

**ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI
LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI**



INDICE

RINO CORTIANA,	<i>Stratificazioni della Scrittura. L'ultima produzione poetica di Mohammed Dib</i>	3
ARMANDO PAJALICH,	<i>Modularità del canto e della preghiera in «Havensgate» di Christopher Okigbo</i>	37
MANUEL SIMÕES,	<i>Agostinho Neto: A Poética da Esperança</i>	99

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Mario Baratto, Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Emma Mazziariol, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani.

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.

Dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1978 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1978: L. 10.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI



fascicolo supplementare

PAIDEIA

XVII, 4 1978

Publicato col contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

STRATIFICAZIONI DELLA SCRITTURA
L'ultima produzione poetica di Mohammed Dib

I

Spesso quando si pensa alla produzione letteraria algerina (o del Maghreb) in lingua francese, si cade in una serie di luoghi comuni. La cosa si rivela ancora più evidente quando si pensa alla produzione poetica.

Bene dice Sénac:

Lorsqu'on parle de poésie algérienne, le lecteur imagine habituellement ces oeuvres matricielles, chansons nourries de tendresse, d'humour, de pudique détresse, que nos femmes, gardiennes de la tradition, maintiennent au bivouac. Ou bien ces grandes harmonies insoumises qui au long des siècles, en arabe, en berbère, magnifièrent nos marches¹.

Luogo e momento importanti e qualificanti di rinnovamento sono quelli che coincidono con il periodo della resistenza, della guerra di liberazione: «Arc-boutée aux charniers, prenant son souffle et son visage à partir de 1954, elle allait pendant quelques années mettre le verbe au service de la libération du territoire. Elle fut, pendant certe période, à l'image de notre combat, une insurrection de l'esprit»².

I testi letterari sembrano, in una fase così particolare, situarsi in una condizione di omologia per quel che riguarda la loro funzione all'interno di un determinato gruppo sociale. Questi testi si pongono allo stesso livello degli interventi politici, dei manifesti programmatici, dei documenti storici.

Il *come* si scrive diventa immediatamente allora un problema di fondo; il problema della scrittura diventa un problema anche politico. Problema che può coincidere, e coincide spesso, con il problema della *lingua*. La lingua francese non solo diventa un mezzo per impossessarsi dell'arma dell'Altro, del colonizzatore, del

1. Jean Sénac, *Anthologie de la nouvelle poésie algérienne*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1971, p. 5.

2. *Ibidem*.

nemico. Essa si pone immediatamente come veicolo più efficiente, più produttivo dal punto di vista della comunicazione, in quanto non solo funge da elemento di raccolta e di unità in una situazione di plurilinguismo interno, ma si dimostra anche un «medium» importante per far conoscere all'esterno la situazione e il problema algerino.

Je reviens des plaies, bouche étrangère a ma bouche.
La torture restait loin, vieillie par mes douleurs.
Je fus forme et matière; couleur de maints silences
conjugués
Il y eut un bruit de sel remué, comme au retour
des vagues.
Etonné de mes cris, j'héritais d'autres forces.
Ma Patrie avait un goût de nuit éloignée.

(Nordine Tidafi, *Le torturé*, 1956)

Il problema principale per lo scrittore maghrebino di lingua francese è quello di uscire dall'ottica, dal prisma visuale del colonizzatore. Come dice Albert Memmi nella sua introduzione all'*Anthologie de écrivains maghrébins* (1964), l'Africa del Nord deve cessare di essere un semplice «décor» o un incidente geografico. «Ce n'est évidemment pas un hasard si cette première génération de 1952, éclôt à la veille de l'indépendance du Maghreb. C'est qu'il fallait oser enfin s'en prendre à sa propre vie, à celle de ses concitoyens, aux relations avec le Colonisateur. Il fallait en somme découvrir et affronter son véritable domaine, son objet spécifique»³.

L'omologia mette in evidenza il rapporto tra alcuni strumenti per conquistare la libertà e le opere di questi scrittori: «Toutes les forces de création (de nos intellectuels) mises au service de leurs frères opprimés feront de la culture et des oeuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat. Armes qui serviront à conquérir la liberté»⁴.

I poeti soprattutto si vogliono combattenti. Basti ricordare il titolo di una raccolta di Sénac, *Le soleil sous les armes*, e il titolo di una raccolta di Henri Kréa, *La Révolution et la Poésie sont une seule et même chose*. Pensano con Eluard e Lautréamont che «la poésie a pour but la vérité pratique». Si pongono come gli eredi non solo dei poeti arabi e dei *meddab-s*, ma anche di Breton, di

3. Citato da Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Editions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada, 1978, p. 24.

4. Citato da Déjeux, *op. cit.*, p. 27.

René Char, Desnos e Aragon. Emerge non solo un problema di forma dell'espressione, ma anche un problema di forma del contenuto.

Dal 1962 incomincia il periodo della *ricostruzione*. È un periodo questo molto complesso sul piano economico e su quello politico. C'è l'esigenza di un affrancamento sul piano economico rispetto ai partners commerciali del periodo colonialista, di una pianificazione economica e sociale che tenga presenti alcuni valori che si richiamano ad un modello socialista e nello stesso tempo non trascuri un ammodernamento di strutture produttive sia nel settore agricolo che in quello industriale.

Allora alcuni modelli e forme espressive del passato, sia pure recente, sono messi in crisi e la ricerca di una *identità*, si rende acuta anche nell'ambito specifico dell'operatore culturale, nell'ambito del mestiere di scrittore:

Aujourd'hui, le folklore et l'exploitation abusive de l'héroïsme guerrier sont devenus les deux mamelles de certains pays du Maghreb et remplacent successivement et sur une plus grande échelle encore la sous-culture coloniale exotique et l'épopée légionnaire et patriotarde par laquelle s'est prolongée chez nous la domination française⁵.

In questa fase di ricostruzione e di progettazione i segni del testo si possono contrapporre ad alcune istanze delle strutture extratestuali. La realizzazione del testo letterario può scontrarsi con le linee programmatiche del progetto politico. Così a una notevole omologia registrabile nella fase della lotta tra testo letterario e «testo sociale» – si potrebbe parlare di «isotopie sémémique» (Greimas) – si sostituisce nella produzione più recente una divaricazione, uno iato tra i due elementi.

Quoi qu'il nous en coûte de le dire, notre culture s'est toujours abstenue de s'intégrer à notre socialisme, pour ne se signifier que du dehors et à l'état d'individus, représentant moins le peuple que des intérêts. (...) On tourne le dos à la vie sociale du peuple et, par là, les oeuvres se dessèchent et vont jusq'à s'annihiler elles-mêmes⁶.

Lo scontro tra i due «testi» può provocare una serie di conseguenze sul piano dell'espressione, sulle sue tecniche. Anche perché si possono avere idee diverse su come rappresentare, anche a livello di produzione letteraria, gli «interessi del popolo».

5. Mostefa Lacheraf, ambasciatore algerino in Argentina, citato da Déjeux, *op. cit.*, p. 45.

6. Articolo di Noureddina Tidafi, in «El Djeich» luglio 1968, citato da Déjeux, *op. cit.*, p. 50.

L'impatto può essere allora anche violento, drammatico, può provocare l'incompatibilità con la norma ufficiale, può provocare l'*esilio*. È il caso ad esempio di Mohammed Dib e di altri scrittori algerini che, per questioni anche di pubblico, di mercato, di strutture culturali, si trovano a vivere in Francia. Soluzione, che in ogni caso, non elimina i grossi problemi che comporta il mestiere di scrittore. Si può ricordare a tale proposito un numero speciale della rivista «Souffles» dell'ottobre 1969 che contiene un *Appel aux écrivains maghrébins*:

Nous tenons à réaffirmer à ce sujet que la solution de l'exil ne saurait aboutir dans la plupart des cas qu'au déphasage de l'écrivain maghrébin, à sa manipulation par les différents trusts de l'édition à l'étranger et à son assimilation aux goûts et hantises d'une intelligentsia occidentale férue d'exotisme et pouvant à peine masquer son paternalisme et dirigisme d'antan. Enfin nous affirmons que c'est à l'intérieur de nos pays...

È comunque evidente che il luogo in cui si trovano ad operare i produttori di questa cultura maghrebina – che spesso per loro è il luogo della cultura occidentale, della Francia, di Parigi – ha un'influenza notevole, insieme ad altri elementi, sul loro tipo di produzione e di scrittura.

Certamente non è un caso che attualmente in Algeria soprattutto abbia uno sviluppo considerevole il «genere» della novella, insieme ai racconti di guerra: questo tipo di produzione è favorita dalla stampa nazionale e dalle strutture culturali ufficiali.

Sono da ricordare qui alcuni modelli programmatici proposti da Mostefa Lacheraf in un suo intervento al colloquio di Hammamet del dicembre 1968, dove è messo in evidenza il ruolo dello scrittore, dell'intellettuale nel quadro di un rinnovamento complessivo della società:

Quand on invite, dit-il, nos écrivains à parler der la révolution populaire pourtant trahie, c'est cet héroïsme (individualiste) et seulement lui qu'on propose à leur verve exaltée et sur commande. Or, cette veine à exploiter toutes affaires cessantes bien après la guerre de libération perpétue un nationalisme anachronique... Allez donc au devant de l'avenir e racontez, par exemple, l'histoire d'un préfet ou d'un gouverneur de province qui prend possession de son poste dans une région déshéritée et fait revivre des villages détruits, des villes anémiées, des forêts brûlées au napalm, des champs abandonnés. Dites dans vos romans comment la vénalité et la corruption des fonctionnaires sont combattues par de justes châtements⁷.

7. Citato da J. Déjeux, *op. cit.*, pp. 65-66.

È un materiale spesso non allo stato primitivo, non allo stadio, si potrebbe dire, di Sostanza dell'Espressione: ha già assunto la Forma dell'Espressione, è già stato culturalmente elaborato, è stato organizzato e *nominato* in arabo (v. favole, racconti orali, cantilene ecc.).

Alla nota quadripartizione hjemsleviana, riassunta nel grafico

$$\begin{array}{c} \sqrt{s} \\ C \frac{\quad}{f} \\ \hline E \frac{f}{s} \end{array}$$

sembra innestarsi un meccanismo analogo e doppio con punti di sovrapposizione ma anche di slittamento e di ampliamento della catena: un *sistema* secondo che si elabora sul primo, con coincidenze ed emanazioni di nuovo tipo.

Questo *sistema* secondo è dato ovviamente dalla sovrapposizione del «sistema francese» sul sistema arabo. Laddove questo avviene, evidentemente. In alcune opere e in alcuni momenti questo spessore di doppio sistema può anche non esserci. L'espressione è frutto semplicemente di un sistema o di un altro.

Ora, l'importanza di questo sistema secondo è fondamentale sia da un punto di vista della teoria della comunicazione, sia dal punto di vista del sub-strato ideologico implicito.

Può darsi che una cultura organizzi l'esperienza del contenuto secondo certe forme proprio perché la lingua, o un altro sistema comunicativo, le prescrive già un sistema di forme espressive che determinano la suddivisione dell'esperienza⁸.

Ora queste considerazioni dovrebbero a mio avviso essere sempre presenti ogniquale volta si vada a una lettura di testi di questa particolare produzione. Anche per non prendere dei grossi abbagli, per non commettere enormi errori di valutazione quando si debbano analizzare e valutare effetti di stile, fenomeni di scarto dalla norma, ecc... Questo è ancora più vero quando si debbono analizzare dei testi poetici, tenuto conto dei particolari strumenti e caratteristiche del linguaggio poetico. Che cosa fa parte del Sistema, quali elementi sono da rapportare alla «langue» e quali alla «parole»?

8. Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, p. 8.

Avremo modo di mettere in atto più avanti alcune pratiche di analisi testuali che illustreranno in concreto alcuni aspetti di questo problema.

Per ora, come esempio di passaggio attraverso vari «sistemi», può essere ricordato il libro di Taos Amrouche che ha per titolo *Le grain magique* che raccoglie, tradotti in francese, «contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie». Tra l'altro qui siamo di fronte a un sistema linguistico supplementare, rimanendo sempre dentro la zona geografica di cui stiamo parlando, a un altro sistema espressivo di partenza:

Cette surprenante richesse de la littérature orale des Berbères qui a conservé, malgré l'influence arabe, sa forte originalité...⁹.

Alcune tecniche narrative sono proprie del racconto orale, alcuni sintagmi sono delle lettere di quel sistema. Lo ricorda lo stesso Amrouche parlando di sua madre:

J'avais la chance d'avoir en elle une admirable narratrice. J'entends encore sa voix inspirée prononcer sur le ton de l'incantation la formule initiale qui nous faisait pénétrer comme par magie dans l'univers de la légende: *Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil*, et la formule finale: *Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des Seigneurs* qui nous indiquait que le conte devait passer en nous comme un ruisseau, nous enchantant pour toujours, et poursuivre sa course de bouche et d'âme en âme, jusqu'à la fin des temps¹.

Altri elementi enunciativi, da rapportarsi al codice orale, all'uso e funzione di questo materiale sono dei sintagmi del tipo:

L'on raconte qu'autrefois... (p. 107)

L'on raconte qu'aux temps anciens... (p. 111 e p. 159)

E anche

Autrefois (...) il était un homme... (p. 117)

Autrefois (...) il y avait un homme (ibidem)

In questo senso sono da ritenere anche delle forme dialogiche all'interno stesso dei testi, di testi già fissati anche, come i proverbi: «Le chat dit / ... / Mais le chien dit» (p. 19).

Ebbene questo materiale già formalizzato in un sistema o sottosistema precedente, può entrare, attraverso vari accorgimenti, a

9. Taos Amrouche, *Le grain magique*, Paris, Maspero, 1966, p. 9.

livello della scrittura, in testi di lingua francese. Soprattutto quando l'autore si pone come obiettivo di fondo il recupero di un certo materiale e di certe forme espressive.

È il caso di Mohammed Dib nel romanzo che porta il titolo *Le maître de chasse*¹⁰ dove riscontriamo una struttura enunciativa a più voci che, di primo acchito, ci possono riportare a questo tipo di meccanismi narrativi qui sopra ricordati.

Bastino queste campionature:

a) *Aymard dit:*

Je ficelle. Des paquets, papiers, livres, linge, je ficelle, je ficelle (p. 7). (Da notare qui anche la costruzione delle frasi che vogliono rendere un *parler*).

b) *Wâed dit:*

– Cet individu est en train de semer le trouble (p. 10)

c) *Karima dit:*

Le voilà qui arrive (p. 14).

Lo stesso meccanismo abbiamo per gli altri personaggi-*conteurs*.

In realtà, proseguendo nella lettura e nell'indagine, ci rendiamo conto che si tratta non tanto di una riesumazione di formule di un altro sistema, ma di una riutilizzazione delle stesse, che si tratta di tecniche narrative che si avvicinano a quelle riscontrabili nell'ambito del «nouveau roman». Qui le varie voci narrative sono in definitiva gestite dall'autore in modo da ottenere certi effetti corrispondenti alla costruzione e alla ideologia del romanzo.

Insomma questi testi letterari vanno giudicati per quello che in effetti sono, dei testi scritti in francese, appartenenti quindi a un determinato sistema nel quale sono inseriti, giocando con determinate regole e determinati parametri. E ciò è tanto più valido quando non si tratta semplicemente di traduzioni, di rifacimenti, di imitazioni di una produzione araba scritta o orale, ma di materiale prettamente creativo il quale, pur individuando particolarità e autonomie, non può non rifarsi a modelli, anche retorici, occidentali, in particolare francesi.

I caratteri di «occidentalità» spesso riscontrabili sono chiaramente provocati da una serie di fattori: l'uso stesso – dicevamo – della lingua francese, l'educazione francese ricevuta, i modelli letterari incontrati, ecc. Soltanto per l'ultimo punto ci sarebbe da fare un lungo elenco di autori francesi presi a modello sia nel cam-

10. Mohammed Dib, *Le maître de chasse*, Paris, Seuil, 1973.

po della poesia che nel campo del romanzo. Si può ricordare che nella mozione finale del congresso tenuto a Hammanet dal 25 al 26 dicembre 1968 sul tema dei problemi della creazione romanzesca nelle società in via di sviluppo, fu denunciato in particolare l'influenza del romanzo occidentale sul romanzo maghrebino.

Senza dubbio, in questo periodo di decolonizzazione e di ricostruzione, le scelte politiche di fondo, di ordine socioeconomico, vengono ad avere una importanza fondamentale. L'Occidente entra in Algeria anche attraverso il piano triennale prima (1967-1969) e il piano quadriennale poi (1969-1973). Una politica di piano, la scelta di una *industrializzazione* accelerata, porta una serie di conseguenze anche a livello di scelte culturali, di strutture letterarie. I temi della identità algerina, l'idea di nazione che si ritrova in tanta produzione letteraria e poetica, ora piuttosto quelli del ricordo guerriero e una serie di fermenti nuovi sono legati in qualche modo – in maniera diretta o del tutto indiretta – a queste scelte di fondo.

Dans l'esprit des responsables algériens, il est apparu que pour rompre ce cercle vicieux de l'extraversion et de la dépendance, il était nécessaire d'entreprendre à brève échéance une accumulation massive. Partant du principe qu'une industrialisation régulière et lente ne pourrait être réalisée, ils justifiaient l'édification accélérée d'une industrialisation lourde comme base nécessaire d'un développement ultérieur.

Le plan repose prioritairement sur la sidérurgie et la première transformation des métaux et des hydrocarbures. Le point le plus important est de développer le secteur industriel situé en aval des industries de base. Trois grandes préoccupations sont apparues:

- relier à terme la sidérurgie à la demande de produits induite par la réalisation des différents investissements industriels ou agricoles (bien d'équipements, semi-produits, machines agricoles):
- fournir au secteur agricole et industriel les biens d'équipement dont ils ont besoin;
- produire les biens durables de consommation les plus demandés parmi ceux qui sont susceptibles d'être produits en Algérie¹¹.

Ma non si tratta evidentemente soltanto di un problema di strumenti avanzati e di tecnologia. «En definitive, la renaissance de l'économie algérienne passe par une grande réforme politico-administrative»¹². Si tratta di mettere in grado lo stato di mobilitare le

11. Kader Ammour, Christian Leucate, Jean-Jacques Moulin, *La voie algérienne*, Paris, Maspero, 1974, pp. 18-19.

12. Samir Amin, *Le Maghreb moderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p. 132.

risorse necessarie per il finanziamento dello sviluppo «des secteurs les plus pauvres, les plus attardés, qui recèlent aussi les réserves de progrès possibles les plus grands et qui intéressent les masses les plus larges du peuple algérien». Sia pure con contraddizioni lo sviluppo del paese continua. Si è ora al secondo piano economico (1974-1977) ed il terzo, sia pure con ritardo, dovrebbe partire agli inizi di quest'anno. Dopo lo sforzo quantitativo e dopo gli investimenti massicci, si dovrebbe passare allo sforzo qualitativo¹³. Ne è una prova anche la Carta nazionale del 1976 che, oltre a introdurre delle novità rispetto alla Costituzione precedente (l'Islam è proclamato, ad es., religione di stato anche se la «liberté de conscience» è decisamente affermata), si preoccupa di ovviare a certe deformazioni e corruzioni (i dirigenti del partito, e dello stato dovranno vivere unicamente del loro stipendio e non potranno darsi «à aucune activité lucrative»), sottolinea che «l'institution d'une école supérieure de cadres du parti devient une nécessité impérieuse». Certo al partito spetta «renforcer son unité idéologique... d'organiser et de mobiliser les masses», tutto per assicurare il trionfo del socialismo.

E occupa un posto considerevole il problema della promozione ed emancipazione della donna: «dans l'amélioration du sort de la femme doivent intervenir des actions qui viseront avant tout à transformer une sorte d'environnement mental et juridique négatif et parfois préjudiciable à l'exercice de ses droits reconnus».

Ora questi problemi li ritroviamo, per *significare* questo ed altro, in numerosi romanzi (v. ancora *Le maître de chasse* di Dib) e poesie.

