Chemins de tr@verse

P.R.I.S.M.I. N°15 Revue d'études italiennes

« DIRE IL DOLORE »

SCRITTORI E POETI ITALIANI INTERPRETI DELL'ESPERIENZA UMANA : ITINERARI TRA XVI E XXI SECOLO

Textes réunis et présentés par Nikica Mihaljević et Laura Toppan

P. R. I. S. M. I.

Pour une Recherche Interdisciplinaire Sur le Monde Italien Revue d'études sur les arts, la littérature et l'histoire de l'Italie et des Italiens

Revue fondée en 1996 par

Bruno Toppan

Comité scientifique

Membres extérieurs

Perle Abbrugiati (Université d'Aix-Marseille), Jean-Philippe Bareil (Université de Lille), Maurizio Bertolotti (Istituto Mantovano di Storia Contemporanea, Mantova), Stefano Carrai (Università degli Studi di Siena), Simone Casini (Università degli Studi di Perugia), Marinella Colummi Camerino (Università Ca' Foscari di Venezia), Emanuele Cutinelli Rendina (Université de Strasbourg), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Denis Ferraris (Université de Paris III - La Sorbonne Nouvelle), Giulio Ferroni (Università di Roma La Sapienza), Daniele Fiorentino (Università Roma Tre), Didier Francfort (Université de Lorraine, CERCLE, Directeur de l'Institut d'Histoire Culturelle de Lunéville), Jean-Yves Frétigné (Université de Rouen), Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles), Franck La Brasca (Université François Rabelais de Tours), Giovanni Maffei (Università di Napoli Federico II), Christophe Mileschi (Université de Paris Ouest Nanterre), Giuseppe Monsagrati (Università Roma Tre), Giuseppe Nicoletti (Università degli Studi di Firenze), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Giovanna Rosa (Università degli Studi di Milano), Matteo Sanfilippo (Università La Tuscia di Viterbo), Xavier Tabet (Université de Paris VIII), Brigitte Urbani (Université d'Aix Marseille), Gérard Vittori (Université de Rennes II)

Comité de rédaction

Giorgia Bongiorno, Joseph Cadeddu Elsa Chaarani Lesourd, Patrizia Gasparini Elise Montel Hurlin, Rachel Og Monteil, Laura Toppan, Estelle Zunino

Direction

Elsa Chaarani Lesourd

Administration du L. I. S.

Isabelle Villermain Lécolier

Coordination de ce numéro

Nikica Mihaljević et Laura Toppan

Année 2016

Université de Lorraine – Centre de recherches L. I. S. (Littérature, Imaginaire, Sociétés)



Ce volume a été publié avec le soutien financier de l'équipe L.I.S. (Littératures, Imaginaire, Sociétés) et du Pôle scientifique T.E.L.L. (Temps, Espaces, Lettres, Langues) de l'Université de Lorraine (Nancy)

P. R. I. S. M. I.

Numéro 15

Automne 2016

« DIRE IL DOLORE »

SCRITTORI E POETI ITALIANI INTERPRETI DELL'ESPERIENZA UMANA : ITINERARI TRA XVI E XXI SECOLO

> Textes réunis et présentés par Nikica Mihaljević et Laura Toppan

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

PER UNA « POETICA DEL DOLORE » : I VERSI DI VERA LUCIA DE OLIVEIRA E FRANCISCA PAZ ROJAS. ZONE DI CONTATTO E DIVERGENZE

1. Un'identità tra due mondi, tra due lingue

Vera Lúcia de Oliveira¹, nata nel 1958, e Francisca Paz Rojas², nata nel 1974, provengono entrambe dal continente Sud Americano: la prima dal Brasile, la seconda dal Cile. Entrambe hanno vissuto in paesi in cui e'è stata una lunga dittatura militare : in Brasile dal '64 all' '85, in Cile dal '73 all''89 (almeno formalmente, in quanto Pinochet rimase di fatto il comandante supremo delle Forze Armate fino al '98). Le due poetesse sono quindi cresciute sotto un regime militare ed entrambe sono arrivate in Italia molto giovani, per scelta. La de Oliveira, con una nonna italiana che aveva nutrito la sua infanzia di racconti su un paese diventato 'quasi mitico' nell'immaginazione della poetessa, ha poi iniziato a studiare appassionatamente la lingua e la letteratura italiane all'università e negli anni '80, grazie ad una borsa del Ministero brasiliano, è arrivata a Perugia per frequentare i corsi dell'Università per Stranieri e in questa città si è stabilita, per amore. Francisca Paz Rojas, invece, è arrivata in Italia verso i diciott'anni, per raggiungere la madre, e anche se inizialmente aveva intenzione di rientrare, anche lei è rimasta. L'italiano non lo conosceva, così l'ha imparato leggendo e seguendo dei corsi e delle lezioni private.

Entrambe le poetesse mantengono un rapporto stretto e fecondo con il loro paese, ove rientrano regolarmente, ed entrambe hanno studiato

¹ Vera Lúcia de Oliveira è nata a Cândido Mota, una cittadina dello stato di São Paulo. Sin dall'infanzia ha conosciuto la dimensione del nomadismo poiché la famiglia si spostava frequentamente in seguito alla professione del padre che era elettricista. I suoi fratelli, infatti, sono nati in diverse città dell'America del Sud. Vera Lúcia de Oliveira ha pubblicato le seguenti raccolte: A porta range no fim do corridor (1983), Geografie d'ombra (1989), Cosa scavate (1991), Pedaços/Pezzi (1992), Tempo de doer/Tempo di soffrire (1998), La guarigione (2000), Uccelli convulsi (2001), No coração de boca/ nel cuore della parola (2003), A chuva nos ruidos (2004), Verrà l'anno (2005), Entre as junturas dos ossos (2006), Il denso delle cose (2007), Radici, imesti, diramazioni (2010), A poesta é um esatdo de transe (2010), La carne quando è sola (2011), Vida de boneca (2013), O músculo amargo do mundo (2014), Vou andando sem rumor (2015).

² Francisca Paz Rojas è nata a Santiago del Cile dove ha vissuto sino all'arrivo in Italia, suo paese d'adozione, e ha pubblicato la raccolta Arsenale, uscita nel 2009. Ha in preparazione Quaderni del non sapere, silloge ancora inedita.

nell'accademia italiana : Vera Lúcia de Oliveira conseguendo un dottorato presso l'Università di Napoli e di Lecce sul modernismo brasiliano : Francisca Paz Rojas all'Università di Bologna e di Parma con un dottorato sui poeti cileni della generazione degli anni *802. Oltre a scrivere, insegnano: la prima Lingua e Letteratura Portoghese e Brasiliana all'università, la seconda teatro e scrittura teatrale presso le scuole medie e superiori. Si interessano anche al lavoro di traduzione creando un ponte tra i confini linguistici, culturali e geografici entro cui vivono e scrivono. La de Oliveira ha tradotto in italiano poeti brasiliani come Lêdo Ivo e Manuel Bandeira e poeti italiani in portoghese come, tra gli altri, Sandro Penna e Giorgio Caproni; Francisca Paz Rojas ha tradotto in italiano poeti cileni come Verónica Jiménez, Jaime Luis Huenún, Alexandro Zambra, Enoc Muñoz e in spagnolo poeti italiani come Sabrina Foschini. Entrambe fanno parte della 'Compagnia delle poete'3 creata da Mia Lecomte nel 2009 ed hanno, rispetto alle lingue che abitano, lo stesso sentire e lo stesso approccio. In un'intervista inedita ci hanno confidato che messo da parte il timore iniziale di perdere, non tanto la lingua madre, ma 'la lingua della preferiscono tenere separate le due lingue, portoghese/italiano e spagnolo/italiano sono due universi poetici distinti, in cui non sempre si sovrappongono sonorità, ritmi ed assonanze. Entrambe, dopo qualche tentativo iniziale realizzato o per necessità o per motivi editoriali, hanno rinunciato all'auto-traduzione, percependola come la

¹ Cf. De OLIVEIRA Vera Lúcia, Poesia, mito e storia nel modernismo brasiliano, Peugia, Guerra, 2000.

² Cf. ROJAS Francisca Paz, Lineas de quiebre en la poesía chilena. Aproximación a las poéticas de los Ochenta, tesi di dottorato di ricerca in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità, coordinatore Felix San Vicente Santiago, correlatore Rafael Lozano Mirailles, a.a. 2013/2014, Alma Studiorum Bologna, (cf.: http://amsdottorato.unibo.it/6720/. 2 novembre 2016).

