale* (V. L. de Oliveira, *Strada*, in *Geografie d'ombra*, cit., p.35)

Nella sobrietà della sua cifra stilistica e attraverso una poetica concentrata e densa che permettono alla sua parola di affiancarsi al silenzio, de Oliveira riesce a far parlare il vuoto della nostra epoca, di fronte al quale la poetessa non teme di esporre il suo corpo e il suo pensiero, la sua storia e la sua memoria. Ne scaturisce una voce stratificata, da discorsi di uomini e donne, che sorge improvvisamente dalla sua memoria come dei 'monumenti' capaci di esprimere il dolore di una vita vissuta a volte per abitudine, lontana dalla morte, dall'attesa, dal sentimento dello stupore, lontana da una solitudine che fa prendere coscienza di esistere, di vivere, di appartenersi nella frattura, in un corpo che resta solo e spaccato:

*liscia carne / carne di occhi / carne di foglie / vive / carne di mani fragili / carne di carta / carne di segno / carne di sogno / carne di sogno che dico (non dico) / quasi uscisse l'anima / dal dito* (V. L. de Oliveira, *La carne quando è sola*, cit., p.44)

O ancora:

*dalla finestra sentiva il rumore del vento / la vita nel ventre pulsava / i rami sul vetro come unghie / appuntite laceravano la luce / convocavano Dio per vedere / la carne quando è sola* (Ivi p.23)

Come in una sorta di canzoniere d'amore rovesciato e attraverso un gioco di polifonie, sinestesie e ossimori, de Oliveira riesce a far vedere, toccare, sentire l'imperfezione del dolore collettivo che tuttavia tende a una perfezione sempre desiderata ma mai raggiunta in modo definitivo. Esponendo il corpo e la materia ad ogni tipo di mutilazione e di violenza, e ad una parola appuntita e pronta a ferire, la poesia di de Oliveira nasconde e rivela la tensione verso un misticismo umano che si rende visibile solo nell'opacità del sogno; un sogno che, come sosteneva Sandro Penna, risiede nel mondo perché è più reale del reale.

## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia degli autori*

Vera Lúcia De Oliveira

*Geografie d'ombra*, Spinea, Fonèma Edizioni, 1989.

*Pedaços / Pezzi*, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1992.

*Tempo de doer / Tempo di soffrire*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998.

*La guarigione*, Roma, Edizioni La Fenice, 2000.

*No coração da boca / Nel cuore della parola*, Bari, Adriatica Editrice, 2003.

*Il denso delle cose*, Lecce, Besa Editrice, 2007.

*a poesia é um estado de transe*, São Paulo, Portal editora, 2010.

*La carne quando è sola*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

*o músculo amargo do mundo*, São Paulo, Escrituras Editora, 2014.

*Vou andando sem rumor*, Santa Cruz do Sul, Editora Gazeta, "Sentimentos do Mundo", 2015.

*Ditelo a mia madre*, Rimini, Fara Editore, 2017.

*Minha língua roça o mundo*, São Paulo, Editora Patuà, 2018.



*Vera Lúcia de Oliveira* (2018)