Il desiderio di bruciare le tappe ha fatto mettere l'accento sulle «industries industrialisantes», facendo rimanere in secondo piano altri settori importanti. Anche la pianificazione ha registrato ritardi, incongruenze, mancanza di coordinamento tra i diversi livelli.

Questi dati possono probabilmente darci ragione di alcuni elementi presenti in una raccolta come quella curata da Jean Sénac. «Au commencement de cette poésie, il y a l'impasse, la négation et la révolte», dice in suo articolo Bachir Hadj Ali¹⁴. E si ferma poi a considerare il numero, la varietà e la frequenza dei vocaboli che



13. Vedi il n° 57 di «Le Monde, dossiers et documents», del gennaio 1979.

14. *Le mal de vivre et la volonté d'être dans la jeune poésie algérienne d'expression française*, in «Europe», n° 567-568, Luglio-Agosto 1976, pp. 116-129.

contribuiscono a rendere questi atteggiamenti. Vale la pena di riportare qui il quadro che ne ricava, dividendo il lessico in due gruppi, sostantivi e aggettivi.

Sostantivi

effarement	braise	douleur	carnassier
amertume	brasier	écorchures	protèles
dégoût	combustion	ecchymoses	orvets
mépris	enfer	asmathique	colchique
tristesse	fureur	syphilitique	séisme
néant	cauchemar	rage	gouffre
solitude	hallucination	plaie	immersion
honte	opium	épouvante	
violence	folie	agonie	
viol	ciguë	décomposition	
haine	suicide	squelette	

Aggettivi

cloisonné	cruelle	cousues (lèvres)	effrayant
bafoué	cassé	coupées (langues)	pesant
déçu	écartelé	crevés (yeux)	étouffant
déchu	blessé		désespéré (espérance)
frustré	évanoui		
rouillé	brûlé		
perdu	mutilé		

Il discorso sociale entra attraverso determinati meccanismi nel testo letterario.

Ritrovare *l'occidentalità* in alcuni autori non vuol dire ritrovare le forme dell'Occidente *tout court*. Perché, sotto l'influenza di una linea di arabizzazione, il rapporto con i modelli occidentali non può essere semplice. Allora, per dirla con Abdelkébir Khatibi, si assiste a dei tentativi di reinterpretazione delle scritture occidentali, cercando di superare le contraddizioni con un terrorismo lirico, una violenta ricerca della cultura nazionale. «La grande contradiction, on l'image facilement, réside dans le refus de la culture française»¹⁵. La negazione e la rivolta si infiltrano allora anche a livello sintattico: si cerca di smontare l'architettura precisa della frase francese, la scrittura è spezzata, frantumata, deviata. Oppure, nel tentativo di aggirare il francese ufficiale, si ricorre a un francese *argotique*, a un altro strato della lingua.

Lingua e stile, lingua e *pubblico* sono elementi in stretta corre-

15. Citato da Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 68.

lazione tra di loro. Scegliere di scrivere in arabo o in francese può ricoprirsi di valenze ideologiche e politiche, soprattutto dopo la spinta all'arabizzazione data in generale dagli organi dirigenti. Scrivere in francese può voler dire, ad esempio, nutrire nostalgia per l'Algeria francese, può essere solo un lusso borghese? E quanto margine resta per questa produzione date le scelte programmatiche che incentivano l'uso della lingua araba? Per chi si scrive? Certo è che questo tipo di produzione letteraria continua ad esistere, e, pare non ci siano cali o defezioni di una certa entità.

Per alcuni scrittori l'uso della lingua francese sembra non presentare aspetti drammatici: «Je l'avoue c'est par l'intermédiaire de la langue française que je me sens le plus libéré du poids de la tradition, c'est là que, le poids de la tradition étant le moins lourd, je me sens le plus léger», dice Salah Garmadi. «Le danger n'est pas, du moins dans cette période transitoire, dans l'usage de la langue française comme mode d'expression littéraire ou artistique pour les Algériens qui ne dominent pas la langue arabe. Il réside plus dans le divorce, sur le plan culturel, du producteur littéraire ou artistique et de la masse», dirà Mohammed Si Moussa.

L'utilizzazione a un certo livello piuttosto che a un altro della lingua francese, del codice orale piuttosto che del codice scritto, può essere una discriminante di ordine sociale. «La langue française est ressentie par elles (par les femmes) comme un auxiliaire de taille dans leur révolte contre la tradition»¹⁶.

Alcuni scrittori usando determinate forme dell'espressione riducono automaticamente il loro pubblico, o si rivolgono a un destinatario che spesso si trova al di fuori del Maghreb. Non solo la «generazione del 52» ha preso come modelli degli occidentali. Forse che oggi non c'è l'influenza di altri romanzi stranieri? Si chiede Jean Déjeux. «Les clins d'oeil et les coups de chapeau envers les 'Maîtres' sont manifestes (à Roland Barthes en particulier)». Il pubblico di questi autori diventa allora un pubblico internazionale, vario, e allora anche il loro tipo di produzione ne risente.

On veut se distancier de l'Autre, et s'affirmer dans la différence et la rupture, mais en fin de compte ne rest-t-on pas fixé sur lui? Ne le démarque-t-on pas parfois ou ne rivalise-t-on pas avec lui en imitant ses recherches linguistiques et sa manière d'écrire? C'est assez clair dans l'un ou l'autre cas?

16. Charles Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Ottawa, Editions Naaman, 1974, p. 164.

D'autant plus que ces écritures nouvelles ne manquent pas en Occident, en rupture avec l'ordre «bourgeois», capitaliste. Rencontre plus que différence alors¹⁷.

II

...les questions que nous nous poserons sur la pratique littéraire viseront l'horizon politique dont celle-ci est inséparable, quels que soient les efforts de l'esotérisme esthétisant ou les refoulements de la dogmatique sociologiste ou formaliste pour les tenir écartés.

(J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, p. 14).

Sistema di trasmissione usato, destinatario reale o presunto tale entrano nel lavoro del produttore del testo, entrano nel testo.

Mohammed Dib, anche a livello teorico, sembra essere molto cosciente di queste interrelazioni. Per cui non sarà inutile, nel luogo di avvicinamento alla sua ultima opera poetica, tenere presenti alcune sue affermazioni a proposito. Del materiale extratestuale, come aspetti evocati nella prima parte, ma che ritroveremo trasformati – o messi semplicemente in pratica – nel testo.

A questo fine ci è di aiuto un'intervista del 1971¹⁸.

Qui Dib fin dall'inizio evoca dei meccanismi di selezione del contenuto, di meccanismi di censura e di autocensura. La sua produzione, soprattutto romanzesca, spesso infatti era stata tacciata di troppo realismo, di rappresentazione troppo cruda della realtà algerina. (Anche se ora parecchi dei suoi romanzi sono entrati nei programmi scolastici algerini, come *La Grande Maison* (1952), *L'incendie* (1954), *Un été africain* (1959). «On nous a appris à apprécier davantage la dignité que la vérité», dice testualmente Dib. Per lui lo scrittore deve essere lucido, «à l'écoute de son pays».

L'intervistatrice (Claudine Acs) si sofferma a un certo punto sul tema della nuova Algeria, su come Dib intenda affrontare questo problema. La risposta di Dib chiarisce molto bene che cosa (e chi) intenda per *pubblico*. «J'essaie aussi de prendre le problème de telle sorte qu'il intéresse les gens de pays qui peuvent ressembler à l'Algérie, et les Européens».

17. Jean Déjeux, *Ecrivains maghrébins de langue française et revendication de la différence*, in G. Toso Rodinis (a cura di), *Le rose del deserto*, Bologna-Padova, Patron Editore, 1978, pp. 29-53.

18. Si trova in «L'Afrique littéraire et artistique», n° 18 dell'agosto 1971.

Lo scrittore si mette quindi in una posizione *supernazionale* in uno sforzo di fungere da *trait d'union* tra mondi e realtà diverse, ma oggi – come dimostrano avvenimenti anche recentissimi – tra loro collegati e talvolta dipendenti.

«Le roman que je voudrais écrire est *le roman de l'échange*, de ce qui apporte l'Occident non seulement dans le domaine évident de la *technique*, mais surtout des idées, et de ce que pourrait, apporter, disons pour simplifier, le Tiers-Monde, à l'Occident, ni évidemment sous forme de technique ou d'idées, mais d'équilibre, de réserve d'humanité». Per lui è essenziale cogliere il rapporto tra paesi sviluppati e paesi in via di sviluppo in funzione di un avvenire positivo che ne potrebbe discendere. In *Dieu en Barbarie* e in altri romanzi aveva messo in risalto l'impatto della civiltà occidentale con il mondo algerino. Con il romanzo *Habel* siamo in Occidente, i personaggi sono «tympanisés sans le savoir par la triomphale violence du monstre à mille têtes du trafic...»¹⁹.

In questa prospettiva dello *scambio* anche il problema della lingua diventa meno drammatico: «Il faut trouver un équilibre entre l'arabe et le français. Celui-ci est une fenêtre ouverte sur l'extérieur et je pense qu'il sera maintenu. D'un autre côté, les Algériens ne doivent pas faire un drame d'apprendre l'arabe. Et il est absolument indispensable qu'ils sachent leur langue», afferma sempre Dib nella menzionata intervista.

Anche se i meccanismi di cui abbiamo parlato nella prima parte si rivelano anche a livello minimo. A proposito dei titoli dei suoi romanzi, che l'intervistatrice trovava come esempi della portata e della poesia delle parole, Dib dice che spesso li pensa in arabo, li traduce poi in francese e alle volte i risultati possono essere buoni.

Le difficoltà permangono, nella ricerca di una scrittura che tenga conto della identità e della differenza, nel tentativo di superamento in una prosa poetica «savamment contrôlée» (J. Déjeux). Eccone qui un'altra testimonianza:

Je n'écris pas comme un Français. Il y a dans mes livres un autre ton, certaines images, certaines hantises qui n'appartiennent pas au monde chrétien et français. Et c'est l'un de mes problèmes: j'ai une façon de voir les choses et d'écrire décalée par rapport à ce que perçoivent les lecteurs français. Aussi simplement que j'écrive ce que j'écris leur paraît étrange²⁰.

19. Mohammed Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.

20. Intervista in «Les Nouvelles Littéraires» (1976), citata da Jean Déjeux in *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Editions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.

E queste osservazioni ci riportano ad alcune note iniziali, laddove parlavamo, con Hjelmslev, di *piano dell'espressione* e di *piano del contenuto*.

Problema questo legato anche alla «disposizione» del materiale nella produzione di Dib, in particolare al rapporto tra sua produzione romanzesca e sua produzione poetica. Al di là di sue affermazioni come «Je suis essentiellement poète et c'est de la poésie que je suis venu au roman, non l'inverse» è un fatto che in lui ci sono forti contaminazioni tra i due settori. Per esempio alcune poesie sono state incorporate nel testo del romanzo, usa spesso nei suoi romanzi un linguaggio che ha molte affinità con quello poetico, nell'ultima raccolta *Omneros* le *parabases* scandiscono con il loro tessuto le varie sezioni della raccolta.

Scelta precisa di scrittura o anche qui retaggio di strutture che stanno alle sue spalle? «Depuis l'époque pré-prophétique jusqu'au début du xx^e siècle, la littérature de langue arabe classique est essentiellement poétique»²¹.

Certo che per Dib «un roman est une sorte de poème diffus, c'est particulièrement vrai pour les grands romans contemporains, come *Ulysse*, et ceux de Kafka et de Dostoïevski»²².

Il rapporto tra i due «generi» andrebbe stabilito analizzando strutture e tecniche espressive per trovare, nella specificità, dei due settori, omologie e corrispondenze. Pertinente sarebbe l'analisi di varie tecniche di «mise en abyme», per esempio.

Sempre mettendo a raffronto romanzo e poesia Dib afferma comunque a proposito della scrittura poetica: «Lorsqu'on passe beaucoup de temps sur un poème, on atteint l'essentiel et aussi quelque chose de plus tragique, de plus dur»²³.

Questi caratteri, di tragicità della parola, di durezza della stessa, li possiamo riscontrare nella raccolta di poesie *Omneros*²⁴ – la terza, le due precedenti sono *Ombre gardienne* e *Formulaires* –. Questa raccolta si distingue dalle precedenti per un carattere «sperimentale» più acuto, per la messa in opera di meccanismi più sofisticati, per l'utilizzazione di una strumentazione rinnovata sia sul

21. Jamal Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, Paris, Editions Anthropos, 1975, p. 1.

22. Intervista in «L'Afrique littéraire et artistique» (1971), citata.

23. Nell'intervista citata in «L'Afrique littéraire et artistique».

24. Mohammed Dib, *Omneros*, Paris, Seuil, 1975.

piano della tecnica poetica sia sul piano del materiale lessematico impiegato.

Si potrebbe dire che se la prima produzione operava soprattutto sul versante della semanticità, qui è molto presente anche il versante della strutturazione materica, del prodotto di un lavoro interno, anche autosignificante.

Sono da analizzare immediatamente i titoli della prima sezione («eros crypte»): «publication de la fraîcheur; publication de la chaleur; publication du désir; publication du forfait; publication de l'obscurité; publication de l'immobilité; publication de l'omise». È interessante vedere l'accostamento del lessema *publication* con altri elementi molto lontani dall'area semantica del primo. Questo fatto di metaforizzazione «interna» al sintagma fa sì che il titolo sia già un falso titolo in quanto si pone come struttura del tutto aperta, polivalente. *Publication* contiene certo il senso di atto giuridico-amministrativo, di atto politico, ma anche il senso di pubblicazione di un'opera, nel caso specifico dei «pezzi» della raccolta. Abbiamo quindi un rapporto tra un termine della lingua politico-amministrativa, di una lingua «pubblica» e dei termini, quasi tutti facenti parte di un linguaggio poetico già codificato, tradizionale, come *fraîcheur*, *chaleur*, *désir*, *obscurité*, *immobilité*. A parte rimangono *omise* e *forfait*. Quest'ultimo comunque va a formare un sintagma lineare che come significato può accostarsi alla frase «Déclarer forfait», termine che si riscontra anche nel mondo dell'ippica, delle corse: annunciare che non si prenderà parte a una corsa, a una competizione. In questo senso si potrebbe accostare a *omise*. Questo senso di rinuncia, di disfatta che ritroviamo appunto in questo testo, («publication de forfait») soprattutto nei versi

élevant défaite accalmie
et voiles ramenées au port (p. 14)

Abbiamo allora l'impressione che attraverso certe spie affiorino in maniera drammatica e «tragica» (per usare un termine dello stesso Dib) come dei «resti» del passato, enucleati in un codice in senso lato politico, agonistico, di guerra.

Non è difficile infatti andare al reperimento di elementi simili che, pur disseminati nel testo e combinati in modi particolari, si rivelano come uno dei poli significativi della raccolta.

Per non prendere in considerazione che le prime composizioni si possono segnalare: *propager*, *règne*, *renouvellement*, *victoire*, *en-*

fermant, se taire, trahir, évadée collegato a «porte», l'intera sequenza «tu instaures la sédition», «guerre». Più avanti (p. 56) è da segnalare la poesia *plus étrange espion* che contiene il termine «espion» appunto, ma anche «s'en déguise», «enfer», «sur le qui-vive».

Vale la pena poi di riportare per intero, come esemplificazione più completa la poesia

plus mobile
attente s'apaiser
puis attente surgir
sous un repaire d'eau
d'un coup gagner le jour
épuiser hurleries
et restes d'innocence
puis s'éteindre et se faire
entre lits de torture
un abri à vanneaux

dove non a caso troviamo il termine *restes* e dove ritroviamo quasi a ogni verso dei lessemi che potrebbero rientrare nel codice proposto. Dei sintagmi come «épuiser hurleries», «entre lits de tortures», insieme a «restes d'innocence» si pongono come matrici di questo codice che va a collocarsi, attraverso tali lessemi, nel testo più vasto del discorso della guerra di indipendenza e del discorso sociale.

A questo livello comunque ci interessa soltanto registrare l'esistenza di questo codice che con le sue particolarità significative, inserito in un sistema che non sarebbe naturalmente il suo, provoca vari esiti testuali e poetici, come si può constatare dagli esempi riportati. È comunque, nel tessuto complesso della raccolta, elemento non preponderante, un «resto» appunto, che in quanto tale funge da spia di un certo passato, si ricollega al discorso della memoria, del ricordo. In quanto tale può svolgere in linea di massima la stessa funzione di un «codice mediterraneo», pure reperibile nella raccolta, ricordando che l'autore vive da molti anni in Francia, nella regione parigina.

Il codice mediterraneo è immediatamente percepibile. Già la prima poesia risulta essere un campione interessante. Basterebbe citare la penultima terzina:

s'immoler à toutes les digues
ignorer le sable appeler le sable
futile instant de sable

dove il termine *sable* connota di per sé, con la sua ricorrenza, il materiale della strofa. Nella stessa composizione troviamo i lessemi *chaleur*, *vague*, *rumeur de mer*, *digues*, *rumeur de mer* ancora nell'ultimo verso. I riscontri potrebbero continuare. Nella poesia successiva, ad esempio, dal titolo già per il nostro proposito significativo, *publication de la chaleur*, possiamo registrare: *rumeur de mer*, *moisson*, *soleil*, *agave*; questi due termini coniugati tra di loro nel verso: «l'impassible soleil d'agave» (p. 12).

Molto pertinente per le nostre rilevazioni è la sezione che porta il titolo *eros mer* (p. 24).

Riporto qui qualche parte particolarmente significativa, sottolineando quei termini che si inseriscono nel codice di cui stiamo parlando, della prima composizione:

comble de femme
d'abord une *guêpe*
autre chose étend sa *chaleur*
et aube
soudain les bras apportent une *mer*
l'*aveuglement* la répartit en corps
les portes la reçoivent
...
guêpe encore et
foudre
autre chose étend sa *chaleur*
...
sable qu'il faut renverser
polir à toutes les *grèves*
espace qui atteint sa raison de *lumière*
et aube
les *cigales* remettent le *feu* au temps

Il paesaggio marino si ritrova con tutti i suoi naturali elementi: *algue* (p. 34), *vagues* (p. 36), *rivages* (p. 37), *écueils* (p. 32), *bords* (p. 41) e nella stessa pagina *vent myrte*.

Un paesaggio che si rivela comunque quasi subito come elemento di una composizione più grande, un elemento «superficie» che gioca le sue possibilità a un livello più profondo. Come può dimostrare un'altra composizione che contiene molti lessemi del codice (e che ancora sottolineeremo).

bien des eaux (p. 65)
où le sommeil
comme une saison d'*huile*
se répartit sur un ventre
où la *mer* remâche
tour à tour la solitude le cri
le *sable* désorienté de ses *îles*

Allora queste parole diventano una sorta di «buchi» attraverso i quali emergono alcune strutture del profondo, strutture di un cosmo primitivo e incontaminato. Si fanno strada quindi, tra le fessure del testo, degli archetipi, come quello dell'*acqua*, visibile in quest'ultima composizione.

Oltre a questa discesa in profondità della parola risulta estremamente importante la combinazione di questo codice con altri livelli del discorso, con gli altri elementi del testo.