Ja « Compagnia delle poete » nasce nel 2009 per iniziativa di Mia Lecomte, poetessa italofrancese e studiosa della letteratura italiana della migrazione, ed è composta di venti poetesse provenienti da diversi continenti accomunate da una particolare storia personale di migranza e transnazionlità e affiancate nella realizzazione degli spettacoli da artisti - pittori, scultori, fotografi, musicisti, ballerini e attori – che hanno lavorato in ambito internazionale. L'idea è una sorta di "orchestra" che armonizzi la poesia di ciascuna poeta influenzata dalle diverse tradizioni linguistiche e culturali per riportare la poesia al pubblico restituendola alla sua originaria funzione di oralità condivisa. Le poete che attualmente compongono la Compagnia sono: Prisca Agustoni, Cristina Ali Farah, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Sarah Zuhra Lukanic, Vera Lúcia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhōsel, Melita Richter, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini, Eva Taylor. Il progetto è stato presentato all'interno di un programma di seminari pensati e coordinati da Armando Gnisci presso l'Università La Sapienza di Roma. Cf.: http://www.compagniadellepoete.com.

« perdita di qualcosa » ¹. Le due poetesse scrivevano già quando erano nel loro paese d'origine, anche se non avevano ancora pubblicato, ed è curioso che appena giunta in Italia, a Vera Lucia de Oliveira abbiano pubblicato in Brasile la sua prima raccolta dal titolo *A porta range no fim do corredor*² (La porta cigola, in fondo al corridoio). Questo esordio poetico è rimasto come « un dialogo spezzato » con i lettori brasiliani, poiché l'autrice non ha potuto presentare di persona la raccolta. Attraverso l'analisi di alcuni componimenti selezionati all'interno del corpus letterario delle due poetesse, cercheremo di individuare delle zone di contatto o di divergenza, di avvicinamento o di allontanamento tra i loro versi partendo dalla tematica comune del dolore che, come vedremo, viene sviscerato in tutte le sue manifestazioni.

Nella cultura giudaico-cristiana il dolore è dovuto a una causa che in qualche modo è riconducibile ad una colpa : solo attraverso il dolore, visto come purificatore, si può ottenere il perdono, ed è quindi reso tollerabile e "positivo" dalla fede e dalla speranza che esso porti la salvezza. Per la cultura greca, invece, soprattutto nell'età classica, l'esistenza è costituita di esperienze da vivere nella loro completezza e il dolore ne è una parte importante, legato com'è anche alla fine ineluttabile dell'esistenza stessa e, come tale, da accettare per quello che rappresenta. Cultura greca e cultura giudaico-cristiana si fondono per poi dare quell'interpretazione "occidentale" al dolore che è collegato alla reale esistenza terrena e ci sembra che la poesia di Vera Lucia de Oliveira e di Francesca Paz Rojas fondino queste due culture pur nella loro specificità.

2. Dar voce a chi non ne ha

Dell'ampio corpus letterario di Vera Lúcia de Oliveira prenderemo in esame cinque raccolte, ovvero quelle che ci sembrano le più significative e, forse, anche le più rappresentative della tematica del dolore nella sua poesia. La nostra analisi cercherà di ricostruire, soprattutto attraverso un'indagine lessicale, una sorta di 'alfabeto', di 'vocabolario' del dolore ed inizieremo dalla raccolta Pedaços/Pezzt³ che occupa un posto particolare all'interno dell'intera opera, sia per la datazione sia per la complessa

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

¹ Nell'agosto del 2012, con Flaviano Pisanelli, abbiano intervistato alcuni poeti italofoni presso le loro abitazioni, tra cui Vera Lucia de Oliveira a Perugia e Francisca Paz Rojas a Bologna. I risultati di questo lavoro confluiranno in un volume critico di prossima pubblicazione.
² DE OLIVEIRA Vera Lucia, A porta range no fim do corredor, São Paulo, Scortecci, 1983.

costruzione. Si tratta infatti di una silloge pubblicata in Italia nel '92, che riunisce testi in portoghese e in italiano, composti in due mondi così diversi e lontani, il Brasile e l'Italia, ma alla de Oliveira così vicini, interni ed intimi - come indica la stessa nella Nota preliminare alla raccolta. Pedaços/Pezzi si articola in tre sezioni e l'organizzazione non segue l'ordine cronologico di composizione dei testi, ma rispecchia un alternarsi ed un incrociarsi molto interessante dei due 'territori' linguistici : le prime due sezioni, infatti, O direito ao esquerdo/Il diritto al diverso e Partidas/Partenze, comprendono testi scritti in portoghese in Italia con la relativa versione in italiano, mentre la terza, Lugar de espera, testi scritti in portoghese in Brasile e rielaborati in Italia in un secondo momento, e comunque senza la versione italiana. La complessità di questa raccolta dipende anche dal fatto che la seconda e la terza parte costituivano un libro a sé, composto nell'86 ed inedito, appunto Lugar de espera. La de Oliveira sceglie quindi di trasporre nella sua seconda lingua, quella del paese d'adozione, solo alcuni testi, mentre per altri vi rinuncia « poiché » - ci confida - « non desiderava che questi componimenti fossero capiti in Italia poiché portavano uno sguardo amaro su se stessa e sugli altri »2. Il tentativo di assemblare i pezzi di un mosaico di così difficile intarsio, ossia « i pedaços/i pezzi » di una vita vissuta nell'entre-deux, offre un'angolazione particolare alla poetessa da cui osservare il mondo, poiché la visione è 'doppia', senza dimenticare comunque il salto nel vuoto che rappresenta acquisire una nuova lingua ed iniziare a comporre in questa nuova lingua che, solo con il tempo, può diventare la seconda 'lingua della poesia'. Il titolo della raccolta rinvia a frammenti di mondo, di vita, che potrebbero essere ricomposti, ma che in realtà sfuggono a questo tentativo di unità perché il mondo è esploso in schegge, atomizzato, parcellizzato. I componimenti sono per la maggior parte brevi e i versi costituiti a volte da un'unica parola, un sostantivo o un aggettivo. Nei versi non vi sono maiuscole e la punteggiatura è praticamente assente, a parte qualche punto interrogativo nella chiusa che rimane comunque senza risposta. L'impressione è di làcerti che salgono dal fondo, di lampi che arrivano come fruste al poeta e rimbalzano poi al lettore con la forza di una tempesta che colpisce e tramortisce. Questo linguaggio dallo stile ungarettiano. asciutto sino all'osso, essenziale, crudo anche, che si staglia sulla pagina con degli spazi bianchi colmi di silenzio, è ancor più potente proprio per la mancanza di orpelli. Nell'esprimere un'ingiustizia, un dolore, sia che sia

-

1 Ib., Nota preliminare, in Pedaços/Pezzi, cit., p. 9.

Intervista inedita a Vera Lucia de Oliveira realizzata con Flaviano Pisanelli: Perugia, luglio 2012.

vissuto dagli umani - che appaiono comunque come gli esseri più crudeli sulla terra -, sia che sia vissuto dal mondo animale o vegetale, la scelta di una forma scarna si rivela d'effetto. La natura sembra preparare l'arrivo di un momento cupo, che schiaccia, come nel componimento « Nuvole », ove « il cielo viaggia fisico/ greve » e le nuvole « plasmano e riplasmano » dei « mostri »¹. Nella chiusa il poeta si chiede : « dove spanderà la sua furia ? / il suo inizio di messi ? » Qui Thanatos e Bios, distruzione e rigenerazione, fanno il loro corso, mentre la fatica della « formica-sisifo » del componimento successivo indica l'operosità vana di tutto questo fare, di tutto questo movimento :

formica-sisifo 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 ricomincia²

È interessante notare che la raccolta è caratterizzata da un vocabolario di parole contundenti, affilate, che pungono e feriscono sia chi scrive sia il lettore: « fui quella che mastica chiodi/ nel dorso della sera // rinasco per tagliare/ i nastri dell'anima pubblica » si legge nel componimento « Leggi Comunali »; e continuando, nella poesia « Lancette » si trova: « nel volto il mostro/ pesta come gatto/ il tenero della sera/ mentre mastica lancette » que « La sete »: « corpo e braccia/ mi tagliano/ io sono le mie grate [...] // piedi e mani/ sono i miei crateri » ; o ancora in « Esperimento non riuscito »: « ho incontrato un uccellino/ volevo vedere che aveva dentro/ e

² ID., « Sisifo », in *Pedaços/Pezzi*, cit., p. 16. I corsivi sono nostri. (« Sisifo » : formiga-sisifio/ a folha é já seu passado/ seu carregar o nada // plantada no declive do balde/ que fez de torpe ? // o dilaceramento olha dentro de si/ o dilaceramento se apalpa/ e recomeça).

³ ID., «Leggi Comunali», in Pedaços/Pezzi, cit., p. 20. 1 corsivi sono nostri. («Leis Municipais»; fui a que vai ruminando pregos/ nas costas da tarde // renasço para recortar/ os laços/ da alma pública).

⁸ ID., « Lancette », in Pedaços/Pezzi, cit., p. 22 1 corsivi sono nostri. (« Ponteiros » : no rosto o monstro/ pisa como gato/ o tenro da tarde/ enquanto mastiga ponteiros).