Siamo in ogni caso ben lontani dalla dimensione *descrittiva*, direttamente referenziale di *Ombre gardienne*²⁵, sia che ci parli del paesaggio maghrebino:

Le matin entrouvre ses yeux
Dans la brume, la solitude
Et les quelques fleurs de la steppe (*Une voix*, p. 22)

sia che ci parli della sua condizione di esiliato:

Je suis le compagnon idéal des statues;
Dans les jardins peu fréquentés j'observe
Leurs lèvres où s'arrête une parole tue,
Leurs mouvements de pierre aux étranges réserves (*Les statues*, p. 48)

L'acqua, ad esempio, prende dei significati diversi, a seconda del luogo in cui si trova, a seconda delle modalità di «contatto» con l'uomo: acqua del mare, acqua del torrente, acqua della fontana; acqua salata e acqua dolce. È un elemento che viene spesso, naturalmente messo in relazione con l'elemento femminile, con la donna. Spesso comunque perde la connotazione «profonda» di fecondità, di linfa vitale, di sangue della terra.

la femme qui avance
quand la mer recule
la menteuse mer. (*liquidité de femme*, p. 30)

Il rapporto tra il mare e la donna diventa quasi un rapporto mec-

25. Mohammed Dib, *Ombre gardienne*, Gallimard, 1961.

canico: quando l'una avanza l'altro si ritrae, e viceversa. «Sans la mer, sans les femmes ,nous serions restés définitivement des orphelins; elles nous couvriraient du sel de leur langue et cela, heureusement, préservera maint d'entre nous»²⁶ dice Dib in *Qui se souvient de la mer*. Ora qui la donna è diventata una linea di mezzo, una linea dell'orizzonte – mesurée / ajustée à l'horizon / dissipée –. Si colloca su una linea di sospensione, di attesa, sul vuoto come appare in quella sorte di dialogo nella composizione dal titolo *paroles ou traces*, in cui la parola della donna è collocata, anche strutturalmente, anche tipograficamente, in questa linea mediana tra due mari (*et la mer / ... / et la mer*) introdotta e increspata da un «ma» (mais la femme).

Ma anche le tessere più comuni che vanno a costituire il sistema mediterraneo, come l'*acqua*, e il *sole*, possono avere immediatamente una connotazione che non appartiene normalmente al sistema della lingua francese²⁷. Anche Aragon nella sua prefazione a *Ombre gardienne* metteva in risalto questa dissonanza tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto.

Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et de Péguy... Songez comme le mot *jardin*, par exemple, quand vous joignez vos propres images, désigne autre chose que ces fleurs maghrébines, et l'indifférence de l'eau quand on s'écarte du désert.

Anche l'*acqua* può essere attraversata dagli strati della storia: l'acqua portata da condutture, dall'«industria virile» nella terra dell'oasi non è l'acqua della fontana da dove sgorga l'acqua «pura», fontana che è «le lieu des femmes qui, seules, ont ce privilège d'en rapporter fièrement leur précieuse cruche»²⁸. L'acqua pura della sorgente non è l'acqua violenta del mare che può sommergere la città, luogo del nemico, luogo dell'Altro.

Questi elementi del codice mediterraneo sono coniugati con altri elementi che ne tradiscono la monosemia originaria: per esempio *le sable* è *désorienté* (p. 65), *la mer* è *menteuse* (p. 30), *l'agave* è *dévoiyé* (p. 17).

26. Citato da Charles Bonn, *op. cit.*, p. 51.

27. Dice A. Memmi durante una tavola rotonda (Figaro littéraire, 31 dic. 1964): «Pour un Français le soleil est agréablement chaud. Chez nous c'est tout différent. J'ai passé ma vie à me cacher du soleil, brûlant, méchant». Citato da Jean Déjeux in *Mohammed Dib*, Editions Naaman, 1977, p. 31.

28. Cfr. Charles Bonn, *op. cit.*, p. 52.

Il paesaggio mediterraneo diventa in questo modo un paesaggio sempre di più interiore, luogo (ed elemento esso stesso) di malessere e di lacerazioni:

archipels oisifs 2
eau patiente lente qui veut
jambes et oeuvres mal dépendre
et ouvrir la route salée
mal plus bas qui ne veut gagner
atolls fomentés aux tropiques
ni aurore de convoitise

Elementi del codice socio-politico e del codice mediterraneo sembrano congiungersi, sembrano unirsi insieme per costruire un sistema di significazione più denso e vivo. Nel testo qui citato l'*eau* è *patiente e lente*; gli *atolls* sono «fomentés aux tropiques»; si parla di «aurore de convoitise». I pezzi del discorso sono sparsi, collocati a vari livelli, mescolati tra di loro, parcellizzati. Una frammentazione profonda che è sottolineata da una serie di elementi lessicali come «de brisement en brisement» (p. 11), «la porte rompue» (p. 12), «fêlure» (p. 17), «persévère de faille en faille» (p. 32), «déchireuse / qui parcourt un chemin de baisers» (p. 35), «étranges bords n'ayant cure de rien» (p. 41), ecc.

In questo senso tuttavia sono maggiormente significativi alcuni elementi «sintattici», quelle parti non semantiche del discorso, che si trovano svolgere qui un ruolo importante. Ritorneremo più avanti su queste componenti.

Un altro tipo di codice che emerge dalla analisi della raccolta potrebbe essere definito un «codice di caccia». Registriamo per esempio i seguenti sintagmi:

p. 13 seuls halliers blondis par les cors
14 ta fatigue prise au piège
15 le jeu pour tromper l'attente
37 où émigrent les loups
et toute chasse ouverte
49 ignorant où gaspiller une fougue
forcer l'ouvert et dévaster le gîte
sur une proie enchaînée du regard
95 chasse éperdue

Sono inoltre significativi i seguenti titoli: *bête courable* (p. 86), *en proie* (p. 98), *bête expansive* (p. 147). Sono anche da registrare les-

semi come: «volière» (p. 40), «oiseaux» (pp. 31, 36, 98), «aire» (p. 40), «embuscade» (p. 50), «ramages» (p. 53), «bête» (2 volte a p. 101), «gytaèpes» (p. 139), «louverie» (p. 145), ecc.

Per avere un'idea più precisa di come sia disposto e funzioni questo materiale sarà utile riportare per intero questa poesia (p. 70)

de forlonge

mais entre tout ce qui chasse
et conduit l'instance
avec fusils clameurs hallalis
la fable sait elle
où le corps de la dormeuse
s'achève dans un souffle

Come si può notare anche qui, ciò che risulta interessante dal punto di vista della produttività del testo poetico, è l'accostamento di elementi di questo codice con elementi di altri codici (come avevamo avuto occasione di vedere anche precedentemente) o con termini di altre zone semantiche, magari lontanissime o opposte.

Interessante è anche da questo punto di vista la parte finale della poesia *émersion d'ardeur* (p. 119):

et bête encore neige encore
de loin en loin traque une paix
et nudité vorace encore

dove i sostegni immediati di tipo «venatorio» – «bête», «traque», «vorace» – vanno a cozzare con i semi del *freddo* (dell'opacità) e dell'eros. Abbiamo un reciproco scambio: il discorso amoroso è inquinato dal discorso venatorio, quello venatorio da quello amoroso, interstizi di freddo (di opacità) si formano tra (e lungo) tutti e due i discorsi. Simile meccanismo ritroviamo in

louve en un creux de désir
toute entre ces bras recluse
qui ne cesse d'user d'ongles (*corps à cris*, p. 59)

dove al posto del freddo, dell'opacità troviamo un *vuoto* che diventa comunque luogo dell'azione amorosa.

Tra il codice socio-politico e il codice venatorio può essere collocato un codice di mezzo, un sottocodice, che potremmo chiamare *guerriero* e che spesso è abbinato ai due precedenti. Potevamo averne un esempio nella seconda parte di *de forlonge*, dove oltre

al termine *dormeuse* può essere molto pertinente il termine *fable*. Ricordiamo almeno alcuni elementi di questo sottocodice:

règne	p. 11	empire	p. 60
tour	55	inféodé	60
ennemi	50	régence	71
tocsin	57	dormeuse	70, 87

Anche qui qualche parte per intero darà una visione più completa della disposizione e del funzionamento di questo tipo di materiale.

régence folle (p. 97)
 viendront les hautes servantes
 mêler l'aveu fasciné
 et l'ovation de tes membres
 ...
 et maintes s'agenouiller
 leurs cierges te couronner
 et puis les chantres de mer

Una dimostrazione della interrelazione tra produzione romanzesca e produzione poetica in Mohammed Dib, della possibile estensione dei codici di cui stiamo parlando, la abbiamo mettendo a confronto questi nostri rilievi con altri che possiamo dedurre dal romanzo *Le maître de chasse*²⁹, dal titolo già di per sé significativo.

Nel romanzo i referenti soggiacenti al piano espressivo paiono essere più appariscenti, si collegano con maggior nitidezza al «discorso sociale».

È questione, nel romanzo, di una sorta di complotto da parte di una setta denominata «Les Mendiants de Dieu» che si richiama a certi valori originari, «tradizionali», umanitari e che si pone in contrasto con l'apparato politico-amministrativo dello stato algerino chiaramente del dopo-rivoluzione.

Chi è il «maître de chasse»? Una sorta di entità che sta al di sopra delle parti in lotta? Così sembra porsi lui stesso: «... et je les rêve tous. Je les vois tous».

«Je les entends tous. Je les pense tous».

«(...) Je les vois dans la poussière de leur éternité, de leur sueur, de leurs regards». La sua voce *nomina* per Lâbane i protagonisti della vicenda:

Jean-Marie Aymard et Kamal Waëd. Hakim Madjar et Marthe. Le Dr

29. Mohammed Dib, *Le maître de chasse*, Paris, Seuil, 1973.

Berchig. Si-Azallab. M^{me} Waëd. Les autres. Tous les autres. Si nombreux soient-ils.

È una sorta di Dio, di dio pagano, che si interessa delle vicende umane, che vi partecipa³⁰:

Sa voix passe comme une coulée de fer fondu. Elle ouvre l'obscurité, elle la balaie de sa traîne de roussi et laisse les chairs de la nuit plus inertes, plus calcinées³¹.

Il «maitre de chasse» sarebbe «à lui seul le seigneur de tous ces démons» (i demoni interiori che animerebbero Kamal, il tecnocrate, Madjar, il capo spirituale, Jean-Marie, il compagno di tutti e due, Lâbane, l'illuminato), secondo quanto si legge in copertina. Ma quando il contrasto tra le due visioni – l'ordine e la tecnocrazia da una parte, la fede e la spiritualità dall'altra – diventa lotta aperta, anche lotta armata, il *maitre* sta dalla parte dei «poursuivants» o dei «fuyards»? Come ogni buon dio pagano dovrebbe scendere in campo per uno schieramento o per l'altro.

È quello che sembra avvenire a pagina 138. Qui è Lâbane che *dit*: «Je vois d'où vient le coup. Le maître de chasse abat ses cartes». Madjar, il capo spirituale viene ucciso dalle forze dell'ordine, impersonate dal «tecnocrate» Kamal, proprio quando cerca di opporsi allo scontro armato. Ma le sue grida saranno soffocate nella polvere, nella polvere della morte.

Après quoi il cesse tout à fait de crier, étouffé sans doute par toute cette poussière, et ça me permet d'entendre les vociférations, les appels, les jurons des autres, d'entrevoir leurs silhouettes dispersées, lancées dans la course, la *poursuite*, la *chasse*³².

Allora chiaramente il codice «venatorio» prende le connotazioni del codice sociale e politico. Il problema di fondo è il problema della ricostruzione, della gestione dello stato algerino, dopo la vittoria della Rivoluzione. Una Rivoluzione incompleta, da continuare, secondo l'opinione di un «fellah».

– Pourquoi, pourquoi; parce que ces ouvries de fermes ne nous laissaient

30. «Le Maître de chasse est un titre qui permet en arabe de jouer habilement sur les mots (Le Maître chasseur: *as-sayyed eç-çayyad*, ou le Seigneur de chasse: *as-sayyed aç-çayd*)... Le Maître de chasse peut être une force aveugle, la Destinée, qui orchestre, mais plus immédiatement Kamel Waëd, l'homme de la force, de l'ordre et de la Ville qui triomphe apparemment». Jean Déjeux, *op. cit.*, pp. 25-26.

31. Questa citazione e le precedenti si trovano a p. 118.

32. M. Dib, *Le maître de chasse*, p. 139. La sottolineatura è nostra.

point approcher de leur paradis, de ces fermes de colons, tiens! Et maintenant que la Révolution est arrivée, ce sont les mêmes qui ne nous laissent toujours point nous en approcher. On le sait, pourquoi! (p. 129).

Kamal Waëd si difende, non vuole svolgere il ruolo di grande Cacciatore nei riguardi della moltitudine, della folla; figura che ossessiona fin dall'inizio Lâbane: «Quelqu'un veut me regarder, regarder jusqu'au fond (...). J'avance dans son regard. Une immensité incendiée. Est-ce lui, le Chasseur?» (p. 26).

Così risponde infatti a Aymard, il francese:

– Moi aussi, je suis du peuple. Je n'ai pas besoin de l'idéaliser... Tu vas retourner dans ton pays, mais ne pense pas que nés dans la tyrannie nous désirions à notre tour exercer la tyrannie. Ce n'est pas exacte. Nous jouons le tout pour le tout en ce moment, Jean-Marie (pp. 170-171).

Il discorso di Kamal non manca di autocritica, anche se è imbevuto di un certo realismo politico, cerca di non dimenticare gli ideali concreti della rivoluzione. «Moi aussi, j'avoue, j'étais plein d'illusions, avant. Je voyais les choses autrement». Giustifica un certo autoritarismo ricordando la situazione ancora molto difficile: l'analfabetismo, le condizioni dell'agricoltura, la disoccupazione, la mancanza di personale specializzato, strutture economiche da rivedere («combien de puits de pétrole dont la plus grande part des bénéfiques va à des sociétés étrangères»). E poi ancora la scolarizzazione, la creazione di posti di lavoro che comportino anche una promozione sociale. La Rivoluzione è allora ancora un discorso aperto:

Et ce sera à la Révolution qu'ils le devront; à nous, rien qu'à nous, qui aurons été capables de leur préparer et de leur construire cet avenir.

Il lavoro intertestuale diventa come si vede più denso, sia il testo romanzesco che quello poetico vanno a costruire un testo più vasto. Potrebbe quindi essere interessante mettere in rilievo in *Omneros* altri elementi del codice socio-economico. Ci accontenteremo di segnalare dei sintagmi omologhi al discorso precedente come:

épuisé une naphte assoupie (p. 17)

e

enfance en butte aux carbures
cette science peut-être

per passare a cogliere altri meccanismi del funzionamento del testo poetico in Dib.

Dib ha più volte ribadito che tiene presente un pubblico non solo algerino, non solo maghrebino, ma francese, francofono, europeo.

Non possono mancare, nella sua produzione poetica, elementi di intertestualità che collegano il testo di Dib al «testo» della poesia francese.

Sono già stati fatti a proposito di questa raccolta i nomi di Saint-John Perse e di Valéry. «... au détour des poèmes sonnent des échos valériens»:

rien qui ne soit licence n'aime
de brisement en brisement
vider une rumeur de mer

anche se la forma «déroge les contraintes héritées ou calculées où se plaît Valéry»³³.

Per quel che riguarda Saint-John Perse, sempre Gateau vedrebbe delle analogie di fondo: «Eros est bien plutôt, comme les 'vents' de Saint-John Perse, le nom qu'on peut donner aux grandes forces à l'oeuvre par le monde, un avatar du çivaïsme».

Le analogie certamente incominciano a livello dei titoli (di poesia, di sezioni, di raccolte intere): vedi in Dib titoli del tipo *Gloire du vent I*, *Voie d'allégeance*, ecc.

Significativa mi pare, su questo piano, l'evidente relazione tra il titolo della raccolta di Saint-John Perse *Anabase* e le cinque «parabases» di *Omneros*. Alcuni temi ricorrono nei due autori, quello dell'*esilio*, per esempio: vedi *Exil* titolo di un'altra raccolta di Saint-John Perse.

A livello di elementi del testo, a livello lessicale, si riscontrano evidenti coincidenze. Per non soffermarci che alle prime pagine di *Exil* (I, II) e di *Omneros* (le prime otto poesie), possiamo registrare lo stesso codice mediterraneo che viene allo stesso modo nominato.

Registriamo in *Exil*:

a) sables, exil, seuil, sables, grèves, sables, sables, sables, sables, exil, voiles, signes, exil, e il, mer, sable.

E in *Omneros*:

33. Jean Charles Gateau, in «La Nouvelle Revue Française», luglio 1975, pp. 78-80.

b) mer, sable, sable, mer, mer, signe, patrie, nostalgie, mer, grèves.

Ritroviamo uno stesso senso del *negativo*, del *vuoto*, della ricerca di un *luogo*:

In *Exil*: «vaisseaux creux», «lieux vains», «Et que toutes choses au monde lui soient vaines».

In *Omneros*: «vider une rumeur de mer», «la fête évadée audehors», «suspension», «ayant vacante oraison de brume», «obscurité comme un vide», ecc.

A questa zona semantica può essere accostato il sema del freddo, del gelo, segnato soprattutto dalla *neve*:

Vedi ad esempio in Saint-John Perse

Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence (*Neiges*, 1)

E in Dib

une neige à perdre haleine (p. 69)
a neigé plus fort (p. 116)
déployant sous la neige (p. 117)
ou hâtive s'enfuit en neige
ou lente s'amarre en profil
et blancheur recompte les vides
et bête encore neige encore (p. 119)

Un codice guerriero, già sottolineato in Dib è riscontrabile in gran parte anche in Saint-John Perse.

Où furent les grandes actions de guerre (da accostare a «actes de guerre» di Omneros (p. 15)
Les milices du vent
Le vent nous conte ses filibustes
Comme le Cavalier, la corde au poing

Si possono ancora riscontrare nei due testi la presenza di elementi particolarmente significativi come «barbarie» e «à l'orient».

Già in *Formulaires*³⁴ potevamo trovare alcuni frammenti di una *ideologia del negativo*. Si incontrano i concetti di *vuoto*, di *vacuo*, di *assente*. Questi concetti sono tutt'altro comunque che concetti statici: sono connotati a volte in modo positivo – vedi ad esempio «le pouvoir d'une absence prolifique» (p. 55) e «embrasse le creu de la fécondité» (p. 77) – e quasi sempre si pongono co-

34. Mohammed Dib, *Formulaires*, Paris, Seuil, 1970.

me elementi dinamici: «ce vide nomade qu'habite la foudre» (p. 46), «de cette dure lampe qui creuse / une rumeur de vent» (p. 55).

Il testo sembra rivelare una volontà di potenza attraverso i suoi mezzi specifici: il linguaggio è «sovrano», è un sovrano «incompatibile», «segreto», «annegato» e la «parole creuse un espace vide» (p. 75).

In *Omneros* ritroviamo questi elementi: «vider une rumeur de mer» (p. 11), «une vide rumeur de mer» (p. 12), «persévère de faille en faille» (p. 32), «l'aridité plus vaine» (p. 53), «contre un voeu d'absence» (p. 54), «louve en un creux de désir» (p. 59), «jusqu'où l'intangible été se vide» (p. 72), «lenteur pour occuper le creux» (p. 88). Ma tali elementi tendono ad organizzarsi lungo una ricerca di uno spazio, di un *luogo* primitivo, rigenerato, sgombero («au plus vide», p. 89), per conservare (sotto vuoto spinto) e per ricominciare «hors de portée des mots» (p. 89).

A questa ideologia del negativo, come abbiamo fatto cenno in precedenza parlando del rapporto con Saint-John Perse, appartengono anche quei semi del freddo, dell'opacità, della pietra.

Ma anche qui sono da tenere presenti i caratteri attivi, dinamici, di questi significati che paiono porsi come un grado zero di nuove azioni significanti. Vedi, ad esempio:

l'opacité qui se gorge de sang (p. 57)
apprivoisant la neige d'un corps (p. 74)
n'assouvir que les vierges du froid
ne repaître que leurs neigeries (p. 124)
le sommeil stimule la neige (p. 143)
et tant de neige éveillée (p. 145)

In quasi tutti questi sintagmi i sostantivi che ci interessano sono dinamicizzati sia da elementi verbali e grammaticali, sia da azioni, che fanno o subiscono, di tipo antropomorfo («l'opacité qui se gorge», «le sommeil stimule la neige», ecc.).

Infatti non a caso fanno da contrasto spesso con i semi del *calore*, e sono collegati al corpo, spesso all'atto amoroso, alla dimensione erotica appunto.

Anche se in *usages de veilles* il «gioco» di questi elementi con quelli del codice di caccia, ad esempio, può riportarci in una dimensione «pubblica», per andare a parlarci del luogo della delusione e della ricostruzione.

In questo senso tali semi possono svolgere la stessa funzione di quelli indicanti malessere, angoscia, frammentazione.

Frammentazione, luogo (o non luogo) vuoto sono in definitiva anche elementi «sintattici» a livello del contenuto. A livello dell'espressione troviamo delle equivalenze sia sul piano della struttura testuale, sia sul piano di termini articolatori. Sicuramente è da rilevare la capacità produttiva di senso di questi elementi sin-categorematici in composizioni come *lieu de femme* (p. 51), dove i due *incipit* costituiti da «où» delle prime due strofe e l'*incipit* «là-bas» dell'ultimo verso che riprende l'«ici» finale del terz'ultimo verso vanno a creare una serie di relazioni locali che, data anche la loro dislocazione nel testo, non solo sottolineano e riprendono i motivi lessicali ma danno informazioni supplementari e più «geometriche» ai fattori portanti della composizione. E sono qui pertinenti alcune osservazioni di Derrida a proposito di «entre». «Outre sa fonction syntaxique, par la re-marque de son vide sémantique, il se met à signifier. Son vide sémantique signifie, mais l'espacement et l'articulation»³⁵.

Qui queste circostanziali di luogo svolgono la stessa funzione, «si mettono a significare», anche in contrasto con i non-luoghi in definitiva dell'«aération» e della «vacance».

I rilievi potrebbero continuare analizzando altri elementi dello stesso tipo come la congiunzione «et», e l'avversativa «mais». Do qui soltanto un breve campione in cui possiamo constatare il funzionamento di quel «entre» di cui si è parlato e che non abbisogna di altri commenti:

ère de femme (p. 27)

I

rien qui ne soit forge
entre blondeur et hâle
n'ouvre attente pâleur
et bras aux frontières

Registreremo soltanto la carica semantica che assume nella tessitura della composizione il «ne» + il congiuntivo (costruzione facilmente reperibile anche in altri luoghi) che vede così trasformata

35. Citato da Stefano Agosti, «Il testo della poesia in Montale: *Sul lago d'Orta*», in Annalisa Cima, Cesare Segre (a cura di), *Eugenio Montale*, Biblioteca Universale Rizzoli, 1977, p. 189. Ma tutto il saggio di Agosti è, per questo discorso, estremamente significativo.

la sua natura prettamente sintattica, per significare con la sua natura (anche se leggermente diversa nelle due costruzioni) il carattere incerto e sfumato delle «frontiere» spazio-temporali. Questo procedimento è tanto più significativo in quanto anche le altre due brevi sezioni della poesia sono costruite sullo stesso modello. Ecco la numero due.

2

ne vienne
mouette peu formulée par la barre
ne poursuit
cette pente dans la chair
ne s'efface
raison et regard

E anche qui è significativo l'imbricamento di questa costruzione con momenti di «precarietà» e di pericolo, con situazioni di «fuga» e di possibile «smarrimento».

Per cui potremmo chiudere queste veloci rilevazioni con una frase di Lotman: «... nel testo letterario avviene una semantizzazione degli elementi non semantici (sintattici) della lingua naturale»³⁶.

Un altro problema legato all'asse paradigmatico del testo è quello della posizione e disposizione dei vari elementi nella frase, nel discorso poetico.

Notoriamente degli occorrimenti posizionali sono tipici del linguaggio poetico che se ne serve per determinati risultati. Vorremmo qui sottolineare soltanto alcuni fenomeni riguardanti l'ordine, il rapporto sintattico nella frase dei suoi termini principali. Ogni linguista e ogni grammatica sottolineano l'«ordine logico» della frase francese. Si legge, ad esempio nella *Syntaxe du français moderne* di G. e R. Le Bidois:

Le français, depuis quelque sept cents ans, n'a plus de cas; la seule indication qu'il puisse donner sur les rapports syntaxiques des mots, il la donne par l'ordre de leur rangement dans la phrase. Si bien qu'on peut, non sans raison, tenir l'ordre des mots pour un véritable «morphème» additionnel³⁷.

Ora è lo scarto, l'infrazione della norma che può essere significativa nel linguaggio poetico. Nel nostro caso comunque segnalando alcuni effetti stilistici non possiamo tener presente che il sistema,

36. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 29.

37. Georges et Robert Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Paris, Editions A. et J. Picard et C^{ie}, 1968, p. 3.

la norma per Dib può essere il francese dell’Africa del Nord, contaminato alle volte da strutture arabe, da modi di parlare locali, consolidatosi in alcuni caratteri originali.

Registriamo così, per quel che riguarda l’influenza dell’arabo, l’assenza della congiunzione «que» e la non distinzione tra il presente e il futuro³⁸.

«Cependant l’originalité du français d’Afrique réside surtout dans ce que l’on peut appeler une ‘inversion’ de l’objet direct et de l’attribut» (1). Così troviamo spesso questo ordine: Oggetto + Soggetto + Verbo.

Per quel che riguarda gli avverbi (o i complementi con valore avverbiale) troviamo quest’ordine: Avverbio + Soggetto + Verbo. Ora, siccome abbiamo visto Dib non insensibile ai «parlers» locali, dobbiamo come minimo porci il problema in modo da cercare di distinguere appunto gli elementi della «langue» da quelli della «parole». Certo che alla luce di queste concise osservazioni ci sembrano avere meno forza di rottura ad esempio tutti quegli avverbi messi all’inizio dei versi. Ma, dicevamo nella prima parte, non possiamo prescindere dal fatto che il sistema usato è quello francese e quindi secondo tale parametro alcuni fenomeni vanno considerati.

Alcuni casi di legamento sono comunque da segnalare, anche perché non si riducono al meccanismo del semplice asindeto o degli effetti stilistici.

pourrait tout aussi bien être
une neige à perdre haleine
pourrait entre seins et jambes
brûler sans y faire tache

Dove la confusione (o mancanza) della marca enunciativa potrebbe sottolineare la carica semantica del titolo – *l’illusion du froid* –: tutto è illusorio, anche il soggetto. Oppure *illusion* potrebbe anche porsi come soggetto a distanza del verbo «pourrait» introducendo allora degli effetti di distanziamento e di allontanamento.

Una certa disarticolazione della lingua propongono anche i versi seguenti:

te guident vers une pompe
la séduction route ou crue
l’heure ou l’air dans les ramures (p. 98)

38. Cfr. A. Lanly, *Le français d’Afrique du Nord*, Paris, Bordas, 1970, pp. 209 ss.

Frammentazione, vuoto, violenze linguistiche; vari codici che «giocano» tra di loro. Il tutto è attraversato dal «discorso amoroso» che si costruisce attraverso la donna:

avive ébène admirable
un soleil outre-mémoire
et une femme ravie (p. 99)

Un Eros «impérialiste et totalitaire» (1) come il titolo della raccolta vorrebbe? Certo «il règne sur les éléments, les jeux, les rites, la mort même»³⁹, ma si pone soprattutto come elemento unificatore, con il suo codice, del testo poetico. Nello stesso tempo, come abbiamo visto, c'è un gioco «democratico» con gli altri codici che va ad aumentare lo spessore del testo.

E la figura della donna mette in relazione i vari pezzi del materiale, di un materiale anche del passato, verso un viaggio a ritroso, verso entità archetipiche come l'*ombra* (della caverna, della madre), la *terra*, l'*acqua*.

et la seule évidence la terrible évidence où tout peut élire lieu la rivière et l'argile le faucon et la plume la nuit et le crime tout au cours des choses qui se nomment et ne se nomment pas et c'est la femme (*parabase*, p. 21).

La donna stessa è «en exode» (p. 113), tutto è in movimento, un *viaggio* «d'ombre et de crainte» (p. 50). La tendenza è quella di arrivare a una ricomposizione degli elementi, a una nitidezza, a una «grecità». Ritornano più volte nella raccolta i termini «ordre» e «raison», riprodotti dalla struttura di alcune composizioni. La stessa raccolta è suddivisa in sette «parabases» (che contiene anche il significato del camminare, dell'incedere, oltre ad essere un termine della tragedia greca): da una parte si va verso «l'eau matriarcale» dall'altra c'è la strada degli «argonauti» «bouclés ancrés dans la chance d'une histoire» (pp. 79-80).

Questo viaggio nella *scrittura* («il faut aller dans cette périphrase calligraphe chercher dans l'écriture qui t'écrit et cherche») (p. 21) dovrà dargli della grecità solo gli strumenti, non eleggerà quel luogo come luogo della residenza poiché una sorta di imperativo gli dice di prendere un'altra strada «pour entendre la parole l'arôme d'une femme et la capitale qui élève ses tours au bout du chemin» (p. 139).

Allora lo scrittore non sarebbe altro che un ostaggio, e il titolo

39. Cfr. Jean-Charles Gateau, *art. cit.*

Ommeros si svilupperebbe per analogie foniche in «*Omeros*», cantore di guerre e di viaggi. E lo scrittore sarebbe diventato un ostaggio appunto (altro termine del codice di guerra) degli altri e di se stesso.

III

Scrittura, lingua e ideologia sono elementi più che mai collegati in questa produzione letteraria algerina di lingua francese. Scelte in campo economico, dicevamo, (l'industrializzazione) e scelte in campo linguistico e culturale hanno una serie di corrispondenze. In una situazione in cui si dà una spinta all'arabizzazione la lingua francese può riempire anche delle valenze immediatamente politiche.

Le valenze politiche possono scaturire da un certo uso della lingua.

Secondo Gérard Tougas la scrittura da delirio lucido di Khair-Eddine, le sue destrutturazioni e disarticolazioni della lingua francese, tutti questi artifici «permettent les attaques frontales contre les institutions». Permettono anche allo scrittore di ritrovare e di creare delle forme letterarie conformi al genio e alle tradizioni dei paesi arabi. Si chiede più avanti se la lingua francese sia il rifugio dell'opposizione. Secondo lui più le autorità preconizzano l'arabizzazione più i giovani del tutto bilingui alla fine dei loro studi liceali e universitari, «trouvent un allié dans la langue française pour affronter de biais leurs dirigeants»⁴⁰.

Tra discorso sociale e discorso letterario ci può essere frattura, conflittualità. Charles Bonn parla di due letterature algerine di lingua francese. Alcuni autori o alcune opere pubblicate in Francia sono messe al bando in Algeria. «Le Discours social n'admet pas ce qui le met ainsi en question jusque dans ses fondements les plus secrets, les plus douloureux»⁴¹.

Le antologie scelte per i vari gradi di scuole sono senza dubbio un materiale interessante per controllare gusti e linee culturali. Nella sua inchiesta Bonn riporta una serie di dati interessanti. Nella presentazione del manuale di secondo anno i redattori sottolineano l'importanza data ai brani di scrittori algerini. Questi

40. Gérard Tougas, *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Denoël, 1973, pp. 86-87.

41. Charles Bonn, *op. cit.*, p. 98.

testi devono «riflettere la realtà algerina sotto i suoi vari aspetti», devono essere dunque soprattutto testi documentaristici e descrittivi. Tutto ciò per «préparer l'intégration future de l'élève dans la société». L'ideologia dovrebbe allora essere una discriminante decisiva:

Les thèmes abordés sont conformes à nos options et mettent l'accent sur le travail de l'homme, sur le sens de l'entraide et de la solidarité, sur l'amour de la liberté et la lutte contre toutes les formes d'exploitation, sur le rôle que la science et la technique jouent dans le devenir et les progrès des nations⁴².

E certo la produzione letteraria pubblicata regolarmente nella rivista *Promesses* e nel periodico *Algérie-Actualité* costituita in larga parte da racconti di guerra sembra non soddisfare i lettori intervistati da Bonn. Le loro critiche negative possono essere enunciate in due punti:

1. «Ces écrivains ont trop tendance à faire leur autobiographie, ou celle de leur village». «Ils sont désuets». 2. «Ils ne parlent que de révolution (la guerra di liberazione). Je pense qu'il y a d'autres sujets plus intéressants»⁴³.

Ci sarebbe allora uno scarto tra fraseologia e parole d'ordine ufficiali dove appare sempre la trinità costituita da socialismo, industrializzazione e autenticità arabo-islamica, e la realtà vissuta della vita quotidiana, con le sue tensioni e le sue angosce. Anche la letteratura del discorso sociale fa parte dello sforzo collettivo di rinnovo della società, allo stesso livello dello sforzo dell'industrializzazione e della battaglia per il petrolio. Fa parte della «Cité», del politico in senso etimologico, che tiene lontano il discorso intimo, personale. Materiale questo che sarebbe demandato a un altro tipo di produzione letteraria, quello della «Différence» che vedrebbe una creazione più autentica. Anche se bisogna ricordare «qu'il s'agit de deux aspects contradictoires certes, mais liés, d'un même fonctionnement culturel collectif»⁴⁴.

Attraverso l'analisi testuale di una certa produzione di Dib abbiamo potuto registrare in concreto alcune corrispondenze e alcune contraddizioni. Una delle più significative è forse quella esistente tra scelta ideologico-culturale e tipo di scrittura: spesso

42. Riportato da C. Bonn, *op. cit.*, p. 100.

43. *Idem*, p. 104.

44. *Idem*, p. 105.

questi scrittori che vogliono rifarsi a delle strutture «tradizionali» (l'inconscio collettivo del Maghreb) sul piano della scrittura si avvicinano sempre di più a esperienze di tipo *occidentale*.

E non è detto, a mio avviso, che un tipo di letteratura che si discosta dalla *norma* suggerita o imposta per varie ragioni in un determinato gruppo sociale, che non affronti in modo diretto alcune tematiche sociali, sia per ciò stesso una letteratura «neutrale». Bisogna esaminare la pluridiscorsività del testo letterario, far emergere le valenze della grammatica, dato che abbiamo a che fare, caso mai, con interessi sociali trasformati in testi, articolati sul piano discorsivo.

Ce n'est pas que dans la «parole», dans l'énonciation particulière que se manifestent les intérêts sociaux, comme l'affirme Goldmann dans une discussion des approches structuralistes; mais le système de la langue tout entier change en enregistrant les conflits socioéconomiques (devenus conflits entre «paroles» ennemies) et les mutations historiques⁴⁵.

45. Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. «10/18», 1978, pp. 16-17.

MODULARITÀ DEL CANTO E DELLA PREGHIERA IN «HEAVENSGATE» DI CHRISTOPHER OKIGBO

Christopher Okigbo¹ pubblicò la sua prima opera impegnativa, *Heavensgate*, nel 1962². Pur se apparse allora come poemetto in sé articolato ma conchiuso, venne più tardi rielaborata e costituisce oggi, sin dalla sua pubblicazione in *Labyrinths* nel 1971³, la sequenza iniziale di una sorta di poema epico moderno⁴ nel cui sviluppo si delinea il formarsi di una personalità individuale ma rappresentativa dell'umanità in genere, e nella cui articolazione interna – in strutture autonome ma inserite in più ampie macrostrutture e frammentate in più minute microstrutture – si esempla la poetica del *livre composé*, tanto perseguita dai Simbolisti⁵.

Labyrinths è infatti un poema organicamente articolato, in cui ciascuna sequenza (S) ha un'unità di senso conchiuso ma acquista maggior unità e senso se posta in relazione con le altre sequenze; ogni sequenza, a sua volta, si articola in composizioni minori, o movimenti (M), essi stessi aventi una propria unità ed essi stessi derivanti da serie di frammenti (F) in cui spesso la argomentazione procede per nuclei (N) bilanciati simmetricamente secondo modulazioni tipiche.

1. Christopher Ifeanyichukwu Okigbo nacque nel 1932 in un paesino vicino ad Onitsha, Ojoto, in quella che era allora parte della Nigeria Orientale. Apparteneva ad una famiglia Ibo, convertitasi al Cattolicesimo e risalente, per ramo materno, a un antenato iniziatore di un culto locale. Si laureò ad Ibadan in Lettere Classiche e lavorò come insegnante, bibliotecario e responsabile editoriale. Attivo nella guerra del Biafra, morì nel 1967 difendendo la causa degli Ibo.

2. Christopher Okigbo, *Heavensgate*, Mbari Publications, Ibadan, 1962.

3. Christopher Okigbo, *Labyrinths*, Heinemann, London, 1971.

4. Uso il termine «poema epico moderno» nel senso teorizzato da Roy Harvey Pearce in *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1965 (in particolare: *Chapter Three: The Long View: An American Epic*, pp. 59-136).

5. Uno dei teorici più interessanti del *livre composé* fu il poeta australiano Christopher Brennan che, a proposito delle *Fleurs du Mal* scrisse: «La differenza sostanziale fra il libro di Baudelaire e le vecchie 'raccolte' di poesia è la sublimazione della esperienza e della vita immaginativa di un singolo in una serie di poesie sottilmente organizzate, in cui ogni composizione ha, naturalmente, un suo valore individuale ma non può essere interpretata se non in rapporto con l'opera nella sua totalità». *The Prose of Christopher Brennan*, Angus and Robertson, Sydney, 1971, p. 329.

Tale *livre composé* si propone, anche (ma non solo) intenzionalmente, come il dissotterramento di un'esperienza collettiva – epica – nell'esperienza di una immaginazione individuale che, proprio in quanto immaginazione, non è soggetta ai confini spazio-temporali di una singola esistenza materiale-biografica. Pur se non qualificabile col termine di «poesia», l'*Introduzione* fa ormai parte essa stessa di *Labyrinths* e rappresenta una chiave di lettura importante soprattutto per chi si sofferma su una singola sequenza:

Labyrinths è dunque una favola che narra la perenne cerca di completamento da parte dell'uomo. ... Inevitabilmente molte presenze vagano per il complesso di camere e anticamere, di sale e corridoi che conducono al palazzo della Dea Bianca, ed in cui un visitatore sempliciotto potrebbe con agio smarrirsi. In ogni caso, ad ogni istante, è sottintesa la presenza di un poeta-protagonista; un personaggio, comunque, molto più inclusivo di Orfeo; uno che reca sul capo un gran carico di destino, simile alquanto a Gilgamesh, ad Enea, all'eroe del *Moby Dick* di Melville, al Re Pescatore del *Waste Land* di Eliot; un personaggio per cui il passaggio attraverso *Heavensgate*, attraverso *Limits*, attraverso *Distances*, è simile allo sgranare le perle di un rosario; con l'unica eccezione che le perle non sono né d'agata né di pietra, ma globuli di angoscia uniti nel filo della memoria⁶.

Heavensgate è titolo significativo: indica l'ingresso al Paradiso – l'ingresso ad altra dimensione, ma *non* l'altra dimensione – solo la (una?) fase di accesso, di iniziazione. I critici hanno proposto un rinvio – del tutto superfluo – al sonetto xxix di Shakespeare⁷; indagando nella tradizione poetica inglese sarebbe più utile soffermarsi su un raffronto con *The Gates of Paradise* di Blake (se non altro per contrastare due diversissimi tipi di poesia visionaria). In realtà il rinvio più logico è al concetto cristiano di *coeli porta*, metafora con cui veniva evocata la Madonna in varie preghiere latine⁸ e che quindi può ben addirsi – come vedremo – a definire la figura femminile invocata nella sequenza.

6. Christopher Okigbo, *Labyrinths*, cit., p. xiv.

7. D. S. Izevbye, «Okigbo's Portrait of the Artist as a Sunbird: a Reading of 'Heavensgate'», in *African Literature Today*, n. 6 *Poetry in Africa*, ed. by E. D. Jones, Heinemann, London, 1973, pp. 1-13.