⁵ ID., « La sete », in *Pedaços / Pezzi*, cit., p. 26. I corsivi sono nostri. (« A sede » : corpo e braço/ cortam-me/ sou minhas grades/ sou quem percorre a rua/ e não chega senão dentro).

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, « Nuvole », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 14. I corsivi sono nostri. (« Nuvens » : hoje o céu viaja físico/ pesado/ [...] // suas nuvens sobrevoam-nos/ compondo/ recompondo/ monstros).

l'ho sezionato »¹. Il componimento « Cane percosso » ci sembra riunire tutto questo lessico ossessivo, brutale e acuminato :

arriva da un'altra notte questo pulsare di cane percosso

cane-tumefazione segno in metamorfosi cane-tempo contundente in penetrazione

pozza del palpitare lega rocchetti cuce un'ora nell'altra un cane nell'altro dispiega un orlo di cani nel buio³

Ritorna la metafora del cucire con i rocchetti, con un filo che lega insieme tutti i cani, probabilmente non solo randagi, e crea un orlo ordinato, quasi come in un'operazione chirurgica, fredda, distante, di un ammasso di carni tumefatte pronte alla trasformazione. E si continua nella seconda sezione, Partidas/Partenze, con una poesia, « La guerra », dedicata ad Ungaretti, uno tra i poeti italiani più amati dalla de Oliveira, proprio per questo suo stare tra due lingue :

trascinarsi in guerra rocchetti cucire nei monti fori (con dentro uomini)¹

¹ ID., « Esperimento non riuscito », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 38. 1 corsivi sono nostri. (« Experimento falho » : encontrei um passarinho/ fui ver o que tinha dentro/ e o dissequei).
²ID., « Cane percosso », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 24. 1 corsivi sono nostri. (« Cão batido » :

vem de outra noite/ esse latejar/ de cão/ batido // cão-inchaço/ signo em metamorfose/ cãotempo contundente/ em penetração/ poça do latejar/ encrava/ carratéis/ costura hora em outra/ cão em outro/ desdobra um debrum/ de câes/ no escuro).

³ Ib., « La guerra I », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 48. I corsivi sono nostri. (« A guerra I »: carregar à guerra/carretéis/ costurar nos montes/ furos/ (como homens dentro)).

Ancora « rocchetti » e la metafora del « cucire », questa volta « fori », trincee dove nascondersi per proteggersi, ma anche bare in cui si rimane intrappolati; e nella « Poesia per João Cabral », grande poeta brasiliano, leggiamo: « il reciso dalla morte/ il bruciato/ (arco di taglio) », « tentando di spezzare/ il taglio/ (dove la vita cucita/ è utero) »1, mentre in « Inverno » : « l'inverno si apre/ in un'asepsi che decapita uccelli/ i fili distanti di questo campo/ sono telegrammi mutilati »2. Il participio sostantivato « reciso », il « taglio », « la vita cucita », « l'asepsi »3 la « decapitazione » degli uccelli e la « mutilazione » dei telegrammi esprimono un mondo in decomposizione che tenta di eliminare con un « taglio netto » le parti malate, ma esse ricrescono, quasi fossero una sorta di rizoma. E nella « Canzone d'esilio » è palpabile tutta la difficoltà del vivere altrove : il suolo è arato, ma da guerre : esso è fertile, ma l'erba è cattiva, in una fecondità di segno opposto che diventa proliferazione malata. Il secondo termine contrasta il primo sino ad annullarlo e la chiusa è interessante perché apre verso un'altra dimensione, ovvero più spirituale, mistica: « marcire in un altro paese/ è un dolore che mai ti sazia » E proprio « Misticismo » è il titolo di un altro componimento della raccolta Pedaços/Pezzi, sempre della sezione Partidas/Partenze, i cui versi 1-6 recitano:

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 tutto⁵

¹ Ib., « Poesia per João Cabral », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 52. I corsivi sono nostri. (« Poema para João Cabral »: o talhado pela/ morte/ o grelhado (arco de corte): tentando rachar/ o corte // (onde a vida costurada/ é útero)).

¹ Ib., « Înverno », in Pedaços / Pezzt, cit., p. 52. I corsivi sono nostri. (« Inverno » : o inverno se abre/ numa assepsia que degola pássaros/ os fios distantes deste campo/ são telegramas mutilados).

³ « Asepsi » è un termine che deriva dal greco α, privativa, e σὴψις, putrefazione, ed indica una serie di procedure atte a prevenire l'accesso di microrganismi patogeni e non ad un substrato sterile di natura o sterilizzato artificialmente

¹ ID., « Canzone d'esilio », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 48. I corsivi sono nostri. (« Cancão de exílio às avessas » : apodrecer em outro país/ é uma dor que não satisfaz nunca).

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, « Misticismo », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 56. (« Misticismo » : sou medieval e escura/ por isso prefiro a tarde // meu misticismo não se sacia com as imagens de Giotto/ diante de todas as portas fico lucidando olhos/ às vezes desejo ser cega para penetrar melhor tudo // o que é frágil/ quebro dentro de mim/ o que é duro afago/ aperto contra o peito/ alcanço com a raiva que grudo nas horas/ sorvendo as indagações que asfixiam).

La de Oliveira ha scelto di vivere in Umbria, non lontano da Assisi, la terra di San Francesco, che ha sempre esercitato su di lei un notevole fascino. E proprio ad Assisi ella 'si nutre' delle immagini iconografiche di Giotto, colui che rivoluzionò la pittura, attraverso dei personaggi che esprimono il loro dolore. Ma la poetessa desidera 'la cecità' come maggior forma di conoscenza del mondo visibile ed invisibile e in questa sua indagine giunge addirittura all'afasia, all'incapacità di nominare le cose, come ai vv. 8-10 del componimento « Negazione »:

muta mi costruisco meglio ma sono gente

e la mia negazione è questa volontà di diventare parola

La mancanza di voce diventa necessaria per far sgorgare la parola poetica, per costruirsi e diventare un « io », un « noi », e anche « molto di più » : il poeta, infatti, « si costruisce » e « diventa gente ». Il termine collettivo « gente » ci fa pensare alle parole di Zanzotto che, in un'intervista rilasciata a Francesco Carbognin e a Glenn Mott, parla dell'« io » lirico in questi termini :

L'io poetico è un io del tutto particolare, che si rovescia facilmente in tu, nel caso in cui uno si metta a parlare a sé stesso. Pur apparendo solo autobiografico, individuato, preciso, quest'io proviene, per la sua energia, da ben più 'sotto'. Io lo vedo come una sorta di 'ardore iniziale', che per permettersi un massimo di precisione si trasforma in persona, cioè in "maschera". Ma quest'io non è mai, completamente, nemmeno 'persona': in realtà proviene dal 'fondo', resta legato a un abisso. L'io è costretto a chiamarsi io, ma è qualcosa di più: è anzi un noi, forse addirittura più di un noi". L'intera natura, da ultimo, si esprime in un vocabolo unico. natura, appunto. [...] il significante IO comprende l'alfa e l'omega, il primo e ultimo segno della vita, del linguaggio.²

Questo « più di un noi » di cui parla Zanzotto, ci sembra che valga anche per la poetessa brasiliana, poiché la sua voce arriva dalle viscere della terra e si moltiplica per dar voce a chi non ne ha, ovvero alle cose, agli agenti

¹ ID., « Negazione », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 60. (« Negação » : muda me construo/ melhor mas sou/ gente // e minha negação/ é essa vontade/ de virar palavra).

² CARBOGNIN Francesco – MOTT Glenn, Intervista a Andrea Zanzotto, in « Poetiche », fasc. 3, 2004, p. 443-457 (in particolare vedi p. 455-456). Il corsivo è nel testo.

atmosferici, agli animali -in particolare a cani, gatti ed uccelli-, alla natura insomma, come vedremo più avanti.

Nella terza sezione, *Lugar de espera*, troviamo una poesia dal titolo « Os bichos » (« Gli animali ») che parla di animali, in particolare di gatti:

os gatos lentos e sonolentos espreguiçam-se embaixo das mil linhas que recortam o mundo e filtram telegramas da guerra no Libano

os gatos indolentes fazem amor e gritam

dor de bicho prazer de bicho ecoando na tarde a polifonia¹

I gatti, lenti, assonnati ed indolenti, gridano di dolore (dor) e di piacere (prazer) facendo all'amore in un pomeriggio che si intuisce caldo ed afoso. Vera Lúcia de Oliveira registra e compone nei suoi versi tutto un mondo di suoni: il triturare la città sotto i denti, i gridi dei gatti o quelli dei galli rauchi, le gocce di pioggia, il fruscio delle foglie degli alberi, delle farfalle sorde e delle parole che cadono, creando così una polifonia che affina il senso dell'udito e costruisce sinestesie ed ossimori, tanto che una pista interessante da esplorare sarebbe proprio un'indagine critica sui cinque sensi.