8. Così comincia *Ave, Maris Stella* (una delle più belle e famose preghiere latine alla Vergine): «Ave, Maris stella, / Dei mater alma, / Atque semper Virgo, / felix caeli porta.» (Ave, stella del mare, / augusta madre di Dio / e sempre Vergine, / felice porta del cielo.). Un'altra lirica è comunemente ricordata proprio con il titolo di *Coeli Porta* («Alma Redemptoris Mater, quae pervia coeli / Porta manes, et stella maris, succurre cadenti, / Surgere qui curat, populo; tu quae genuisti, / Natura mirante, Tuum sanctum Genitorem: / Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore / Sumens Illud Ave, peccatorum

Il poemetto-sequenza si articola in cinque movimenti organizzati a loro volta in tre o quattro frammenti:

	F ₁	F ₂	F ₃	F ₄
M ₁ The Passage	Before you mother Idoto	Dark waters of the beginning	Silent faces at crossroads	
M ₂ Initiations	Scar of the crucifix	And this from Jadum	And this from Upandru	
M ₃ Watermaid	Eye open on the sea	Bright with the armpit-dazzle of a lioness	And I who am here abandoned	The stars have departed
M ₄ Lustra	So would I to the hills again	The Flower weeps unbruised	Thundering drums and cannons	
M ₅ Newcomer	Time for worship	In the chill breath of the day's waking	I am standing above the noontide	

Come risulta evidente, solo il movimento centrale (M₃) si compone di 4 frammenti. Anticipando che M₃ è anche strutturalmente centrale, realizzandovisi la visione, possiamo fin d'ora notarne l'eccezionalità della modulazione: la lettura seguente tenderà a dimostrare che la tripartizione (in M₁, M₂, M₄, M₅) corrisponde ad articolazioni statiche (ossia a fasi successive *affiancate l'una all'altra ma non correlate fra loro* nella consapevolezza e nella maturazione del protagonista), mentre la quadripartizione (in M₃) corrisponde a una stasi narrativa nella cerca del protagonista ma a una fase dinamica nella sua maturazione e nell'argomentazione che la sequenza tutta esprime. Tale ipotesi strutturale è apparentemente in conflitto con il materiale «narrativo» della sequenza che richiederebbe proprio in M₃, in quanto momento della visione, l'apice narrativo della sequenza. Questa ipotesi di lettura ci suggerisce, conseguentemente, che la visione è tutt'altro che finale, tutt'altro che perfetta e perfezionante: il protagonista dovrà seguire nella sua cerca, e la mancanza di una risoluzione narrativa strutturale vera e propria (dovuta al fatto che l'unica possibile soluzione narrativa è anticipata, e negata, al centro della sequenza)⁹ è indice dell'apertura di questa struttura (S₁) verso la struttura se-

miserere.». Cfr. *Antiche Preghiere Cristiane*, a cura di P. L. Zovatto, Ed. Fussi, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 156-161.

9. È significativo che nell'edizione del 1962 – sostanzialmente diversa sia testualmente che strutturalmente – quello che ora costituisce M₅ F₅ (ossia il frammento finale) era posto fra M₂ e M₃ (come premessa a *Watermaid*).

guente (S_2 : *Limits*). Ma questa ipotesi può suggerirci altre considerazioni: Okigbo, da poeta visionario, coglie l'attimo della maturazione, non tanto nel momento narrativo (ossia nel susseguirsi di avvenimenti concatenati razionalmente-narrativamente), quanto nel momento contemplativo (in cui la visione si materializza estaticamente e staticamente). Tuttavia, nella poesia visionaria, la visione giunge come apice di un momento narrativo e sua soluzione finale. In questo poemetto, invece, la visione *non* è finale. È situata al centro. Non è perfetta e in ogni caso non basta per risolvere la dinamica concettuale proposta nel poemetto. Possiamo anche quindi dedurre, sul piano stilistico, un conflitto irrisolto tra una poetica occidentale post-simbolistica (del frammento statico) e una poetica di ispirazione africana (del canto e dell'argomentazione). In una tale prospettiva, quest'intera sequenza (*Heavensgate*) rappresenta, a livello strutturale, un esempio di ibrido stilistico (più che di polistilismo) irrisolto... riaffermando, anche a livello strutturale, il conflitto tematico più ampio fra due diverse culture, due diverse religioni e due diversi atteggiamenti dell'io poetante nei confronti del proprio mondo.

Il computo dei versi per ciascun frammento ci fornisce questi altri dati:

M_1	=	12	+	15	+	18	=	45
M_2	=	43	+	21	+	15	=	79
M_3	=	16	+	16	+	9	+ 9	= 50
M_4	=	14	+	11	+	10	=	35
M_5	=	15	+	10	+	9	=	34
						S_1	=	243

Ne possiamo rilevare che: 1. la media teorica si aggira sui 15 vv. per frammento; 2. M_1 (che essendo quello iniziale deve ovviamente segnare il tempo) rispetta perfettamente la media; 3. la modulazione, quantitativamente, si allarga e si distende in M_2 (quello più narrativo: il M della memoria vera e propria) (media: 26,3); 4. la modulazione, quantitativamente, diminuisce progressivamente in tutti e tre i movimenti seguenti, sia all'interno di essi (da F a F) sia in rapporto reciproco (fra M e M: le medie sono rispettivamente di 12,5, 11,7, 11,3) indicando una attenuazione progressiva del canto che riconduce verso il silenzio da cui M_1F_1 si era staccato con fatica (come indica il suo numero di versi ben al di sotto della media).

Riconducendoci a quanto indicato circa il rilievo strutturale di M_3 , è importante notare come M_3 si stacca in due sezioni ($F_1 + F_2$) + ($F_3 + F_4$) differenziate sia nel numero dei versi (16 + 16) + (9 + 9) – o, meglio ancora, tenendo conto dei nuclei interni: [(7 + 7 + 2) + (7 + 7 + 2)] + [(3 + 3 + 3) + (3 + 2 + 4)] – sia nel materiale narrativo: (irrompere della visione + dissolversi della visione) + (protagonista solo e abbandonato nella notte + protagonista solo, al risveglio nel giorno). Aggiungiamo solo che l'intervallo fra queste due sezioni è il perno narrativo-strutturale di tutta la S_1 .

M_1 – *The Passage* – consta di tre frammenti aventi compattezza iterativa interna (a ciascuno) e reciproca (fra loro).

In F_1 tale sistema iterativo si avvale non tanto di ripetizioni di termini (che, come vedremo, sono le più abbondanti in Okigbo) quanto di ripetizioni modulari di uno stesso concetto. Tali modulazioni rendono estremamente compatto il frammento soprattutto nei primi quattro versi dei due nuclei (N_1 e N_2) in cui F_1 si bilancia simmetricamente:

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

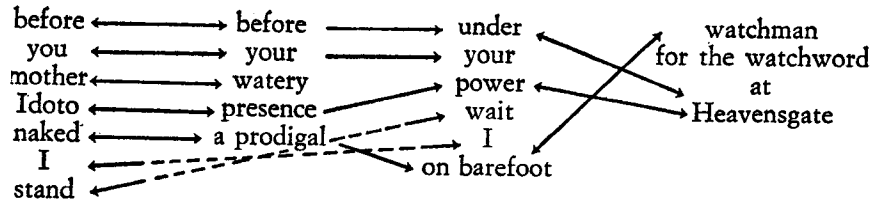
leaning on an oilbean,
lost in your legend.

Under your power wait I
on barefoot,
watchman for the watchword
at Heavensgate;

out of the depths my cry
give ear and hearken...¹⁰

La tabulazione ci permette di evidenziare le seguenti modulazioni sintattiche:

10. Innanzi a te, oh madre Idoto, / eccomi, nudo; / innanzi alla tua liquida presenza, / un figliol prodigo // appoggiato ad una palma, / perso nella tua leggenda. // In tuo potere io aspetto / a piedi scalzi, / sentinella, la parola / alla *Porta del Cielo*; // dal profondo ecco il mio grido: / presta l'orecchio e ascolta...



Da cui risultano le seguenti modulazioni semantiche:

- 1) mother Idoto → watery presence → power → watchword;
- 2) naked → a prodigal → on barefoot → watchman;
- 3) I stand → ... → wait I → watch;
- 4) before you → before your presence → under your power → at Heavensgate.

La modulazione «1» si fa più chiara e pregnante se sappiamo che Idoto è divinità fluviale (e il fiume stesso, per estensione) del paese materno, cui Okigbo era consacrato, e del cui culto era sacerdote¹¹; la forza (*power*) è dunque attributo divino; la parola d'ordine (*watchword* che riprende, foneticamente, *watery*) è il responso della divinità e, anche, il cenno di assenso e benvenuto biblico del padre (qui: della madre) al figliol prodigo¹².

La modulazione «2» sottolinea la nudità e povertà dell'io implorante (*poiché di preghiera si tratta*) tramite l'allusione alla parabola del figliol prodigo. Possiamo desumere che la ricchezza sperperata sia anche saggezza sprecata: il ritorno a casa implica ritorno agli dèi nativi, ma tale ritorno è espresso anche tramite il linguaggio di religioni straniere: implicherà necessariamente un arrivo a luoghi e fedi nuovi. Le allusioni bibliche inserite nel contesto Ibo non devono stupire. Non solo Okigbo apparteneva ad una famiglia Ibo convertitasi al Cattolicesimo: la compresenza delle due religioni e delle due culture era fenomeno ormai antico di un secolo almeno (da quando cioè iniziarono le conversioni in massa nel West Africa) ed è consona all'apertura e alla disponibilità fi-

11. «I am believed to be a reincarnation of my maternal grandfather, who used to be the priest of the shrine called Ajani, where Idoto, the river goddess, is worshipped. This goddess is the earth mother, and also the mother of the whole family. My grandfather was the priest of this shrine, and when I was born I was believed to be his reincarnation, that is, I should carry on his duties. And although someone else had to perform his functions, this other person was only, as it were, the regent. And in 1958, when I started taking poetry very seriously, it was as though I had felt a sudden call to begin performing my full functions as the priest of Idoto.» (*Journal of Commonwealth Literature*, July 1970, n. 9, p. 36).

12. Cfr. *Vangelo Secondo Luca* 15: 22/24.

losofico-religioso-intellettuale delle popolazioni africane in genere¹³. Quanto a Okigbo, chiestogli nel 1965 se «il fatto di essere cristiano era in conflitto in qualche modo, nella sua mente, con gli altri doveri», rispose molto limpidamente:

Oh no, credo si tratti di recarsi allo stesso luogo per due vie diverse. Si può volare da Lagos a Londra via Roma e, al ritorno, da Londra a Lagos via Barcellona. Non credo ci sia conflitto. Personalmente non ho mai provato conflitto di sorta sotto tale aspetto. Indosso una giacca italiana – ma non sono italiano, sono africano...¹⁴.

Tali modulazioni (molto frequenti in questa come nelle altre sequenze), che non hanno carattere contrastivo, paiono escludere le interpretazioni (frequenti) che vogliono che il protagonista torni alla religione africana rinnegando quella europeo-cristiana. Non si tratta di rinnegare l'una in favore dell'altra, bensì di vedere l'una nella luce dell'altra, operando una sintesi fra le due. Tornando all'allusione biblica, si noti comunque come sia la nudità del corpo sia quella dei piedi in particolare trovino riscontro nel passo del *Vangelo secondo S. Luca*. Aggiungiamo che la modulazione nel quarto *fraseggio* è quanto mai suggestiva: la nudità si fa attesa, con l'assenza ora di qualsiasi riferimento a nudità particolari o a vesti assenti (che il linguaggio – o, in termini di filosofia africana: il *nommo* – rende sempre presenti anche in proposizioni negative).

13. As in most polytheistic religions, there is little reluctance to accept new gods or cults, no narrow doctrinal walls, or jealous gods that forbid the addition of new beliefs, provided that the traditional deities are not attacked.» (G. Parrinder, *West African Religion*, London, Epworth Press, 1975, p. 11).

14. Intervista pubblicata in *African Writers Talking*, ed. by Dennis Duerden e Cosmo Pieterse, London, Heinemann, 1975, p. 145. Nell'altra intervista (succitata) pubblicata nel *Journal of Commonwealth Literature* leggiamo pure: «I do not feel that in fact as a Christian I have ever been uprooted from my own village gods. We have a goddess and a god in our family, our ancestral gods. And although I do not worship these actively, in the sense of offering them periodic sacrifices, I still feel that they are the people protecting me. But the way in which I think Christianity can be reconciled with this aspect of paganism is that I believe in fact all these gods are the same as the Christian God – that they are different aspects of the same power, the same force.» (p. 30). Afferma successivamente: «I think that over the years I have tried to evolve my own personal religion. The way that I worship my gods is in fact through poetry. And I think that each poem I write is a ceremony of innocence, if you like. The creative process is a process of cleansing. And since I began actively to write poetry, I have never gone to church. So I don't think it would be right for me to say I am a Christian or I am a pagan. I think my own religion combines elements from both. ... Everytime I write a poem, I am in fact offering a sacrifice. My *Heavensgate* is in fact a huge sacrifice.» (pp. 35-36).

Si noti come la modulazione «3» è accompagnata da elementi sintattici e fonetici (^{ai} t ^{ueit} ai ^{uo})
 (I stand / wait I / watch); così pure la mo-

dulazione «4» è sottolineata da simili elementi (*before you / before your presence / under your power*) con uno scarto al quarto fra-
 seggio che indica una minima «variazione della tonica» laddove si
 presenta la soluzione tematica.

Le modulazioni «3» e «4» ribadiscono un senso di stasi (o esta-
 si) che ben si presta ad aprire la sequenza, implicando che da que-
 sta stasi necessariamente seguirà un moto, uno sviluppo. Tale stasi
 è ripresa ai vv. 5-6 che ne sono una vera e propria amplificazione:
leaning riprende la passività, *oilbean* allude al «totem» riservato
 al culto di Idoto (così che il verso ribadisce l'attesa di fronte al
 sacro suggerendo che tale «totem» può sostenere o reggere il pro-
 digio), *lost* accenna al momento che può precedere la trance esta-
 tica, *legend* va inteso nel duplice valore di *myth, traditional story*
 e di *inscription or motto*: il prodigo è perso a contemplare la divi-
 nità ma anche ad attenderne un segno, un motto, una parola¹⁵. Si
 noti anche come nei vv. 5-6 le quattro parole che recano gli accen-
 ti siano associate da un'orchestrazione sonora molto raffinata, con
 la ripetizione della «l» nelle quattro parole (ben tre volte in aper-
 tura), il fonema «i:n» ripetuto nelle prime due, le *alveolar plosive*
 («t» e «d») a chiusura delle altre due, la disseminazione delle «n»;
 anche ritmicamente i due versi si modulano l'uno sull'altro poten-
 dosi schematizzare in

/xxx/x (v. 5)
 /xx/x (v. 6)

secondo un *ritmo* o *clausola* discendente che si ritrova spesso nei
 versi liberi di Okigbo (per es. al v. 9 dove pure i due accenti sono
 foneticamente associati tramite la comune radice dei due termini).

I due ultimi versi (nonostante la rima e il ritmo in comune fra
 il v. 11 e il v. 7) operano una variazione che li stacca dai preceden-
 ti: il prodigo non aspetta più di sentire ma è lui stesso a profferir
 parole e canto alla divinità che è pregata di ascoltare. È una vera
 e propria variazione della tonica che interrompe (e rimodula) la

15. L'ambiguità era presente (ed è oggi famosa) nell'*Ode on a Grecian Urn* keatsiana,
 che Okigbo – com'egli stesso ebbe ad affermare – conosceva a memoria.

magia della preghiera¹⁶. È anche da sottolineare l'improvviso sbalzo nel registro linguistico dovuto a un vero e proprio calco del *Salmo 130* (che carica di altro senso anche l'allusione alla *watchword* nei versi precedenti):

Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.
Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to the voice of my supplication.
If thou, Lord, shouldst mark iniquities, o Lord, who shall stand?
But there is forgiveness with thee, that thou mayest be feared.
I wait for the Lord, my soul doth wait, and in his word I do hope.

In F₂, infatti, non troviamo più la preghiera, ma la voce del protagonista modulata sul flusso della memoria che cerca di risalire all'attimo più remoto cui possa giungere:

Dark waters of the beginning.

Rays, violet and short, piercing the gloom,
foreshadow the fire that is dreamed of.

Rainbow on far side, arched like boa bent to kill
foreshadows the rain that is dreamed of.

16. Dathorne ritiene che il frammento contenga riferimenti ad una esperienza sessuale di incesto: «The 'mother' – Eve, Mary, a minor river goddess, the mother of the protagonist – is the sexual means through which the heavenly connection can be made.» Dathorne scorge tali allusioni nella nudità del protagonista, nel passaggio dal verbo *stand* al verbo *wait* (passaggio che implicherebbe la frustrazione), nella tracotanza del prodigo (rivelata da un significato secondario di *before* inteso in senso temporale) che afferma in tal modo la propria mascolinità. Secondo Dathorne, «two apparently dissimilar meanings continue to emerge – the protagonist as victim and as agent.» Il protagonista verrebbe frustrato e perderebbe il suo desiderio di *sexual mastery* nei vv. 13-14. Tali considerazioni sembrano accettabili solo considerando la sfera sessuale come area da cui i veicoli metaforici derivano, e senza esagerare la presunzione del prodigo. (Cfr. O. R. Dathorne, «Okigbo understood: A study of two poems», in *African Literature Today*, Freetown, Sierra Leone, I, 1968, pp. 19-23).

L'interpretazione di Dathorne è stata aspramente criticata (in quanto applica concetti della critica occidentale «with its belief in desecration and absurd abstractions of phallic symbolism everywhere») da Ime Ikkideh in una lettera apparsa pure su *African Literature Today*, Freetown, Sierra Leone, II, 1969, pp. 55-56.

Altro attacco all'articolo di Dathorne è venuto da Edwin Thumboo che pure, fra l'altro, rifiuta l'importanza data all'allusione sessuale, affermando giustamente che «the language of religious adoration has frequently had recourse to the language of love». Thumboo nega ogni presunzione nel prodigo e sottolinea la religiosità del brano che, secondo lui, va intesa, in Okigbo, come un'operazione più psicologica che religiosa in senso stretto («Okigbo exploits the potential of a language normally identified with religion to work for a secular purpose, though that purpose is nothing less than the birth of a personal identity, the personalisations of his contacts and so forth.»). Cfr. Edwin Thumboo, «Dathorne's Okigbo: A Dissenting View», in *African Literature Today*, Freetown, Sierra Leone, III, 1969, pp. 44-49.

Me to the orangery
solitude invites;
a wagtail to tell
the tangled-wood-tale;
a sunbird, to mourn
a mother on a spray.

Rain and sun in single combat;
on one leg standing,
in silence at the passage,
the young bird at the passage¹⁷.

Se F₁ indicava la staticità (stasi/estasi) anche tramite il bilanciamento simmetrico dei due nuclei, qui il movimento è suggerito dalla scrupolosa tripartizione. Possiamo infatti isolare a sé il v. 1 – che ha quasi caratteristiche di titolo o di *tag* direzionale-indicativo, con funzione strutturale prettamente ricapitolativa (di F₁) e di connessione (fra F₁ e F₂), rinviando ad una dimensione celata della memoria (F₁ v. 11: *out of the depths* / F₂ v. 1: *dark*) e alla acqua già associata alla madre/dea (F₁ v. 3: *watery presence* / F₂ v. 1: *waters*) e anticipando anche un legame strutturale con M₂ (F₁ v. 8: *upon waters of the genesis*, che chiarirà – a ritroso – il cenno al *beginning* come inizio mitico, non soggettivo). I rimanenti 14 versi si articolano in tre nuclei aventi temi diversi: N₁, vv. 2/5: tema del *rainbow*; N₂, vv. 6/11: tema del *sunbird*; N₃, vv. 12/15: tema intrecciato del *rainbow* e del *sunbird*. I tre nuclei (di 4, 6 e 4 vv. rispettivamente) sono anche diversificati da caratteristiche ritmiche che variano dall'uno all'altro.