La poetica della de Oliveira si è costruita sul contesto sociale, politico, culturale ed economico del paese in cui è nata e cresciuta, il Brasile. La dittatura militare, infatti, con le continue oppressioni vissute quotidianamente, ha scavato un divario enorme tra le classi ricche e quelle meno abbienti, anche se nel corso degli ultimi anni circa cinquanta milioni di brasiliani hanno lasciato la soglia della povertà per integrare la classe media. La poetessa ha dato quindi voce alle storie sentite o ascoltate di persone dimenticate ai margini della strada, di donne e uomini, giovani e anziani, che voce non hanno: la voce del poeta si fa quindi voce corale,

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, « Os bichos », in Pedaços / Pezzi, cit., p. 81. 1 corsivi sono nostri. (« Gli animali » : i gatti lenti/ e sonnolenti/ si fanno sentire/ sotto mille linee che tagliano il mondo/ e filtrano telegrammi/ di guerra/ in Libano // i gatti indolenti/ fanno l'amore/ e gridano // dolore di animale/ piacere di animale/ si fondono nel pomeriggio in una polifonia).

spesso con l'impiego del verbo alla terza persona singolare, « disse », o alla terza plurale, « dissero ». Ne è un esempio il componimento « O irmão/Il fratello », della raccolta *No coração da boca/Nel cuore della parola*, che si ritroverà anche nell'antologia *Il denso delle cose* ma con il titolo « O filho/Il figlio » :

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 babbo¹

La mancanza di discorso diretto indica che le voci e la storia dell'altro fanno ormai parte della voce e della parola della poetessa, del suo universo di immagini e di suoni definiti dei « flashes auditivi » da Luciana Stegagno Picchio nella prefazione alla raccolta². In queste istantanee sonore tutti i personaggi appaiono in una sorta di presente temporale in cui tutte le voci cantano con la poetessa all'unisono.

Passando alla raccolta Tempo de doer/Tempo di soffrire³, uscita nel '98, anch'essa come Pedaços/Pezzi è divisa in tre sezioni, però con la differenza che nelle pagine di sinistra troviamo tutti i testi in portoghese e in quelle di destra le auto-traduzioni in italiano. La prima sezione, Nos vãos do tijolo / Nelle crepe del mattone, tratta dell'essere umano appartenente a qualsiasi nazione o continente - come afferma l'autrice nell'introduzione -, mentre la seconda, Cortes/Tagli, è più soggettiva; infine la terza, Desvios

² STEGAGNO PICCHIO Luciana, Il cuore e la bocca, Prefazione a No coração do boca / Nel cuore della parola, cit., p. 8.

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, « Îl figlio », No coração do boca / Nel cuore della parola, a c. di Fernanda Toriello, trad. di Guia Boni, Bari, Adriatica Editrice, p. 63; poi con il titolo « O filho/Il figlio » nell'antologia poetica Il denso delle cose, Nardó, Besa Editore, 2007, p. 87 (disseram-lhe do pai/ quando já estava morto/ ele na cidade grande/ e o pai penando, não se fazia isso a um/ irmão, não se deixava de fora uma pessoa/ só porque ela precisou deixar a própria casa/ perder-se numa cidade de cão sem ninguém/ não se fazia essa maldade a um filho qu enunca/ mais ia poder dizer pai cheguei voltei pai). La raccolta, pubblicata nel 2003, è stata scritta prima in portoghese e poi tradotta in italiano da Guia Boni. La traduzione è stata poi ripresa dalla stessa poetessa.

³ ID., Tempo de doer / Tempo di soffrire, presentazione di Franco Loi, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998.

de doer/Deviazioni dal soffrire, è il tentativo di cercare delle 'scappatoie' dal dolore.

L'indagine sul dolore continua e daremo qualche esempio a dimostrazione di quanto questo tema sia fondamentale nella ricerca della poetessa. La prima sezione comprende due *tableaux*, « Dolore (I) » e « Dolore (II) », in cui si tesse una sorta di definizione del dolore. Nel primo, ai versi 6-11, si afferma:

non ama la mobilità il dolore non sogna la resurrezione

il dolore ama solo il presente del verbo strappare¹

e nel secondo vi è una descrizione del 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 muscolo²

In questa cartografia umana il dolore possiamo vederlo, quasi toccarlo, seguirne il percorso minaccioso e subdolo, percepire la sua contentezza nell'aver attaccato tutte le parti del corpo e il suo godimento nell'aver raggiunto l'obiettivo. Qui il dolore diventa quasi un essere vivente, anche se la poetessa non ricorre alla maiuscola. La potenza del verso fa pensare a ciò che Zanzotto afferma quando parla del linguista Yakov Malkiel³:

¹ Ibidem, p. 77 (não gosta da mobilidade/ a dor não sonha/ com a ressurreição // a dor só gosta do presente/ do verbo/ rasgar).

Ibidem, p. 79 (a dor preza as cartilagens/ os interstícios e vãos/ o debrum da alma mais exposto/ à noite/ o nervo mais hicido/ a veia mais mansa/ o mais dúctil segmento/ do músculo).
MELKIEL YACOV (Kiev, 1914- U.S.A., 1998), appartentente ad una famiglia ebrea, nacque in Ucraina, visse in Russia e a Berlino e nel 1940 emigrò negli Stati Uniti. Dal 1942 fu professore di Linguistica e Filologia Romanza a Berkeley presso l'Università della California. Nel '47 fondò la rivista « Romance Philology », di cui fu anche capo-redattore. Nel 1965 divenne Presidente della « Linguistic Society of America ». Scrisse numerosi articoli e saggi di lessicografia ispanica e teoria dell'etimologia e lessicografia. Tra i suoi studi ricordiamo: Studies in the Reconstruction of Hispano-Latin Word Families (1954), Essays on Linguistic

[egli] era propenso a sostituire all'etimologia quella che lui chiamava una vera e propria « biografia » delle parole ed espressioni idiomatiche. Secondo Malkiel ogni parola (ogni giro sintattico), o anche gruppo di parole (o di costrutti sintattici), è un essere vivente.

Ci sembra che con i suoi versi la de Oliveira giunga ad una « biologia » delle parole, nel senso che dà loro corpo, le rende vive, costruendo come Malkiel una vera e propria « biografia del dolore ». E nella seconda sezione, Tagli, la poetessa immagina il momento della propria morte, un incontro con il mistero, in cui chiede agli altri : « trucidate il dolore / liberate il corpo / dal dolore // che l'anima non porti fragilità »². Il trapasso è sentito come un volo leggero e in questo senso Vera Lúcia è « religiosa » - come afferma Franco Loi nella Presentazione della raccolta - perché « fa da ponte alla divinità ignota » :

[la poesia della de Oliveira] lega le cose insieme, l'uomo con se stesso e con gli altri uomini, [...] e non certo nel senso di una confessione religiosa, di una teologia o di una dottrina. Compie il sacro nel modo che asseriva Petrarca – che ha osato paragonare la poesia, ogni poesia, alla Sacra Scrittura – e ripeteva Ungaretti, quando affermava che « il poeta è un sacerdote » e « la poesia una preghiera ».

Nei versi di Vera Lúcia vi è il senso del sacro, che è comunque legato alla poesia, e nella terza sezione della raccolta, Desvios de doer/ Deviazioni dal soffrire, la poetessa cerca delle 'scorciatoie' per allontanarsi dal soffrire e le trova nell'osservazione di una natura non più malata, ma leggera: le rondini, i fiori, le formiche zelanti, gli alberi, il vento, la notte; tutto attraverso il filtro della pittura di Mirò, di Veermer e dei cubisti (Braque, Picasso, Léger). Il tono è diverso rispetto a quello delle altre due sezioni e il registro è ironico, come nel componimento « Crônica milanesa/Cronaca milanese » costituito da un andamento prosastico, con versi molto lunghi rispetto ai componimenti precedenti, versi fissati sulla pagina quasi come in un'istantanea:

nella cattedrale di Milano alle tre del giorno venerdi 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

Themes (1968), Directions for Historical Linguistics: A Symposium (1968), con Winfred P. Lehmann. Yakov Malkiel: A Tentative Autobibliography (1988), and Etymology (1993).

CARBOGNIN FRANCESCO - MOTT GLENN, Intervista a Andrea Zanzotto, cit., p. 450-451.

² DE OLIVEIRA Vera Lúcia, « Cortes/Tagli », in Tempo de doer / Tempo di soffrire, cit., p. 97-129.

³ Loi Franco, « Lo sguardo del poeta », in DE OLIVEIRA Vera Lucia, Tempo de doer / Tempo di soffrire, cit., p. 7.

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. ¹

Completamente diverse dal punto di vista formale sono altre due raccolte in cui il tema del dolore è centrale : La guarigione², del 2000, e La carne quando è sola³, del 2011.

La prima è dedicata alla madre Aurive che però non può leggerla perché è scritta solo in italiano senza la versione in portoghese, e così la poetessa può esprimere sentimenti e pensieri nascondendosi dietro lo schermo della lingua. Ai poeti che scrivono in due lingue, infatti, accade spesso di affrontare pezzi di vita dolorosi esprimendosi in una lingua diversa da quella materna: non potrebbero fare altrimenti. La guarigione è una sorta di «romanzo familiare »⁴ - come l'ha definita Vincenzo Guerracino nella Prefazione -, in cui si riapre una ferita dentro la quale collocarsi, dentro « un grumo pesante/ nell'osso », perché solo da qui si può cercare di sanarla, come recitano i versi seguenti:

lo inseguirai nella morte se non sputi il tuo odio più la colpa ti duole più l'amore corrode⁵

L'andamento ritmico è costituito da quartine, soprattutto di settenari, e da assonanze, come duole/corrode, sino ad arrivare alla rima:

non avevo che parole per salire sugli scogli da li saltavo nel vuoto cadendo piano sui fogli

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, Tempo de doer / Tempo di soffrire, vit., p. 140. (na catedral de Milão/ às três da tarde sexta-feira santa/ um Cristo estendido expira (de novo)/ enquanto uma turista austríaca explica as técnicas de edificação gótica das catedrais da idade média/ a um bando sonolento de turistas/ un pombo passeia pela nave e pousa no vitral incendiado pela luz horizontal da tarde/ e o padre se exalta e amaldiçoa (de novo)/ Júlio César Póncio Pilatos Herodes e todos os soldados (romanos e austríacos) amén.)

² ID., La guarigione, Edizioni La Fenice, Senigallia, 2000. Questa raccolta ha vinto il Premio «Spiaggia di velluto» di Senigallia.

³ ID., La carne quando è sola, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

GUERRACINO Vincenzo, Prefazione a La guarigione, cit., p. 7.
 Ibid., p. 19. I corsivi sono nostri.
 Ibid., p. 36. I corsivi sono nostri.

²⁹⁹

L'io lirico deve 'sputare' il suo odio senza pudore e ciò rappresenta un atto di coraggio perché un sentimento cosi forte solitamente si tende a mascherarlo, ad attutirlo: la parola poetica è quindi l'unico strumento possibile, se non per curare, almeno per dar voce a questi "grumi" di vita. La scelta della forma breve, sintetica, che è una particolarità della poesia della de Oliveira sia in portoghese che in italiano, ha la funzione di contenere il sangue che sgorga dalla ferita, di comprimerlo, di 'tamponarlo'.

E dal dolore privato, personale, Vera Lúcia passa a dar voce ad un dolore più collettivo con La carne quando è sola¹, definita da Paolo Valesio nella Premessa « un canzoniere d'amore [...] coniugato con la malattia e la sofferenza, connesso ai due poli della nascita e della vecchiaia »², e potremmo aggiungere della morte. Una sorta di canzoniere più leopardiano che petrarchesco poiché riflette sul senso del vivere e sui due momenti di solitudine estrema a cui siamo confrontati in vita: la nascita e la morte. Il primo un appuntamento con il cosmo, il secondo con l'ignoto, come afferma Octavio Paz nel Laberinto de la soledad:

Nacer y morir son experiencias de soledad. Nacemos solos y morimos solos. Nada tan grave como esa primera inmersión en la soledad que es el nacer, si no es esa otra caída en lo desconocido que es el morir. [...] Nuestras vidas son un diario aprendizaje de la muerte. Más que a vivir se nos enseña a morir. Y se nos enseña mal. Entre nacer y morir transcurre nuestra vida. Expulsados del claustro materno, iniciamos un angustioso salto de veras mortal, que no termina sino hasta que caemos en la muerte. ¿Morir será volver allá, a la vida de antes de la vida? [...] ¿Morir será dejar de ser y, definitivamente, estar? ¿Quizá la muerte sea la vida verdadera? ¿Quizá nacer sea morir y morir, nacer? Nada sabemos.³

In un'intervista Vera Lúcia ci spiega la genesi di questo suo libriccino, nato dalla lettura di un articolo di giornale durante uno dei suoi numerosi viaggi in treno da Lecce -città in cui ha insegnato per parecchi anni all'università- verso Perugia. Un giovane si era suicidato e nella lettera lasciata ai familiari in cui spiegava le ragioni della sua decisione affermava che il gesto era dettato non da una delusione d'amore, non dalla perdita del lavoro, né da un altro motivo esterno, ma dal fatto che la vita gli era diventata troppo pesante da 'portare', da sopportare. Una volta a casa la de Oliveira si era immersa nella rilettura delle poesie di Antonia Pozzi, suicidatasi a soli ventisei anni, ed è da qui che è iniziato lo sguardo « sugli esseri viventi e sugli animali, sul dolore del cosmo e le ferite (le passioni) del corpo »⁴, come

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, La carne quando è sola, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

VALESIO Paolo, Premessa a DE OLIVEIRA Vera Lúcia, La carne quando è sola, cit., p. 7-8.
 PAZ Octavio, El laberinto de la soledad, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 2001 [1º ed. 1950], p. 237-238.

BRANDOLINI Alessio, «Il cuore che precipita nel vuoto», in DE OLIVEIRA Vera Lúcia, La carne quando è sola, p. 9. João Gimarães Rosa (Cordisburgo 1908- Rio de Janeiro 1967) fu

sottolinea Alessio Brandolini nell'Introduzione alla raccolta, che si apre proprio con alcuni versi della Pozzi. Questo 'canzoniere', costituito da cinquanta brevi poemetti che vanno dai quattro agli undici versi, alterna un andamento prosastico con versi o molto brevi o molto lunghi segnati da continui enjambements, quasi a ricreare il flusso della vita che scorre e non si arresta : "grumi di versi" condensati sottoforma di illuminazioni, in cui ritorna il verbo poetico di raccolte precedenti. È una silloge corale La carne quando è sola, costituita da uomini, donne, fanciulli, giovani, anziani, vivi, morti, non nati, nati-morti, malati, sofferenti : e in mezzo a questa umanità vi è il mondo animale e quello vegetale, anch'essi partecipi del dolore del cosmo. Intorno si aggira uno sguardo ironico, quasi pietoso (da pietas), sulla tribolazione dell'uomo, quell'uomo che alla morte ha bisogno di una lapide con foto rispetto agli animali che, con dignità, vanno a morire appartandosi, silenziosi, lontani dal fracasso. Il libriccino ha una geografia misteriosa e « la coralità dei personaggi », suggerisce Alessio Brandolini, «ricorda le storie di João Gimarães Rosa »1. Il linguaggio è « franto ed essenziale »2, come quello dei poeti cari alla de Oliveira, ovvero Ungaretti e Penna -quest'ultimo ricordato anche in alcuni versi- e Lêdo Ivo, attento e partecipe al dolore degli umili3. Questi tableaux di anziani o sofferenti che si trascinano stanchi o malati parlano in prima persona, soprattutto al presente :

sai dire se anche di là c'è vita? se anche di là bisogna nascere e morire lottare per il pane faticare per l'amore logorarsi per non perdersi? io qui mi sono stancato se'parto qualcuno mi deve pur garantire che non dovrò ricominciare daccapo⁴

medico e scrittore ed è considerato uno dei maggiori autori del XX secolo brasiliano. È autore di Sagarana (1946), un'antologia di racconti ambientati nel sertão e Corpo di Ballo (1956). La sua opera maggiore è il romanzo Grande Sertão: Veredas, pubblicato nel '56. Sertão è termine brasiliano che deriva dal portoghese desertão che significa grande deserto. Il sertão brasiliano è una regione semidesertica che si trova nell'interno di molti stati brasiliani del nord-est ed è formato da altipiani e tavolati aridi con avvallamenti tra un tavolato e l'altro che sono, al contrario, molto fertili e ricchi di palme detti buriti. Il libro è la narrazione del personaggio Riobaldo e dei suoi viaggi in questa terra.

Ibid., p. 11.

² Ibidem.

³ Ivo Lêdo, *Illuminazioni*, antologia poetica, trad. it. di Vera Lúcia de Oliveira, Salerno, Multimedia Edizioni, 2001; *Requiem*, raccolta poetica, trad. it. di Vera Lúcia de Oliveira, Nardo, Besa, 2008.

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, La carne quando è sola, cit., p. 22.

o appaiono descritti alla terza persona del singolare, soprattutto all'imperfetto:

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!