N₁ (collegato al v. 1 tramite il rapporto *dark/gloom*) lascia l'oscurità precedente con lo stagliarsi dell'arcobaleno, premonizione di vita e di morte, di luce e di acqua. Come informa Anozie, per gli Ibo, l'arcobaleno (come pure il pitone o *boa-constrictor*, v. 4, altro «totem» del culto di Idoto) è una «portentosa forza portatrice di vita. È ritenuto un messaggero divino il cui ruolo è di predire la morte di grandi uomini o altri sconvolgimenti sociali»¹⁸. L'im-

17. Acque scure del principio. // Raggi, violetti e brevi, forando il buio / preannunciano il fuoco già sognato. // Arcobaleno distante, arcuato come boa teso ad uccidere, / preannuncia la pioggia già sognata. // Me all'aranceto / solitudine invita, / cutrétta, a narrare / la storia del bosco intricato; / colibrì, a lamentare / la madre sulla fronda. // Pioggia e sole in singolar tenzone; / retto su una sola gamba, / in silenzio al varco, / l'uccellino al varco.

18. Sunday Anozie, *Christopher Okigbo*, Evans Brothers Ltd., London, 1972, pp. 44-45. Va notato che anche nella mitologia greco-romana l'arcobaleno – rappresentato in Iride –

immagine è dunque ambivalente: da un lato è segno di conflitto nella natura (tra luce e acqua), da un altro è premonizione di eventi futuri. Come immagine, l'arcobaleno si presta poi ad essere visualizzato come un varco (un ponte: *bridge* si intitolava un frammento nella versione originaria della sequenza), un passaggio (come sia *Heavensgate* che *The Passage* promettono). Anche l'immagine del boa è ambivalente: serpente dai ricchi colori (giusta metamorfosi quindi dell'immagine dell'arcobaleno), pure *arched* (altro varco, quindi), è pronto ad uccidere¹⁹ ma è anche totem rituale. Che l'ambiguità sia insita anche nel fuoco e nella pioggia – tradizionalmente accettati segni di vita e di morte²⁰ – è ovvio, ma è qui sottolineato dalla sostituzione di *rain a fire* nella seconda modulazione della frase. Va aggiunto che la metamorfosi dell'immagine dell'arcobaleno in quella del boa è aiutata a livello fonetico attraverso la modulazione

Rays → Rainbow → boa.

N₂ si isola anche ritmicamente, riprendendo una clausola breve analoga a quella riscontrata in alcuni versi di F₁, tanto che possiamo così schematizzare:

/xx/xx
 /xxx/
 x/xx/
 x/xx/
 x/xx/
 x/xxx/ .

Anche la sintassi irregolare contribuisce a isolare N₂, producendo la metamorfosi del protagonista (*me*) in uccello (*wagtail/sunbird*), insistendo su connotazioni di moto (*WAGtail*) e di luce (*SUNbird*). Circa tale metamorfosi (che diverrà *leitmotif* di tutto *Labyrinths*) si noti che: 1. entrambi gli uccelli sono di dimensioni ridottissime; 2. il coditremola si trova in un sottobosco così fitto (*tangled*) che non potrebbe ospitare uccelli di dimensioni maggiori; 3. il colibrì si regge su un ramoscello che non potrebbe sostenere uccelli di

aveva valore profetico: Iride, figlia mitica di Taumante ed Elettra, messaggera degli dèi e specialmente di Era (ed Era, come madre Terra, è riconducibile alla divinità implorata dal prodigo di Okigbo).

19. Proprio l'arcuarsi del serpente indica la preparazione del corpo allo scatto ed è immagine stupenda pregna di tensione irrisolta.

20. Cfr. G. Parrinder, *op. cit.*, pp. 52-53.

grandi dimensioni; 4. si tratta di due uccelli eccezionalmente vivaci, rispettivamente nel movimento della coda e delle ali; 5. la fragilità dei due uccelletti è trasposizione della nudità del prodigo; 6. il *sunbird* sul ramoscello è modulazione del prodigo *leaning on an oilbean* (F₁ v. 5).

A livello fonetico è interessante notare l'anticipazione di *tale* (carico di significato contestuale) tramite l'allitterante *tangled*, il poliptoto *tell* e l'omofono *tail*, ai vv. 8-9:

u u
a wagtail, to tell
 u
the tangled-wood-tale

E a livello fonetico è ancora più interessante osservare in *sunbird* una elaborazione contrastiva di *rainbow*: abbiamo già detto della correlazione acqua-fuoco sole-pioggia: *sun* riprende *rain*, la *plosive labial* «b» è pure ripresa come iniziale di due monosillabi (*bow / bird*); il nesso fonetico è comunque rafforzamento di un nesso concettuale: l'arcobaleno è messaggero così come il colibrì è narratore canterino lamentoso. Potremmo andar oltre, scoprendo in *sunbird* il legame, per omofonia di *sun/son*, con *mother* del verso seguente, e forse anche il legame con l'etimologia di *solitude* (*solus* = solo; *sol* = sole).

Orangery si propone anche nelle sue connotazioni coloristiche pertinenti con l'evocazione immediatamente precedente dell'arcobaleno (richiamando altri colori dell'iride: il giallo, l'arancio, il verde). *To mourn* modula il sèma della parola (*tale*) secondo la variazione del pianto e del lamento (F₁ v. 11: *cry*).

Il v. 11 recupera *mother* (da F₁ v. 1) situandolo in un'ambiguità ritmico-sintattica: a prima lettura *on a spray* – per effetto appunto del ritmo – par avere per soggetto la madre, ma, più logicamente e per affinità con F₁ v. 5, si riferisce al *sunbird*; comunque, *spray* vale non solo *rametto* o *frasca* (sostanziano la seconda interpretazione ma non escludendo la prima, potendo immaginare un'immagine – in legno? – della *déa* sul rametto), ma anche *spruzzo d'acqua* o *vapore* che rievocherebbero la *watery presence* e gli attributi di Idoto²¹.

21. Udoyeop commenta il brano riconducendosi alla fede europea e a quella tradizionale africana (fuse, per lui, nell'immagine dell'arcobaleno / boa): «relying on the Christian and native symbolism of the rainbow and the boa, we can regard 'the tangled-wood tale' as the Christian faith (the image of the cross in tangled-wood) which the poet is

Dicevamo che i due temi (*rainbow* e *sunbird*, contrastati nelle loro componenti semantiche e fonetiche in N₁ e N₂) si intrecciano in N₃ che funge pertanto da coda: il v. 12 non è altro che una spiegazione metaforica del fenomeno fisico dell'arcobaleno, ma propone anche (per correlazioni interne) l'affrontarsi del *rainbow* e del *sunbird* come è visualizzato nei versi seguenti dove l'uccellino sta di fronte al varco (*passage* variazione di *rainbow*?). Ma c'è di più: il v. 13 si riferisce ovviamente al *sunbird* (anche per il parallelismo con F₁ vv. 1/5 qui ripreso tramite *stand* ripetuto da F₁ v. 2) ma è ritmicamente ambivalente: potrebbe (tenendo conto della natura orale della poesia per cui la punteggiatura ha scarso rilievo) riferirsi al v. 12 e quindi all'arcobaleno, tanto più che questo era stato paragonato al boa pronto a scattare (*kill* → *combat*), per cui potrebbe essere visualizzato come un arcobaleno incompleto, appoggiato su una «gamba» sola. Tale «doppia sintassi» non fa che intrecciare ulteriormente i due temi precedentemente ben contrapposti.

Possiamo concludere affermando che nella coda è ripreso il senso di aspettazione tipico di F₁, tramite l'iterazione di *passage* (che dà titolo a M₁) e il *silence* che ovviamente precede il *mourning* non ancora realizzatosi (e che ci dobbiamo aspettare in F₃); il qualificativo *young* premesso a *bird* richiama foneticamente *sun/bird* e la sostituzione sottolinea un'età infantile, ancora vicina all'epoca natale (alle acque fetali - *dark waters of the beginning*) precludendo all'argomento del canto che segue, che riferisce episodi dell'infanzia del protagonista.

Silent faces at crossroads:
festivity in black...

faces of black like long black
column of ants,

behind the bell tower,
into the hot garden
where all roads meet:
festivity in black...

expected to imbibe and to propagate, and the 'mother on a spray' as native religion whose destruction and abandonment at the arrival of the new faith he mourns». Cfr. Nyong G. Udoyeop, *Three Nigerian Poets*, Ibadan, Ibadan University Press, 1973, p. 104.

O Anna at the knobs of the panel oblong,
hear us at crossroads at the great hinges

where the players of loft pipe organs
rehearse old lovely fragments, alone –

strains of pressed orange leaves on pages,
bleach of the light of years held in leather:

For we are listening in cornfields
among windplayers,
listening to the wind leaning over
its loveliest fragment...²²

F₃ è organizzato in due nuclei di otto versi ciascuno (internamente orchestrati in 2 + 2 + 4) con un distico eccedente incuneato a metà di N₂ (vv. 13-14 che indicheremo come *cuneo*)²³ in cui, nel mezzo della preghiera (a cui torniamo in tutto N₂), riaffiora la memoria (che prende tutto N₁) e in cui abbiamo in realtà una metaforizzazione di ciò che la memoria è.

N₁ continua quindi la voce della memoria (iniziata in F₂) riferendo di un funerale cristiano²⁴.

I vv. 1-2 riprendono i versi finali di F₂ (*in silence : silent faces; at the passage : at crossroads*) aggiungendovi la nota caratterizzante di N₁, il cenno al funerale, nel cui colore nero (*black* iterato quattro volte in N₁) distrugge immediatamente le fragili connotazioni coloristiche delle immagini naturali di F₂, accoppiandosi al concetto di festa (non senza ironia: *ché festa dovrebbe essere, secondo gli usi africani, il funerale*), tanto da costituire ritornello interno (*festivity in black* iterandosi nel v. 8). Il *mourning*, come anticipato, si concretizza. E la madre pianta (cfr. F₂ vv. 10-11) – come

22. Visi silenziosi ai crocicchi: / cerimonia in nero... // Visi di negri come lunga nera / colonna di formiche, // dietro il campanile, / entro il giardino focoso / dove tutte le strade s'incrociano: / cerimonia in nero... // Oh Anna alla tastiera del pannello oblungo, / ascoltaci ai crocicchi ai grandi perni // dove gli organisti in cantoria / riprovano bei vecchi frammenti, soli – // armonie di foglie d'arancio tra pagine premute, / scia di luce degli anni legati nel cuoio: // Perché noi ascoltiamo in campi di grano / tra i suonatori dei fiati, / ascoltiamo il fiato che s'adagia lungo / il suo frammento più bello...

23. Il concetto di *cuneo* può risultare molto utile in un'analisi strutturale, indicando un nucleo compositivo che si inserisce in una struttura regolarmente bilanciata: può servire dunque ad indicare nella poesia moderna le strutture fondamentali («chiuse») cui essa tende ad avvicinarsi, risentendo necessariamente della tradizione poetica precedente come pure di forme archetipe.

24. Infatti, le religioni africane non richiederebbero né il lutto (che in caso sarebbe bianco e non nero) né la processione al cimitero, né il cimitero stesso.

indicato da N₂ – è proprio la madre biografica del protagonista-at-tante-poeta: Anna Okigbo. Ne deriva una tragica ironia: Anna, discendente di Idoto, figlia del sacerdote iniziatore del culto di Idoto, lei stessa identificata con Idoto, è sepolta secondo riti cristiani²⁵! Il contesto cristiano è ribadito dalla presenza del campanile (*bell tower*) le cui campane hanno soppiantato i sacri tamburi, dall'allusione al cimitero (*hot garden*) che ha recintato i morti escludendoli dalla vita dei familiari, e che viene definito opportunamente in termini cristiani (v. 7, rielaborazione di *crossroads* per cui il cimitero è la soglia all'aldilà). Tali allusioni al Cristianesimo non comportano necessariamente satira o ripudiamento; ma è chiara la connotazione di soffocamento: il silenzio, il procedere a mo' di forniche, il nero delle vesti (faticoso a portarsi all'equatore), il chiuso e l'afa del cimitero (*hot garden*: recinzione innaturale contrapposta ai ricchi generosi *cornfields* di N₂). Anche il ritmo insistente della seconda metà di N₁ pare contribuire a questo senso di soffocamento e chiusura, che si placa nel momento in cui (v. 8) il ricordo si completa e si dissolve; possiamo così schematizzare i vv. 5/8:

xxx//x
 xxx//x
 x//x
 x/xx/

Il ritorno alla preghiera, ora (in N₂), si arricchisce dei riferimenti alla madre biografica, Anna, che aggiunge nuove connotazioni alla madre mitica, Idoto. Anche in N₂ un'iterazione (*old love-ly fragments - its loveliest fragment*) contribuisce a rendere compatte le due metà del brano (con l'iterazione alla fine di esso, proprio come in N₁).

Il v. 9 può apparire di difficile interpretazione se non sappiamo che Anna Okigbo introdusse il figliolo alla musica e se non teniamo presenti le precedenti allusioni a riti cristiani: si tratta infatti della tastiera di un organo. La maestosità artificiale pare sostituirsi alla grazia naturale e quasi ingenua (vedi F₁ v. 3: *watery presence* o F₂ v. 11: *a mother on a spray*), continuando nel senso di soffocamento di N₁. Anche l'orchestrazione sonora sembra suffragare tale lettura: le quattro parole accentate non sono soltanto unite dall'al-

25. I critici – anche quelli che furono fra gli amici intimi del poeta – non adducono testimonianze o ipotesi al riguardo: si tratta quindi di una illazione pur molto suggestiva ma suggerita solo dal contesto.

litterazione, ma le prime due sono quasi foneticamente contenute nelle altre due:

æ nə nobz pæn(ə)l oblon
 O Anna at the knobs of the panel oblong.

Ma nonostante tale senso di soffocamento non è plausibile scorgere il rinnegamento del Cristianesimo proprio laddove esso è evocato tramite la figura materna che è ormai indissolubilmente associata con la divinità (Idoto)²⁶. Si direbbe piuttosto che quanto c'è di positivo nel retaggio cattolico del protagonista trovi qui espressione, pur accompagnato da questo senso di soffocamento. La prima metà di N₂ allude chiaramente alla musica suonata in chiese cattoliche e questa non porta con sé connotazioni negative, anzi, la solitudine degli organisti (v. 12) richiama la solitudine del prodigo (F₂ v. 7) e in *old lovely fragments* non traspare alcuna ambiguità. La rete iterativa è anche qui ricchissima: *at crossroads* riprende N₁ e, quindi, le allusioni cristiane (ed è contrastato da *at the great hinges* che riporta all'immagine della porta d'accesso al cielo); *hear us* riprende la preghiera a Idoto (F₁ v. 12: *give ear and hearken*) ed è foneticamente echeggiato (ancora ad apertura di verso) al v. 12 (*rehearse...*); mentre altre iterazioni (*players, lovely, fragment*) sono destinate a verificarsi dall'unione delle due metà di N₂. Ma il brano resta molto ambiguo. Ciò soprattutto per la polivalenza sintattica di alcuni elementi del v. 10 (e quindi di tutto ciò che segue ai vv. 11-12); potremmo infatti ritenere: 1. *at crossroads* e *at the great hinges* come riferentisi entrambi ad *us*, 2. *at crossroads* riferentisi ad *us*, *at the great hinges* riferentisi ad Anna²⁷ (già collocata spazialmente tramite un altro *at* al verso precedente), 3. entrambe le qualificazioni potrebbero riferirsi ad Anna (ma ciò rappresenterebbe un contrasto con l'identificazione logica tra *us* e *silent faces* del v. 1 che erano pure collocate *at crossroads*). Ferma restando l'ambiguità, le due prime ipotesi sembrano le più plausibili e, accettando la seconda ipotesi, possiamo visualizzare la musica dell'organo come proveniente da un aldilà abitato da Anna, musica celeste dunque e musica anche sbiadita (come *old* può indicare, in conformità con il senso di soffocamento insito nella fede

26. Tale rinnegamento del Cristianesimo (e in particolare del ruolo di intermediaria della Vergine nel Cattolicesimo) è sostenuto anche da Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 50.

27. Tale ipotesi è avvalorata dalla versione originale del poemetto che spezzava il v. 10 in due versetti («hear me at crossroads / at the great hinges»).

cristiana). In entrambi questi casi, la musica degli organi si contrappone, nella seconda metà di N₂, alla musica di strumenti a fiato che possono appartenere al folclore africano: *cornfields* si contrappone a *hot garden* e ad ogni possibile riferimento a chiese come luoghi chiusi, mentre *wind* (nella sua polisemia: *vento* o *strumento a fiato*) indica la naturalezza di quest'altra musica, che non è più *old*, bensì è caratterizzata dal superlativo (*loveliest*) al momento dell'iterazione nel verso conclusivo. C'è di più: nella seconda metà di N₂ la supplica di ascoltare è sostituita da una causale (*For...*) che indica che il supplice stesso sta ascoltando. È quindi una sorta di congiungimento estatico che il protagonista qui chiede: egli è teso nell'ascolto, basterà che anche la divinità si tenda ad esso perché il congiungimento si attui. E il protagonista è teso nell'ascolto sperando di ricevere quella che già era stata definita *watchword* (F₁ v. 9) nel frammento che il ritorno di *leaning* (da F₁ v. 5) può richiamare.

In definitiva, questa seconda preghiera rimodula quella di F₁ in vesti cristiane, ponendosi però il protagonista nei campi (e non in una chiesa) ad ascoltare una musica africana che viene paragonata a quella cristiana associata al ricordo di Anna: la musica cristiana non viene affatto ripudiata, ma quella indigena è connotata da maggiore naturalezza e bellezza: il prodigo si rivolge alla madre cristiana (Anna) pregandola di non disconoscere la sua africanità (Idoto).

Innegabile è invece che una differenza tra le due preghiere (in F₁ e in F₃N₂) sia la coralità della seconda (in cui la prima persona plurale ha sostituito il singolare): tale coralità potrebbe essere avviò a felici conclusioni (come è evidente dalla lettura di tutto *Labyrinth* in cui la coralità si rivela un presupposto necessario per la maturazione del protagonista e il suo coinvolgimento nella propria società). In realtà, questa preghiera è maggiormente autobiografica della prima (in seguito alla sostituzione della madre mitica con la madre biografica) e, a riprova, M₂ precipiterà ancor più il protagonista nell'autobiografia e nell'individualismo.

Resta da considerare il cuneo (vv. 11-12): come già abbiamo anticipato si tratta di una sorta di correlativo oggettivo della memoria²⁸ e della fuga del tempo: ciò che ne rimane è una traccia simile

28. Pare di potervi scorgere l'influsso di un'immagine analoga (pure correlativo oggettivo della memoria e dei ricordi) di *Burnt Norton*, «the dust on a bowl of rose-leaves», composizione che ha vari elementi rintracciabili in *The Passage*: innanzitutto il *passage*

a quella lasciata da foglie di arancio su fogli di carta. L'immagine ha il merito di riproporre l'arancio e, tramite la tipica traccia iridata che la buccia di esso lascia, l'arcobaleno. Strutturalmente, l'immagine fornisce poi un toccante riconoscimento della vanità e dell'effimero dei ricordi e della stessa vita, proprio nel frammento che piange la morte della madre, così da rendere meno egoisticamente tragico il lamento; inoltre l'incuneamento a seguito immediato del riferimento alle muricche cristiane può adombrare le musiche stesse di connotazioni negative (riprendendo quelle insite in *old* e *alone*), cioè di verità ormai passate, vecchie, a malapena serbate nel tempo, come appunto la traccia di bucce d'arance o come le parole o le musiche sbiadite di qualche testo sacro.