Alla resa dei conti ognuno ha una riflessione da fare rispetto a questo vivere, con una ludicità e una sincerità tali da apparire quasi come una crudele sentenza: « poi ho visto le cose sformarsi e mettersi a soffrire / come se si fossero pentite della loro felicità » ; « mi avresti dovuto avvertire mi avresti dovuto / dire che l'amore non poteva bastare »; « dal dolore sono nato come ogni essere / ma quello mi è rimasto attaccato/ [...] / ed io non ho potuto assaggiare / l'ebbrezza del distacco »; « non ce l'ho con chi mi ha convocato alla vita / ma ogni cosa mi doleva ogni cosa mi feriva »; « ho messo dentro la terra un lettino / era autunno lasciavo le foglie / ammucchiarsi soffici sul suolo ». E ancora : « per telefono ha detto ora mi sposo / vado con lui per il mondo sono vecchia / ma posso amare ancora posso / ricevere il dono di un corpo [...] »; « aveva una gamba che non ubbidiva più / una gamba malata [...] ». I verbi 'ha detto', 'aveva', 'diceva', 'sentiva', 'si preparava', 'passava', non tornava', 'lo infastidiva', 'aveva imparato', danno voce a vite mute, silenziose nel dolore dell'esistenza, quel dolore che è mistero :

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 ?²

L''io' lirico pone dei quesiti esistenziali sull'utilità di questo dolore universale e si fa plurale inglobando lo sguardo dei miseri, di coloro che arrancano sul ciglio della vita:

annaffiare l'odio lucidarlo carezzarlo cullarlo nel corpo medicare la ferita inferta

¹ *Ibid.*, p. 23. ² *Ibid.*, p. 30.

con l'acido e l'aceto pungere per il torto urtare con il torto riportare la piaga sul corpo.¹

E il 'pendant' portoghese de La carne quando è sola è la raccolta ó músculo amargo do mundo, pubblicata nel 2014, che forma una sorta di dittico con quella italiana. Anch'esso è costituito da brevi componimenti, settanta in tutto, di cinque o sei versi in media (il più lungo è composto di dodici), sino ad arrivare ad un unico verso: « nasceu foi para mirar o miolo da coisa virar em volta da coisa atracar na coisa »2. Il legame con il quotidiano, con la realtà, è fondamentale nella poetica della de Oliveira che desidera svelare 'il segreto delle cose'. Nei suoi versi ricorrono sostantivi legati al mondo domestico, oggetti e strumenti della sfera del lavoro, la cui enumerazione costituisce a volte un intero componimento. Troviamo inoltre una forte presenza di odori, gesti e sapori che invadono il mondo reale, oltre a termini relativi al corpo come músculo, coração, osso, boca, língua, dentes, barriga, întestino, tripas, entranhas, vagina, sêmen, saliva, sangue - come nota Ivan Marques nella Postfazione al volumetto - in particolare legati al dolore, come 'membro roto' o 'carne fendida'3. Il componimento di apertura trae spunto dalla poesia sociale del poemetto O cão sem plumas di João Cabral de Melo Neto, pubblicato nel 19504. Vera Lúcia è poeta della città, dei suoi detriti, delle sue miserie, delle sue fami :

aquela cidade comia a gente pelo intestino aquela cidade tinha boca para devor ar o mundo todo de onde viviera aquela cidade tinha fome que não se saciava, ele agora para alimentá-la dera para atravessar as noites num farol vendo os carros implorando os carros⁵

L'anafora « aquela cidade » posta in posizione forte all'inizio del verso crea un ritmo da litanía e allo stesso tempo un crescendo, in cui la città divora poco a poco i suoi abitanti sino quasi a farli scomparire implodendo. Il pronome collettivo gente, indefinito, che si ritrova in modo insistente nella raccolta, indica un'empatia e una partecipazione accorata della poetessa ai drammi di tutte quelle persone che vagano per le città del Brasile,

² DE OLIVEIRA Vera Lúcia, ó músculo amargo do mundo, São Paulo, Escrituras, 2014, p. 71.

¹ Ibid. p. 53.

³ Cf. MARQUES Ivan, O realismo poético de Vera Lúcia de Oliveira, in DE OLIVEIRA Vera Lúcia, ó músculo amargo do mundo, cit. p. 80.

^{*} In questo poemetto il poeta esprime la sua preoccupazione per la popolazione sub-umana che vive ai margini, nelle palafitte, della città di Recife, 'mangiata' poco a poco dal fiume Capibaribe, definito un « rio-detrito ».

⁵ DE OLIVEIRA Vera Lúcia, ó músculo amargo do mundo, cit., p. 7.

megalopoli tentacolari ove si cerca di sopravvivere sbarcando il lunario. Un vero e proprio corteo di infelici: mendicanti, raccoglitori di carta e cartoni – come si nota nella foto della copertina – infermi/velhos, figli che piangono/filhos que choram, e insetti che lottano per sopravvivere:

todo animalzinho, planta, pássaro, até inseto, bicho pequeno de terra tudo saiu da barriga de Deus, tudo sabe quando foi criado, tudo sabe quando vai voltar para o corpo dele, tudo foi dado para voltar para ele¹

Tutti questi personaggi ed animali domestici o randagi che vivono ai margini, al limite della frontiera vita/morte ma che vogliono con tutte le loro forze « far parte del mondo », vengono eletti a rappresentare i drammi collettivi di cui la de Oliveira si fa testimone. Il muscolo del mondo, la sua forza motrice, è il dolore del mondo appunto, che nutre e muove, soprattutto l'esistenza delle creature 'fracassate', il cui grido si incrosta nelle strade, nelle stanze, nei consultori, in tutti quei luoghi in cui passa e circola la vita²:

a dor entra no mundo entra de abrupto se instala no múscolo e toda a vida vira em volta desse ponto mimíscolo³

Alla tematica del quotidiano corrisponde un linguaggio semplice, fortemente prosastico, con punte di oralità. La ripetizione, che ritorna in tanti componimenti come una sorta di cantilena, richiama la musica, così importante nella tradizione brasiliana, mentre il lessico e la forma, in sintonia con la sua materia 'povera', sono estremamente concisi, essenziali. Lo stile è colloquiale e l'assenza di titoli, di punteggiatura e di lettere maiuscole, dà l'impressione al lettore che il grido di dolore sia costretto a fluttuare nel silenzio. « De longe ouvia falas levadas pelo vento » (da lontano sentivo grida alzate dal vento): falas troncate, interrotte, grida di dolore o semplicemente mormorii che la de Oliveira accoglie e registra. Il componimento è breve perché i frammenti sono captati nel momento esatto in cui sono fermati dal vento, dalla fretta del mondo moderno. La voce degli ermaginati è sempre incompleta o mutilata, ma tutti questi minuscoli frammenti di realtà fanno parte di un poema più grande la cui forza risiede proprio nella polifonia: qui la de Oliveira si rifa al periodo modernista

¹ Ibidem, p. 62.

² Cf. MARQUES Ivan, O realismo poético de Vera Lúcia de Oliveira, cit., p. 79.

brasiliano di cui è una grande studiosa, in particolare di Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e Raul Bopp :

meu país é do lado de fora que ele mais dói meu país tema calçada chiqueiro bueiro onde gente compete com bicho e perde meu país tema mercado avenida rua semáforo onde cum pouco se compra un corpo¹

Come abbiamo cercato di dimostrare in questo excursus, uno dei leit-motiv dei versi di Vera Lúcia de Oliveira è il dolore 'del e nel' mondo, ferita aperta ed insanabile, racchiuso nell'immagine di una mummia, vista a Ferentillo, in Umbria, mentre stava visitando un'antica chiesa². L'espressione del volto della mummia, che rappresentava il grido di dolore nel momento della morte, ha provocato nella poetessa una forte emozione : in quella bocca aveva 'riconosciuto' il clamore secolare dell'umanità tutta. Questo grido è lo stesso che ricorre in tutti i suoi libri, tanto che il componimento « A história/Una storia » della raccolta Tempo de doer/Tempo di dolore che racconta proprio quest'esperienza, può esser assunto quasi a dichiarazione di poetica :

il corpo di un torturato scava attraverso i secoli la sua intensità di dolore e morte

ma Dio, per il quale non esiste la storia come sopporta l'orrore dell'istante in cui ciò che cambia è solo la bocca che grida ?⁵

La parola poetica tra dolore collettivo e ricostruzione d'una identità

Francisca Rojas ha un corpus letterario più esiguo di quello di Vera Lúcia de Oliveira, perché ad oggi è costituito da poesie sparse apparse in rivista e da un'unica raccolta, Arsenale. Si tratta però di una prima raccolta già poeticamente matura, ed è qui che concentreremo quindi la nostra attenzione⁴.

² Cf. MARQUES Ivan, O realismo poético de Vera Lúcia de Oliveira, cit., p. 78-79.

DE OLIVEIRA Vera Lúcia, ó músculo amargo do mundo, cit., p. 63.