Riepilogando in sintesi, M_1 può esser considerato un alternarsi di preghiera ieratico-impersonale (F_1), memoria evanescente e mitica (F_2), memoria concreta e individuale (F_3N_1), preghiera meno ieratica e maggiormente individuale (F_3N_2). Il *pattern* descritto dalla voce poetante sembra essere destinato ad una involuzione fallimentare, ancor peggiore che se M_1 fosse circolare. Nel seguire il passaggio da un mondo infantile alla maturità²⁹, la memoria si è fatta più atrofizzata e meno collettiva. E tale *pattern* pare mettere in dubbio la nudità del prodigo e il materiale narrativo stesso di M_1 : infatti il ritorno alle divinità native trova – nonostante ogni interpretazione – un vero e proprio freno dal riaffioramento della religione cristiana, che porta con sé l'involuzione nel tempo dell'io poetante e tutto il suo carico di esperienza individuale³⁰.

stesso verso un giardino (*into the rose garden* in Eliot; *into the hot garden* in Okigbo) che materializza il mondo della memoria e del reale potenziale, con la possibilità di percepire in esso l'eterno; anche in Eliot l'uccellino invita ad entrare nel giardino, ritornando nella memoria ad un'esperienza infantile...

29. Anche per Izevbaye (*art. cit.*, pp. 5-6) M_1 «deals with the period of passage from boyhood to manhood».

30. Paul Theroux sembra aver colto nel vero quando afferma che Okigbo non si ribella né al Cristianesimo né alla religione nativa, ma cerca di giungere a una personale visione: «it seems he is acting on a larger desire to work himself through the ordeal of accepted religiosity and mythology to a new way of seeing rather than to evolve a 'personal religion'. It is not so much evolution of a religion as the sublimation of religion in himself that he seems to seek. Surely he begins with all the religious trappings, but the objective is to be released from them, and this can only be had by a complete acceptance and understanding of them». Cfr. Paul Theroux, «Voices Out of the Skull», in *Black Orpheus*, 20, August 1966, p. 54 (Dathorne si era avvicinato a tale interpretazione in *Black Orpheus*, 15, August 1964, ma si era limitato all'idea di una *religione* personale).

Il titolo di M_2 , *Initiations*, si pone chiaramente in una sorta di sequenza con quello complessivo, *Heavensgate*, e con quello di M_1 , *The Passage*³¹. Tale nesso era ancora più evidente nella versione del 1962 dove appariva il singolare (*Initiation*); il plurale, oltre ad essere più coerente con il contenuto del M_2 suggerisce comunque una vaghezza che può già far presentire che queste «iniziazioni» non sono sufficienti al neofito.

M_2 si articola in tre frammenti che si svolgono uniformemente sul piano della memoria, riferendosi ciascuno ad un personaggio dell'infanzia del protagonista-Okigbo che, nella poesia, assume valore universale. Continua dunque lo scavo nell'esperienza di un singolo, enucleandone quei momenti (o *passages*) che rappresentano fasi cruciali nell'esperienza di ciascuno³².

F_1 – di gran lunga il più esteso in tutta S_1 – si presenta con una struttura pseudo-circolare: al centro possiamo riconoscere un nucleo (N_2) in cui viene proposta una simbologia delle forme geometriche; ai margini restano due nuclei di nove versi ciascuno (ripartiti in 5 + 4) che vi fanno da cornice. (vv. 1/9 e vv. 35/43):

Scar of the crucifix
over the breast
by red blade inflicted
by red-hot blade,
on right breast witnesseth

mystery which I, initiate,
received newly naked
upon waters of the genesis
from Kepkanly.

Elemental, united in vision
of present and future,
the pure line, whose innocence
denies inhibitions.

At confluence of planes, the angle:
man loses man, loses vision;

31. Se il titolo *Heavensgate* ha radici cattoliche e *The Passage* ha radici eliotiane (e quindi europee), *Initiations* ha connotazioni tutte africane e autobiografiche.

32. Va ammesso che questo concetto di «ognuno» è alquanto frenato dalle preoccupazioni estetiche che non sono certo di tutti gli uomini: è comunque caratteristico di molti tentativi moderni di *epos* sottolineare a dismisura la natura artistica dell'io sperimentante.

so comes John the Baptist
with bowl of salt water
preaching the gambit:
life without sin, without

life; which accepted,
way leads downward
down orthocenter
avoiding decisions.

Or forms fourth angle –
duty, obligation:

square yields the moron,
fanatics and priests and popes,
organizing secretaries and
party managers; better still,

the rhombus – brothers and deacons,
liberal politicians,
selfish selfseekers – all who are good
doing nothing at all;

the quadrangle, the rest, me and you...

Mystery, which barring
the errors of the rendering
witnesseth
red-hot blade on right breast
the scar of the crucifix.

and the hand fell with Haragin,

Kepkanly that wielded the blade;
with Haragin with God's light between them:

but the solitude within me remembers Kepkanly...³³

33. Sfregio del crocefisso / sul petto, / che lama rossa inflisse / lama arroventata, / su petto destro testimonia // mistero che io, neofita, / ricevetti a nuovo denudato / su acque della genesi / da Kepkanly. // Essenziale, unita in visione / di presente e di futuro, / la linea pura, la cui innocenza / nega le inibizioni. // Al confluire dei piani, l'angolo: / l'uomo perde l'uomo, perde la visione; // così viene Giovanni il Battista / con tazza di acqua salata / predicando il gambetto: / vita priva di peccato, priva // di vita; che, se accetta, / via porta in discesa / giù ortocentrica / evitando le scelte. // O quarto angolo forma – / il dovere, l'obbligo: // il quadrato produce gli idioti, / fanatici e preti e papi, / segretari promotori e / dirigenti di partito; meglio ancora, // il rombo – fratelli e diaconi, / politicanti democratici, / egocentrici in cerca di se stessi – tutti i capaci / a non far niente di niente; // il quadrangolo, il rimanente, voi e me... // Mistero, che segnando / gli errori della resa / testimonia / lama rovente su petto destro / lo sfregio del crocefisso. // e la mano inferì con Haragin, / su Kepkanly che aveva brandito la lama; // con Haragin con la luce di Dio tra di loro; // ma in me la solitudine rammenta Kepkanly...

Notiamo subito che N₁ presenta una sintassi eccezionale in quanto la prima strofa contiene (in cinque versi) soltanto il soggetto e il verbo, situando quest'ultimo in posizione tale da creare una doppia sintassi ritmica: *witnesseth* può assumere valore assoluto (di «portar testimonianza») o assolvere al ruolo di verbo transitivo: nel primo caso la seconda strofa (vv. 6-9) funge da apposizione alla prima, nel secondo caso essa contiene il complemento diretto della prima. Le due alternative non si escludono a vicenda e, compresenti nel testo, caricano sia *witnesseth* che *mystery* di maggiori suggestioni. La prima strofa procede in chiave circolare (o di ampio chiasmo) sia per quanto riguarda la progressione delle iterazioni (*crucifix - breast - red blade - red blade - breast - witnesseth*: in cui *witnesseth* si imparenta concettualmente con il crocefisso quale testimonianza dell'Avvento) sia per quanto riguarda l'alternanza delle vocali finali accentate (alternando le «i» – accentate e no – ai suoni della «a» – chiusa o aperta – seguita da *plosive*). I cinque versi connotano una iniziazione a mezza via fra l'uso cristiano e quello africano: un segno di croce è marcato a fuoco – le due civiltà si compenetrano.

La seconda stanza provvede a fornire un inconfondibile *link* con M₁: *naked* è ripreso da M₁F₁ v. 2, *waters of the genesis* rimodula M₁F₂ v. 1. Gli elementi nuovi sono due: l'iniziazione come apertura non alla rivelazione ma al mistero (ricollegandosi alla apertura e all'emblematismo della croce), e la figura di Kepkanly. Come la nota provvidenziale spiega, Kepkanly fu un maestro elementare di Okigbo: la nota lo definisce a metà serio e a metà burlone, aggiungendo che «morì per eccesso di gioia»: le due informazioni sottolineano la natura comprensiva degli opposti di Kepkanly, il cui nomignolo derivava dai termini «destra» e «sinistra» in lingua Ibo. Tale sintesi degli opposti è la ragione intrinseca – e il mistero – della grandezza di Kepkanly e costituisce il suo insegnamento³⁴. Tale conciliazione degli opposti, poi, non è che il significato emblematico della croce (le cui due linee intersecantisi rappresentano il principio femminile e quello maschile, l'acqua e il fuoco, la carne e lo spirito, eccetera) e dell'esempio di Cristo (uomo e Dio) di cui Kepkanly è una sorta di *mock-heroic imitation*. Ancora, si osservi come l'iniziazione avvenga sotto gli auspici del fuoco (*red-*

34. Per l'interpretazione della figura di Kepkanly sono utilissime le informazioni di Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 52 e *passim*.

hot blade) e dell'acqua (*waters of the genesis*) a ribadire tale sintesi positiva.

N₂ contiene una vera e propria lezione di geometria e morale impartita un tempo dal maestro ed appresa dall'alunno-iniziando. È una lezione di verità che contempla anche l'ironia (come gli *enjambement* e la sintassi suggeriscono): una lezione seria ma buffa nel contempo – come il maestro che la impartì. La lezione è strutturata abilmente in quartine intervallate da coppie di versi che introducono l'argomento e chiuse da un verso finale isolato.

Il concetto matematico di retta (come linea infinita) viene a identificarsi con uno stato di innocenza pura, priva di ostacoli e di barriere temporali, età dello spirito (come *elemental* suggerisce nella terminologia ermetico-teosofica, significando *essenziale*, dell'essenza) e della totalità dell'essere (*united*). Età anche della libertà (*denies inhibitions*) e della percezione immediata del vero (*vision*).

La coppia di versi (14-15) che segue la prima quartina dà l'argomento delle due quartine successive (vv. 16-23): *the angle* è ovviamente (contestualmente) l'angolo, ma è anche (polivalentemente) l'amo, l'esca, il trabocchetto. Il confluire dei piani sembra essere la logica conseguenza della morale (privativa) necessaria per la coesistenza pacifica degli uomini in società: la perdita della visione (al v. 15) è equiparata alla perdita dell'umanità; ma nel verbo *lose* è insita una qualche ambiguità, per cui l'uomo non solo perde sé stesso, ma anche *causa la perdita* di altri uomini; la società (cioè la fine dell'individualismo) pare essere la causa prima di ogni male. L'allusione al Battista suggerisce una degenerazione dell'umanità (e anche della Legge) e la consacrazione dell'*inibizione* attraverso il gambetto, con riferimento specifico ai primi versetti del *Vangelo Secondo Marco*³⁵. L'allusione all'acqua salata priva il riferimento della storicità: non è allusione specifica al Battista (che battezzava con acqua dolce) ma piuttosto alla chiesa successiva che codificò la legge della penitenza predicata dal Battista, e che codificò di conseguenza la privazione (*without*), l'annichilimento (*downward*), l'inebetimento (*avoiding decisions*). *Orthocenter*, suggerendo il triangolo, indica una progressiva chiusura: non più quella fra due piani (che impedisce la visione), ma

35. In realtà il Battista usava acqua dolce: *salt water* potrebbe esser dovuto all'origine del Giordano nel Mar Morto (*Salt Sea*) ma indica in ogni caso una degenerazione per le connotazioni di impurezza implicite nel sale. Suggerisce quindi una degenerazione del Battesimo stesso nelle convenzioni religiose cristiane.

quella in un triangolo (senza più via d'uscita): se teniamo presente l'iconografia cristiana ci accorgiamo di quale accusa venga rivolta al Cristianesimo storico tramite l'allusione al triangolo (mediata da *orthocenter*).

Il quarto angolo indica un ulteriore peggioramento: religione e politica sono accomunate nelle due stanze (vv. 26-33) per essere condannate in senso assoluto. La condanna non è rivolta ad una religione o ad una politica in particolare, ma all'istituzione in quanto tale. La denuncia ha un certo sapore blakiano: ad essere condannata è una massa cieca di inermi incapaci (*all who are good / doing nothing at all*).

Il verso che chiude N₂ – seguitando nella progressione – sembra implicare anche la meschinità propria (del maestro e degli alunni) e lo fa anche tramite l'ambiguità del termine *rest* che sta per *altri*, ma anche per riposo, stasi, passività: gli altri, quindi, sono ancor peggiori di coloro che sono stati identificati con il quadrato ed il rombo, in quanto lasciano che le cose continuino ad andare avanti allo stesso modo, e forse anche è implicito, tramite *quadrangle*, che ciò accade perché questi altri sono impediti ad agire, frenati, inibiti.

N₃ riprende scrupolosamente (nei suoi primi 5 vv.) i primi 6 vv. di N₁, ribaltandone l'ordine (vv. 1/6: *scar of the crucifix, breast, red-hot blade, witnesseth, mystery*; vv. 35/39: *mystery, witnesseth, red-hot blade, breast scar of the crucifix*) e ribadendone la funzione strutturale di cornice della lezione vera e propria. L'elemento nuovo che accompagna l'iterazione la modula alquanto sibillinamente (vv. 35-36): sia *barring* che *rendering* possono richiamare (contestualmente) la scuola: *barring* come atto di sbarrare o segnare con croce (segno del resto evocato in F₁ più d'una volta) gli errori del *rendering* inteso come esercizio scolastico di traduzione. Ma *barring* può valere anche impedire, annullare e *rendering* potrebbe essere un'interpretazione o uno sviluppo. Ne possiamo dedurre che la cicatrice a forma di croce indica gli errori commessi nel passato (nello sviluppo della civiltà) e ne cerca di impedire la ripetizione.

La seconda parte di N₃ doveva – per necessità, quasi, strutturale – richiudersi sulla figura di Kepkanly (per analogia con N₁ con cui N₃ si bilancia). L'allusione alla morte di Kepkanly (fortunatamente delucidata nella nota) contribuisce a renderlo emblematico di una conciliazione degli opposti (con la curiosa morte «per ecces-

so di gioia»). La morte di Kepkanly non implica lutto e dolore (come la morte e il funerale in M₁F₃) ma luce divina (con l'unico occorrimto del termine God nell'intera sequenza). Il verso finale permette un riaggancio con M₁F₂ (v. 7) situando Kepkanly nel canto-lamento del cutrettola-colibrì.

F₂ e F₃ si aprono con due perentori *And this from* seguiti dai nomi di altri due personaggi che costituirono tappe nella crescita-iniziazione del prodigo-protagonista. Si tratta di due precisi *link* strutturali che rinviano a F₁ (vv. 6-9), tramite il ricorrimto della semplice preposizione *from* che sottintende «mystery which I received».

And this from Jadum,
(Say if thou knowest
from smell of the incense
a village where liveth
in heart of the grassland
a minstrel who singeth)
to shepherds, with a lute on his lip:
Do not wander in speargrass,
After the lights,
Probing lairs in stockings,
To roast
The viper alive, with dog lying
Upsidedown in the crooked passage...
Do not listen at keyholes,
After the lights,
To smell from other rooms,
After the lights –
Singeth Jadum from Rockland,
after the lights.
And there are here
the errors of the rendering...³⁶

36. E questo da Jadum, // (Di se distingui / dal fumo d'incenso / un villaggio in cui vive / nel cuore dell'erba / un menestrello che canta) // ai pastori, col flauto sul labbro: // Non vagare tra gramigna, / quando le luci sono spente, / esplorando tane in calzini, / per arrostire / la vipera viva, col cane che giace / gambe all'aria nel varco ricurvo... // Non ascoltare alle toppe, / quando le luci sono spente, / per annusare da altre stanze, / quando le luci sono spente – // canta Jadum da Rockland, / quando le luci sono spente. // Ed eccoli qua / gli errori della resa...

La funzione prettamente strutturale di *link* con F₁ è ovvia anche dei versi finali (20-21), che si ritrovano infatti anche in F₃ (pure in posizione finale; vv. 14-15). È implicito che il canto di Jadum (come poi le ingiunzioni di Upandru) indica altri errori di crescita o di interpretazione di cui il prodigo fu ammonito.

Trascurando i due versi finali, F₂ si articola molto semplicemente in un nucleo centrale che riferisce il mistero vero e proprio nel canto di Jadum (vv. 8-17), incorniciato da due coppie di versi che stabiliscono la paternità e la natura di quel canto (vv. 1+7, vv. 18-19), la prima delle quali è spezzata da un *cuneo* delimitato da parentesi (vv. 2-6).

La nota informa che Jadum era un «menestrello mezzo matto»: anche qui torna una combinazione di opposti, la pazzia e la saggezza (del cantore). I versi danno un'altra angolatura di questa conciliazione di estremi, nelle indicazioni della provenienza di Jadum, rispettivamente dalla *grassland* (v. 5) e da *Rockland* (v. 18); ad essere conciliate sono stavolta la fertilità e l'aridità ma anche la natura e l'arte. Infatti la maiuscola di *Rockland* ci fa scorgere l'allusione a *Howl* di Ginsberg («Carl Solomon! I'm with you in Rockland where you are madder than I am») e l'allusione quindi al tipo di pazzia che caratterizza poeti e menestrelli (questi ultimi essendo ancora tipici della vita Ibo³⁷).

Il cuneo è costituito da cinque versetti dal ritmo scandito e insistente: due soli accenti (foneticamente imparentati) separati da due sillabe non accentate e preceduti e/o seguiti da altre sillabe non accentate:

/xx/
 x/xx/
 x/xx/x
 x/xx/x
 x/xx/x.

Il pronome *thou* come pure i suffissi arcaici (*est* e *eth*) costruiscono una sorta di filastrocca che ha tutta l'aria di essere un indovinello (del tipo che una madre potrebbe rivolgere a un bambino). Lo stacco nei registri linguistici è eccezionale: qui come in F₁ e, me-

37. «Itinerant minstrelsy, robust humour and verbal witticism, plus a tremendous capacity for popular entertainment, are some of the qualities of this type of social character among the traditional Ibos. ... Night minstrels and Ibo troubadours... correspond closely to the minstrels of medieval Europe». (Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 54).

no, in F₃, il poeta-protagonista riporta, imitando, voci altrui e, nel far ciò, il linguaggio si adegua e lo stile muta (producendo una sorta di monologo «a più voci» di un genere che ha trovato nel *Waste Land* l'esempio più celebre). L'introduzione alle parole di Jadum già ce lo presenta anticipando alcuni termini stessi del suo canto (*smell, grass*), così come nei versi conclusivi, formanti la cornice (vv. 18-19), è ripreso lo stesso *refrain* del canto di Jadum (*after the lights*): si tratta di un'indicazione preziosa in quanto suggerisce l'influsso di Jadum (iniziatore) sul protagonista (iniziando) e la compenetrazione fra i due. Compenetrazione che, del resto, si verifica nel fatto stesso che il protagonista-poeta-cantore qui, come negli altri due frammenti, *imita* (e quindi fa propri) i messaggi e i misteri impartitigli dai tre personaggi. F₃, continuando in tale direzione, riporterà un vero e proprio dialogo fra iniziatore e iniziando, suggerendo la progressiva maturazione dell'iniziando che da ascoltatore passivo (alunno a scuola), diventa dedicatario, passivo ma individuale, del canto e, successivamente, intraprende addirittura un dialogo con l'iniziatore.

Il canto di Jadum (vv. 8-17) è un monito tipico di questo tipo di menestrelli che venivano impiegati in special modo quando i bambini non volevano addormentarsi: infatti, come indica il ritornello (*after the lights*), si tratta di un invito a dormire, a non vagarsene per i campi, né gironzolarsene per casa. I primi sei versi indicano chiaramente il motivo del monito riprendendo immagini già usate accompagnandole da una connotazione negativa: *grassland* (prateria) cede a *speargrass* (gramigna, sterpaglia), *barefoot* (M₁F₁ v. 8) cede a *in stockings* (senza scarpe ma in calzini), il sacro *boa* (M₁F₂ v. 4) cede a una *viper*, il *passage* rituale cede a un *crooked passage*; il ritornello stesso indica una condizione opposta a quella suggerita dal *rainbow* e dal *sunbird* (M₁F₂); *probing lairs* (frugando tane) rinvia come immagine a un ennesimo varco-soglia-passaggio ma con connotazioni negative. Il monito è dunque a non turbare la natura (e quindi la divinità) quando manca la luce (che della divinità rappresenta l'assistenza), a non infrangerne i tabù.