DE OLIVEIRA Vera L\u00fccia, « Una storia », in Tempo de doer / Tempo di dolore, cit., p. 65.
 Francisca Rojas ha pubblicato dei componimenti in italiano e in spagnolo in riviste quali, tra

le altre, «Il Vascello di carta», «Pagine», «La Mosca», «Il Caffé», «El Ghibli», «Sagarana», «Kúmà». Sue poesie sono apparse in antologie poetiche come in Sempre ai

Il titolo Arsenale gioca sulla doppia valenza della parola, che indica la struttura in cui si fabbricano le navi e un insieme di armi, che rinviano al periodo violento che stiamo vivendo e che ci fa sentire quindi "sul piede di guerra". L'arsenale è un luogo ampio, spazioso, in cui ci si perde, spesso freddo, isolato, situato in periferia, ai margini della città. Un arsenale dismesso è un luogo vuoto, abbandonato, mentre un arsenale in attività è una fucina. Un arsenale d'armi è, in potenza, pronto ad esplodere. Si tratta quindi di immagini caratterizzate da un alternarsi di vuoti e di pieni, di luci e di ombre pesanti. Arsenale è una raccolta che contiene cinquantun componimenti nella doppia versione spagnolo/italiano o solo italiano, secondo un procedere linguistico che richiama, a tratti, quello di Vera Lúcia de Oliveira. « È un libro non proprio compatto » - ci confida la Rojas - che ha « pensato a tante armi diverse, a tanti strumenti diversi ». La raccolta è divisa in cinque sezioni - « Liquida scorre la prima morte », « Di meno vergogna », « La parte lenta », « Il fendere », « Mio unico fratello » composta da testi scritti in un arco di tempo di diversi anni e di media lunghezza, con un'alternanza di versi lunghi e brevi. I testi della prima sezione, a parte due componimenti presentati nella doppia versione spagnolo/italiano, sono scritti tutti in italiano; la seconda e la terza contengono invece poesie nella doppia versione, a parte qualche eccezione ; le due ultime sezioni presentano testi unicamente in italiano. La Rojas teme la perdita della propria 'lingua della poesia' in spagnolo e, soprattutto, dell'oralità della lingua cilena, che possiede un accento, una musicalità e delle espressioni idiomatiche che le sono proprie. Dal suo paese d'adozione, l'Italia, ella cerca di elaborare il lutto, da un punto di vista personale e collettivo, di una dittatura feroce che imprigionava, torturava, uccideva e gettava i 'suoi' cadaveri nell'Oceano da aerei militari. La sua è quindi un'indagine diversa rispetto a quella della de Oliveira, anche se il dar voce a chi non ne ha è comune. Il lutto che affronta la Rojas appartiene ad una memoria bloccata, cementata, che ha creato tante paure e diffidenze e da cui la poetessa lancia il suo grido di giustizia nell'ultima strofa del componimento « Noi di fumo », il secondo della raccolta :

Per ogni guerra dovrà reinventarsi la parola luce, la luce,

confini del verso. Dispatri poetici in italiano, a cura di Mia Lecomte e con la collaborazione di Laura Toppan (Éditions Chemins de tr@verse, Paris, 2011) e in Parole di frontiera. Autori latinoamericani in Italia, a cura di Maria Rossi (Edizioni Arcoiris, Salerno, 2014). Francisca Rojas ha in preparazione contemporaneamente due raccolte, una in spagnolo ed una in italiano.

dovranno volgersi le mani assassine in atto madre, i colpi in corpi. Dalla radice strappata : i superstiti.

Quell'impersonale « dovrà » si riferisce probabilmente all'Uomo, ovvero lo stesso artefice di guerre e sofferenze. La parola poetica farà sgorgare dall'oscurità un atto d'amore, di trasformazione, di luce : dalle « mani assassine » sorgerà la « madre », dai « colpi » « i corpi », « dalla radice strappata » « i superstiti ». Quasi una 're-surrezione', che tenta di riportare il senso del sacro sulla terra. Ma sono solo dei tentativi, perché l'io lirico si chiede :

Come posso, sola, cantare la notte?
Come posso seppellire
le belve
sperando che il giorno
persuada le imposte?
Come parlare di vita
se continuo a rovistare
le spoglie dei morti?
Come chiamare pace
se ho indosso quest'armatura?
Come in silenzio continuare
a sopravvivere alle avarizie?²

Il ricorso al procedimento anaforico ad andamento interrogativo (« come posso » e « come » seguito da infinito : « come parlare », « come chiamare », « come continuare ») ha valore di appello disperato alla ricerca di una parola che liberi tutta una comunità dall'afasia, offrendo così la possibilità di cantare la verità. E nei primi componimenti l'insistenza di certi lemmi, come 'memoria' (« dove ti trovo ? / con quali parole sedurre / ancora la tua memoria », « camminare senza / sentire la memoria »), 'morti', 'demoni', rinvia ad un paesaggio avvolto nella notte, simbolo della 'cecità', in cui il poeta brancola tentando però di aprire una breccia. Da lontano, con una distanza forse necessaria per una 'doppia visione', la poetessa richiama il suo paese nello splendido componimento « Oggi non si lavora », costituto da versi brevi, asciutti, scarni, a significare la durezza e il dolore della Storia del suo paese, ma allo stesso tempo l'importanza di affrontarli, a viso aperto, senza concessioni :

2 Ibidem, p. 10.

¹ ROJAS Francisca Paz, « Noi di fumo », in Arsenale, Arezzo, Editrice Zona, 2009, p. 8. I corsivi sono nostri.

Oggi non si lavora, lo sai e io scrivo, per tramandarti un paese e dal suo grido umido lasciar scorrere le palme aperte menzognere. la croce senza schienale dei letti chiusi e lontani : i verbi maledetti di tutti i giorni, il crudo naufragar del nostro peso di cotone oscuro. di ago da ospedale sul ciondolo del destino. Avrai sempre il mio sangue argilla torbida [...] È un ponte franato questo paese, è un ponte franato questo paese.

ma io ti vedo1

Qui la Rojas fa ricorso ad un procedimento ossimorico che coinvolge tutte le sfere della vita del suo paese di origine, divenuto ormai un « ponte franato » e ove il quotidiano è ormai un « crudo naufragar ». Le città sono divenute invece « láminas de vida / en cobre de llorar » (« lamine di vita / su rame da piangere »), sono « entalladas » (intagliate), come recita il componimento « Hay otro cuerpo / C'è un altro corpo »², ove il rame³ rinvia alla miniera più grande al mondo, situata a Chuquicamata, a nord del Cile. Anche la natura partecipa alle nefandezze umane : un « cielo di topi conigli / di trucioli, di paura » (« cielo de ratones conejos / de virutas, de miedo »), « cieli di coltelli » (« cielos de cuchillos »), « cieli / caduti in croce », « una

Ī

ROJAS Francisca, « Oggi non si lavora », in Arsenale, cit., p. 15. I corsivi sono nostri.

ID., « Hay otro cuerpo / C'è un altro corpo », in Arsenale, cit., p. 16-17. I corsivi sono nostri.
 Tra gli effetti della recessione cilena del 1982 vi fu il calo del prezzo del rame che provoco

un'ulteriore scossone all'economia del paese, il quale improvvisamente si trovò con un livello di indebitamento elevatissimo cui non riusciva a far fronte. La reazione del governo fu l'introduzione di una severa politica di risanamento, di riduzioni salariali per i dipendenti pubblici, di riduzione dei contributi per i beni alimentari e la nazionalizzazione delle banche principali del paese. All'epoca un terzo della popolazione soffriva di malnutruzione e il tasso di disoccupazione si aggirava intorno al 25%; oltre la metà della popolazione viveva al di sotto della soglia di povertà.

nuvola di presentimento rancido » (« una nube de presentimiento rancio »). Il cielo, che indica qualcosa di impalpabile e di spirituale, diventa qui una materia spessa, un riflesso della terra violenta e fa pensare ad Argia, una delle quattro città del racconto Le città e i morti di Calvino:

Ciò che fa Argia diversa dalle altre città è che invece d'aria ha terra. Le vie sono completamente interrate, le stanze sono piene d'argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un'altra scala in negativo, sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole.

E nel componimento « Ancora naufragati »² il vocabolario si fa sempre più cupo : « figli impavidi dei corvi », « macerie », « sposi impazziti », « l'altra costruzione / barcolla imbruttita / di tenebra », « morte e torture in cantina », « avvelenati come cavalli », « anestetizzati come cavalli », « occhi sgranati di bambini », « pezzi di mattone ardente ». A Francisca Rojas interessa « lavorare sul rimosso, su ciò che non è evidente, sulle lacerazioni che si mascherano con facciate di vario tipo » -ci confida- e vuole penetrare « anche in quanto di danneggiato c'è nelle relazioni umane, nel valore che si deposita sull'uomo e sulla donna sia di ieri che di oggi »³:

Pasco con la infancia sobre la línea de la verdad y del recuerdo mientras cruzamos tinieblas y fingimos asustamos por espinas atravesamos un desierto familiar incómodo, [...]⁴

E si chiede: « Qual è la rotta dell'esodo? », « E quale l'azione? » / che dia, che accompagni, / che nasca, che si alzi ». La poetessa tenta di rompere il muro di silenzio che la circonda e lotta per aprire una strada verso la verità, verso la parola, nel tentativo di ricostruire una memoria, anche 'verbale', di un passato doloroso ed atroce. Poco a poco, 'lentamente', come recita la terza sezione, « La parte lenta », lo sguardo di Francisca Rojas traccia una cartografia per tentare di riscattare corpi, visioni, nomì, talvolta con un gesto

ROJAS Francisca, « Ancora naufragati », in Arsenale, cit., p. 20-21.
Intervista inedita a Francisca Paz Rojas : Bologna, luglio 2012.

5 ROJAS Francisca, « Ancora naufragati », in Arsenale, cit., p. 21.

¹ CALVINO Italo, Le città e i morti. 4, in Le città invisibili, Milano, Oscar Mondadori, [1993] 2015, p. 123.

^{*} ROJAS Francisca, « Paseo con la infancia sobre la linea » / « Vado a spasso con l'infanzia sulla linea », in Arsenale, cit., p. 24-25. (« Vado a spasso con l'infanzia sulla linea / della verità e del ricordo / mentre attraversiamo le tenebre / e fingiamo spavento per le spine / incrociamo un deserto familiare / scomodo, [...]). I corsivi sono nostri.

freddo e distante, talvolta « circolare e maternale »,¹ in cui il costruirsi di un nuovo 'io' lirico, quello in lingua italiana, le offre la possibilità di « sdoppiare la creatura » e di allontanarsi, dopo averle metabolizzate, dalle schegge del dolore del passato, come nel componimento « Questa è la chiave » :

Non saprò più lacerare i vostri vestiti né mascherare il sangue della zizzania né convertire in versi l'odio né trapiantare nella malattia la rabbia. Ho sdoppiato la creatura che porta il mio nome e ho mandato via il germe inetto del suo dolore

ho invocato, invocato, invocato...2

La doppia lingua italiano/spagnolo 'sdoppia' l'io lirico e, allo stesso tempo, lo 'raddoppia', accumulando una materia bruciante alla ricerca di un altrove ricucito, riemarginato. L'io della poetessa si confonde con un 'io familiare' e/o con un 'io collettivo', quella della comunità del suo paese, il Cile, entro cui cerca di scavare, di « fendere »:

Sfioro il viso rovente tampona nessuna parola la sete di sogni, fendenti crescono mani che dipingono ombra.³

E nelle prime due strofe e la terza del componimento « Ci sono bambini che non resistono », il penultimo della raccolta, leggiamo :

Ci sono bambini che non resistono che diafani riverberano la luce di dentro che limpidi pronunciano parole madre che stremati s'accasciano davanti a oscuri umori padronali

Ci sono bambine e bambini che appellano alzando la testa abbassando lo sguardo

² ROJAS Francisca, « Questa è la chiave », in Arsenale, cit., p. 88.

¹ Cf. ID., Arsenale, cit., risvolto di copertina.

³ ID., « Ci sono bambini che non resistono », in Arsenale, cit., p. 112. Il corsivo è nostro.

un vero che è loro urgente

[...]

C'è un bambino caduto tre volte è caduto tre volte ? Nella doccia, dalla moto, dalla notte in cui lo vendono e si è rotto il ginocchio, una coscia, il bacino.

La parola poetica « secerne fluidi, onda cicatriziale, a suturare o soltanto a lenire, forse, i ferimenti infiniti gli strappi i distacchi il vuoto [...] che l'hanno generata »,¹ secondo le parole di Tommaso Ottonieri nella Prefazione alla raccolta. Il corpo è costantemente alla ricerca del suo 'dire' sino a diventare « ovale carne dei pensieri ». La poetica del dolore costruita da Francisca Paz Rojas è scandita quindi da tre momenti : l'appropriazione del rimosso, il tentativo di metabolizzare le violenze di una patria ferita e aprire la via ad uno spazio comune in cui possano convivere soggetti in divenire. La poetessa tenta, come Vera Lúcia de Oliveira, di indagare la parte più torbida della materia per tentare di portarla verso altre altezze.

Laura TOPPAN Université de Lorraine, Nancy

OTTONIERI Tommaso, Prefazione a Arsenale, cit., p. 3.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DI VERA LUCIA DE OLIVEIRA:

A porta range no fim do corredor, São Paulo, Scortecci, 1983;

Pedaços / Pezzi, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1992;

Tempo de doer / Tempo di soffrire, presentazione di Franco Loi, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1998;

La guarigione, Edizioni La Fenice, Senigallia, 2000;

No coração do boca / Nel cuore della parola, a cura di Fernanda Toriello, trad. di Guia Boni, Bari, Adriatica Editrice, 2003;

Il denso delle cose, Nardò, Besa Editore, 2007;

La carne quando è sola, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011;

ó músculo amargo do mundo, São Paulo, Escrituras, 2014.

BIBLIOGRAFIA DI FRANCISCA PAZ ROJAS:

Arsenale, Pieve al Toppo (Ar), Editrice Zona, 2009.

BIBLIOGRAFIA CRITICA:

CARBOGNIN Francesco - MOTT Glenn, Intervista a Andrea Zanzotto, in « Poetiche », fasc. n. 3, 2004, p. 443-457;

PAZ Octavio, El laberinto de la soledad, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 2001 [1ª ed. 1950].

INDICE

Introduzione
Nikica Mihaljević e Laura Toppan
Prima sezione : Prosa
La sofferenza tra etica e religione in Storia della colonna infame
di Manzoni
Un antidoto al dolore : strategie di sopravvivenza nelle novelle di Luigi Pirandello4
Assunta de Crescenzo
Dare senso al dolore. A proposito di alcune novelle pirandelliane6 Dušica Todorović
Qualcosa su Andrić o sul dolore fra i mondi8 Božidar Stanišić
« Mai una lacrima, rischia di annacquare l'inchiostro ».
L'esperienza del dolore nella scrittura di Giovanni Arpino9 Chiara Ruffinengo
Il dolore dello spaesamento nella narrativa italiana postmoderna : Notturno indiano di Antonio Tabucchi e Puck di Gryztko Mascioni119 Katarina Dalmatin
Dire la douleur psychique, écrire la souffrance mentale à Trieste : Pino Roveredo et Mauro Covacich145 Pérette-Cécile Buffaria
Il lato oscuro della maternità : la sofferenza ne La cattiva figlia di Carla Cerati
Nikica Mihaljević

Seconda sezione : Poesia

Tommaso Campanella e il dolore necessario del mondo. Per una lettura della « sezione autobiografica » della Scelta d'alcune poesie filosofiche	185
Patrizia Gasparini	
« Un pianto nella bocca ». Il dolore privato di Amelia Rosselli come forma del dolore universale Elena Paroli	211
Il dolore come viatico di luce. La poesia di Alda Merini Flaviano Pisanelli	235
Ricordarsi di leiLuciano Cecchinel	251
Dolore, Mottetto 2 e Mottetto 7 Eugenio De Signoribus	263
« fare l'orlo al dolore ». La poesia di Antonella Anedda Giorgia Bongiorno	265
Per una poetica del dolore : i versi di Vera Lúcia de Oliveira e Francisca Paz Rojas. Zone di contatto e divergenze Laura Toppan	287

Sommaire

La sofferenza tra etica e religione in Storia della colonna infame di Manzoni Gianluca Cinelli
Un antidoto al dolore : strategie di sopravvivenza nelle novelle di Luigi Pirandello
Dare senso al dolore. A proposito di alcune novelle pirandelliane Dusica Todorović
Qualcosa su Andrić o sul dolore fra i mondi Božidar Stanišić
« Mai una lacrima, rischia di annacquare l'inchiostro ». L'esperienza del dolore nella scrittura di Giovanni Arpino Chiara Ruffinengo
Il dolore dello spaesamento nella narrativa italiana postmoderna : Notturno indiano di Antonio Tabucchi e Puck di Gryztko Mascioni
Dire la douleur psychique, écrire la souffrance mentale à Trieste : Pino Roveredo et Mauro Covacich
Il lato oscuro della maternità : la sofferenza ne La cattiva figlia di Carla Cerati
Tommaso Campanella e il dolore necessario del mondo. Per una lettura della « sezione autobiografica » della Scelta d'alcune poesie filosofiche
« Un pianto nella bocca ». Il dolore privato di Amelia Rosselli come forma del dolore universale
Il dolore come viatico di luce. La poesia di Alda Merini Flaviano Pisanelli
Ricordarsi di lei
Dolore, Mottetto 2 e Mottetto 7 Eugenio De Signoribus
« fare l'orlo al dolore ». La poesia di Antonella Anedda Giorgia Bongiorno
Per una poetica del dolore : i versi di Vera Lúcia de Oliveira e Francisca Paz Rojas. Zone di contatto e divergenze

lssn: 9782313005736 36 € TTC