Di tabù si tratta anche nella seconda parte del canto di Jadum: non si deve spiare la vita altrui, si potrebbero infrangere altri tabù (legati probabilmente alla sfera del sesso). L'iniziazione rappresentata da Jadum³⁸ è un'iniziazione ai misteri della natura e del sesso, 38. Nella versione del 1962 un verso riferiva l'origine del nome proprio nei suoni del canto «Jam Jam Dum Dum» (Cfr. D. S. Izevbye, *art. cit.*, p. 8).

ma soprattutto – indirettamente – ai misteri del canto e della sua funzione sacra. E l'iniziazione insiste (come in F₁) sulla misteriosa compatibilità fra pazzia e saggezza che qui si fa compatibilità fra pazzia e poesia.

F₃, come già anticipato, riprende (ai vv. 1 e 14-15) i *link* strutturali già presenti in F₂, presentandoci un altro personaggio caratteristicamente africano: Upandru è un *village explainer* (come la nota informa), ossia un dotto la cui saggezza è nell'uso e nel commercio con le parole³⁹:

And this from Upandru:

Screen your bedchamber thoughts
with sun-glasses,
who could jump your eye,
your mind-window,

And I said:
The prophet only the poet.
And he said: Logistics.
(Which is what poetry is)...

And he said to the ram: Disarm.
And I said:
Except by rooting,
who could pluck yam tubers from their base?

And there are here
the errors of the rendering...⁴⁰

Il dialogo tra Upandru e il prodigo si svolge secondo uno scambio di formule ieratiche, quasi una gara nell'uso di aforismi ermetici.

Il dialogo è articolato in tre strofette di quattro versi ciascuna ed è strutturato in modo molto significativo:

1 strofetta: invito di Upandru
domanda di Upandru (*who could...*)

39. «These are the people steeped in the use of words; indeed with them proverbs are, to use the famous expression from Achebe's *Things Fall Apart*, palm-oil with which words are eaten.» (Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 56).

40. E questo da Upandru: // Scherma i pensieri notturni / con lenti affumicate, / chi potrebbe sondare il tuo sguardo / la finestra della tua mente? // E io dissi: / Il profeta solo il poeta. / E lui disse: la Logistica. / (Che è ciò che è la poesia)... // E lui disse all'ariete: Disarmati. / E io dissi: / se non sradicando, / chi potrebbe strappare lo yam alla sua base? // Ed eccoli qua / gli errori della resa...

- II strofetta: risposta del prodigo (*I said*)
 controrisposta di Upandru (*he said*)
 III strofetta: invito di Upandru (*he said*)
 domanda del prodigo (*I said: who could...*).

Nella circolarità della modulazione, la variazione è evidente: la domanda finale non è posta dal saggio iniziatore ma dall'iniziando e si tratta di una domanda senza risposta, si tratta in realtà di una risposta all'invito del saggio, la quale implica che l'iniziando ha ritenuto di essere giunto al termine dell'iniziazione e di aver acquisito sufficiente saggezza.

La prima strofetta contiene un invito alla moderazione nel parlare e nell'esprimere i propri pensieri (complementare quasi all'immagine usata in F₂ vv. 14 e 16). La moderazione (che è anche difesa) non mira a nascondere bensì a filtrare: il riparo (*screen*: termine anche del linguaggio militare per «difesa, truppe di copertura») non significa isolamento e non si pone come difesa nei confronti delle immagini del sèma arcobaleno-soglia-passaggio: il riparo, infatti, come indicano i vv. 4-5, è penetrabile (così come il sole penetra la lente affumicata): *jump* (altro termine del gergo militare: assalire, attaccare) raccoglie connotazioni anche positive (e richiama *probing* di F₂ v. 10).

Tale tattica dello schermo è stata facilmente associata ad alcune dichiarazioni di poetica rilasciate da Okigbo in quegli anni – gli anni della «poesia personale»:

I believe I am writing for other poets all over the world to read and see whether they can share in my experience. I believe that the best in poetry has been said, at least for the chamber. ... I think poetry is at best a mere gesture to stay within a close, closed society or to be liked by other fellows, one's fellows⁴¹.

In tali dichiarazioni Okigbo rivela (fra l'altro) l'influsso di certo Eliot, nel sostenere l'aristocraticità della poesia, la richiesta di linguaggio complesso per esprimere complessi pensieri, la distinzione, soprattutto, fra «poeti per i poeti» e «poeti per il pubblico».

La seconda strofetta indica infatti chi e cosa possono penetrare i pensieri reconditi e schermati: il poeta-profeta (i due termini vengono resi equivalenti) può farlo, avvalendosi della Logistica. Il termine Logistica ha una fondamentale ambivalenza: indica una branca della strategia militare (ricollegandosi ai significati in tal

41. In *African Writers Talking*, cit., p. 135; intervista rilasciata nel 1962.

direzione di *screen*, *jump* e, più oltre, *ram*, *disarm*, *base*) ma indica anche il «sistema di logica formale che si serve di simboli convenzionalmente fissati per evitare la equivocità dei termini linguistici e studiare con maggior rigore le proposizioni e le dimostrazioni scientifiche; è detta anche *logica matematica* o *logica simbolica*»⁴². Il primo significato è qui importante soprattutto in quanto accentra un nucleo di immagini e contribuisce a produrre un'omogeneità nel passo⁴³. Il secondo significato illumina la poetica del primo Okigbo: se ne osservi innanzitutto la relazione con un simbolismo di tipo universale e non soggettivo (da cui la possibilità – dichiarata nel passo dell'intervista citato – di essere compreso in ogni parte del mondo), se ne noti poi lo scopo sociale di purificazione e chiarificazione del linguaggio (riconducibile pure al Simbolismo – nell'asse Mallarmé/Eliot – ma anche alla funzione del *village explainer*), e se ne individui infine la relazione con la matematica e la geometria (già elaborata nella lezione di Kepkanly in F₁).

I principi (simbolico-linguistici) della Logistica sono esemplificati nella terza strofetta che esprime non solo una verità assiomatica, ma anche (indirettamente) la maturità raggiunta dall'iniziando, che ha appreso a parlare come il maestro (tanto che non possiamo nemmeno stabilire chi affermi e – ammesso che si possa distinguere fra passato memorizzato e presente della memoria – quando sia affermata l'equivalenza del v. 9)⁴⁴.

Il primo verso della terza strofetta è caratterizzato da un *pun* tra *ram* e *disarm*: al gioco linguistico (l'anagramma *ram/arm*) corrisponde quello semantico (essendo il *ram* anche un'arma – *arm* – da guerra: l'ariete). Nel contesto, il perché di tale disarmo dovrebbe esser chiaro: per giungere ai pensieri reconditi (*jump*) non è richiesta la strategia bellica tradizionale (ossia non è necessario infrangere lo *screen*), bensì quella poetico-linguistica (che penetra lo

42. Cfr. *Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*; il termine inglese ha perfetta corrispondenza con quello italiano, derivando entrambi dal Greco «arte del calcolo».

43. Tale tipo di metaforizzazione sotterranea tramite plurivalenze fu sapientemente usato da T. S. Eliot per aumentare la suggestività di alcuni passi poetici e per sondare capacità trascurate della lingua (se ne ritrovano esempi cospicui nel *Love Song*, nel *Portrait of Lady*, in *Gerontion*). Fra i poeti moderni, anche Dylan Thomas è ricorso spesso (in modo per altro barocco) a tali ampie metaforizzazioni sotterranee (per esempio in *Over Sir John's Hill*; cfr. Tomaso Kemeny, *La Poesia di Dylan Thomas*, Cooperativa Scrittori, Milano 1976).

44. L'ambiguità – o la vaghezza – è riconosciuta anche da Udoyeop (in *op. cit.*, p. 107).

screen lasciandolo intatto). Ma il verso contiene anche ovviamente un'allusione sessuale proseguita nei versi successivi. I critici vi hanno letto – unanimamente – un'allusione ad un rituale Ibo praticato su caproni e montoni.

The ram can only become innocent, lamb-like, by disarming; the disarming of the ram means the removal of this horns – the poet's reply shows us that he understands, for in both the command and the reply there are different castration images. The destructive and distracting sexual appurtenances must be removed. The poet replies in parable: he can only rid himself of «yam tubers» by «rooting», dig in order to pluck, immerse himself deeply in his own glands⁴⁵.

Contrariamente al citato Theroux, Izevbaye deduce dall'immagine di castrazione un desiderio di «libertà dalla lussuria»⁴⁶. In effetti il responso del prodigo è ambiguo, soprattutto per la polivalenza del termine *rooting*. Possiamo interpretarlo nel senso di «cause to take root, fix firmly to spot» (quindi: seminando pezzi di tubero), oppure in quello di «drag or dig up, uproot» (quindi: strappando, raccogliendo i tuberi) o anche di «turn up ground with snout, beak, etc. in search of food» (quindi: grufolando, frugando nel terreno). In ogni caso è più che evidente che l'iniziando non accetta la passività disarmata e indifferente. Tanto più che *root* – per contiguità con *Logistics* – attualizza anche un suo significato appartenente alla terminologia filosofico-linguistica, nel senso di «ultimate analysable element of language, basis... on which words are made by addition of prefixes or suffixes or by other modifications»⁴⁷. *Rooting* potrebbe indicare allora un'analisi filosofica del linguaggio (e dei suoi veicoli simbolici) fatta scomponendolo nei suoi minimi termini onde trarne il frutto («significato»), onde trarre frutti dai pensieri retrostanti schermati (*their*, al v. 12 si riferisce primariamente a *yam tubers*, ma nulla toglie che si possa riferire anche, a mo' di conclusione dell'intera argomentazione, a *thoughts* del v. 2, tenendo anche presente il *link* stabilito dall'*imagery* militare attraverso *base*).

45. P. Theroux, *art. cit.*, p. 55; vedi anche Anozie, *op. cit.*, p. 57 e O. R. Dathorne che ricorda che «a solemn reference to yam tubers is based on a lewed Ibo song about the testicles of a ram» («Ritual and Ceremony in Okigbo's Poetry», *Journal of Commonwealth Literature*, July 1968, n. 5, pp. 79-91).

46. Izevbaye, *art. cit.*, p. 8.

47. Come se non bastasse, *root*, in musica, indica la nota fondamentale di una corda: la contiguità con *pluck* e *base* vitalizza anche questo significato secondario, producendo ancora una volta una sorta di metaforizzazione alternativa sotterranea.

In conclusione l'intera argomentazione (nelle sue tre strofette) invita a tralasciare le armi tradizionali dell'attacco alla personalità altrui, per scegliere l'arma del linguaggio sia come difesa che come offensiva. L'arma del linguaggio ha duplice efficacia: come semina (composizione poetica attiva) e come raccolto (analisi «poetica»), rendendo complementari i due significati apparentemente opposti di *rooting*. È in tal modo ribadito anche il cerchio chiuso tra poeti (autori e fruitori di poesia), così com'è pure ribadita la funzione magica o sacerdotale della poesia – in quanto conservatrice e tramandatrice dei *misteri*.

Riepilogando, M₂ può considerarsi una digressione sul piano della memoria del prodigo, alla ricerca delle tappe fondamentali della sua iniziazione-maturazione. Il tema che accomuna i tre frammenti è il rapporto dell'individuo con la società che lo circonda. Ne potremmo così schematizzare la struttura:

	forma	caratterizzazione dell'iniziatore	linguaggio	tema
F ₁	lezione	saggezza/pazzia	analogico-simbolico (schematico)	perdita della visione alla perdita dell'individualismo primitivo e all'avvento delle istituzioni inibitrici
F ₂	canto	pazzia/poesia	lirico-simbolico (vago)	tabù inibitori dell'indagine (nella natura e nel sesso) della vita altrui
F ₃	dialogo	linguaggio/saggezza	ermetico-simbolico (emblematico)	rapporto con gli altri mediato dall'uso di un linguaggio che esclude automaticamente gli estranei

Aggiungeremo qui soltanto l'importanza della progressione nei tre diversi registri linguistici (pur essendo tutti e tre classificabili come «simbolici»): il linguaggio di F₃ è quello che più caratterizza la poesia del primo Okigbo e in tale F₃ troviamo la più efficace dichiarazione di poetica. Ancora osserveremo come nella caratterizzazione dei personaggi evocati la progressione si completa circolarmente: riconoscendo la modulazione poesia/linguaggio (da F₂ a F₃), la concatenazione è perfetta, tanto più che nella saggezza di F₁ è inclusa la capacità profetico-visionaria (vv. 10-11 e v. 15) che, perduta in conseguenza alle istituzioni politico-social-religiose, viene recuperata in F₃, come facoltà del poeta consapevole dello

strumento linguistico che usa (vv. 7/9) tramite l'analogia Poesia/Profezia.

Il titolo di M_3 comporta allusioni interne (alla S_1) ed esterne. All'interno, *Watermaid* ci rinvia a N_1 (F_1 v. 3: *watery presence*; F_2 v. 1: *dark waters of the beginning*) e a Idoto, dea fluviale e anche, come vedremo, marina. Come riferimento esterno, l'allusione rinvia, oltre che alla mitologia africana, alle varie ninfe della tradizione pastorale (compreso l'innesto mallarméano) e alle raffigurazioni della Vergine nell'iconografia cristiana (sino all'innesto eliotiano⁴⁸).

Abbiamo già anticipato l'eccezionalità della quadripartizione e la simmetria del bilanciamento interno: ne verificheremo ora la funzione strutturale.

Eye open on the sea,
eyes open, of the prodigal;
upward to heaven shoot
where stars will fall from.

Secret I have told into no ear,
save into a dughole, to hold, not to drown with –
Secret I have planted into beachsand

now breaks
salt-white surf on the stones and me,
and lobsters and shells
in iodine smell –
maid of the salt-emptiness,
sophisticreamy,

whose secret I have covered up with beachsand...

Shadow of rain over sunbeaten beach,
shadow of rain over man with woman⁴⁹.

Possiamo considerare F_1 articolato in due nuclei (N_1 e N_2), di sette versi ciascuno, e chiuso da un distico.

48. Cfr. *Ash-Wednesday*, versi finali: «Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden, / ... / Sister, mother / And spirit of the river, spirit of the sea, / Suffer me not to be separated // And let my cry come unto Thee».

49. Sguardo aperto sul mare, / occhi aperti, del prodigo; / in alto al cielo tesi / verso il luogo da cui cadran le stelle. // Segreto da me non detto nell'orecchio di nessuno, / salvo in una fossa, per serbarlo, per non annegarne – / Segreto che ho piantato nella rena // ora irrompe / schiuma di sale bianca sulle pietre e su me, / e aragoste e conchiglie / in odore di iodio – / ninfa del vuoto salato, / sofisticremona, // il cui segreto ho coperto di rena... // Ombra di pioggia su spiaggia assolata, / ombra di pioggia su uomo con donna.

N₁ – nel preparare alla visione che segue in N₂ – permette un recupero strutturale efficacissimo: i vv. 1/4 riprendono da M₁ il concetto di *prodigal* sulla soglia di un varco (*heaven*: che rinvia ovviamente al titolo complessivo della S₁); i vv. 5/7 rinviano invece a M₂ attraverso il termine *secret* che rimodula *mystery* (M₂ F₁ vv. 6 e 35) riprendendone anche la posizione sintattica eccezionale. La sostituzione di *secret* a *mystery* già indica un deterioramento, una sconsecrazione: il non-uso dell'iniziazione ricevuta è chiarito nei tre versi: *secret I have told into no ear* rievoca *give ear and hearken* (M₁F₁ v. 12), e *secret I have planted into beachsand* ricorda *except by rooting, who could pluck yam tubers from their base* (M₂F₃ vv. 12-13); ma in entrambi i casi le connotazioni aggiunte sono negative. L'uso sterile – o il non-uso – che il prodigo ha fatto dei misteri rivelatigli (oltre che, forse, l'insufficienza di tali misteri), sperpero appunto da prodigo, lo ha allontanato dalla luce e dall'acqua (da lui fuggita: *not do drown with*); anche ora che la visione sta per irrompere (*breaks*) sarà una visione notturna, e così labile da non avverarsi come presenza d'acqua ma come presenza di schiuma (*surf*).

La musicalità raffinatissima di questo N₁ richiede un commento a sé: a parte le due ovvie anafore (nei due periodi sintattici), l'orchestrazione sonora si avvale di numerose iterazioni. Innanzitutto, i primi quattro versi (costituenti il primo periodo sintattico) si aprono con suoni echeggianti l'un l'altro (come un susseguirsi di onde che s'ergono con impeto e sonorità simili):

A P
eye open ...
A P
eyes open ...
APWəD
upward...
Wɛə
where...

mentre il secondo accento (nei quattro versi) cade su sillabe imparentate in modo alterno: *sea* e *shoot* (sillaba finale lunga aperta da sibilante), *prodigal* e *fall from* (sillaba accentata non finale, in «o» breve, con finale non accentata in «o»). Gli altri tre versi giocano invece sulla iterazione-modulazione *into... into... not to... into*, come pure sull'elaborazione (corrispondente a una modulazione semantica) dal fonema *told* nel fonema *hold*, tramite *hole*

intermedio: la modulazione accompagna a livello fonetico il seppellimento della parola.

N₂ rappresenta la visione come un'improvvisa fioritura del segreto⁵⁰ che sarà da visualizzarsi come una improvvisa salita della marea e del suo carico di vita e di rifiuti – tenendo presente che in un contesto nigeriano (richiamato, se non altrimenti, dalla presenza di Idoto) non si può trattare di vero mare, bensì di oceano. L'apparizione della *Watermaid* come *salt-white surf* e *maid of the salt-emptiness* è immediatamente colorata di connotazioni negative tramite il sale che non solo è elemento tradizionalmente spurio (emblematico del corpo come prigioniero)⁵¹ ma è stato associato (in M₂F₁ vv. 16-17) con la degenerazione dello spirito. Connotazioni non univocamente positive appaiono anche nel conio *sophisticreamy* (v. 13) che, riprendendo l'immagine della schiuma e del colore bianco (*creamy*) vi aggiunge una certa leziosità (richiamando sia *sophistication* che *sophistry*). La stessa precarietà della apparizione è insita nei termini *surf* e *emptiness*, come pure nella provvisorietà della luce (in un paesaggio buio e sotto un cielo coperto).

Anozie ha scritto che *Watermaid* «è la realizzazione visualmente debole ma liricamente riuscita di un'intuizione poetica»⁵²: potremmo addirittura affermare che l'apparizione si concretizza più nei suoni che nei dettagli visivi. Anche in N₂, infatti, l'orchestrazione sonora è particolarmente raffinata. Innanzitutto N₂ si apre – attraverso *breaks* – con un suono (*br*) che aprirà anche N₁ (*bright*) e N₂ (*brief*) di F₂ in cui la visione si completerà. Quindi, si noti la proliferazione delle «s» e delle «t» lungo tutto N₂ (a produrre quasi l'irrompere delle onde) e le «rime eluse» (*me / sophisticreamy*; *shells / smell*), oltre all'ovvia epifora che conclude N₂ con la stessa parola che aveva concluso N₁ (modellando del resto l'intero v. 14 sul v. 7 con la iterazione interna di *secret I have* + participio passato).

50. O. R. Dathorne (in *art. cit.*, p. 86) indica una importante fonte in un racconto del folklore locale: «The African folktale which describes a man who had whispered a secret into the ground, takes on added poignancy in this section. In the tale the secret that the king has horns is revealed when a tree grows on the very spot, just as Okigbo's poem tells one, 'grown are the ears of the secret' which the poet had 'covered up with beachsand'. No longer, the poet says, can the tribe hide within the enclaves of its culture. The betrayal of the secret is the birth of a new consciousness which marks the disintegration of tribal oneness and the discovery of the loneliness of self».

51. Cfr. Julius Evola, *La Tradizione Ermetica*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1971, p. 55.

52. Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 58.

N₁ presenta la *Watermaid* con vesti e attributi regali (*bright, dazzle, lioness, escort, lioness, crowned*) con l'iterazione insistente della luce (*bright, dazzle, white light, moonlight*) che tuttavia è bianca, non pura. Anche la risposta che la donna porge al prodigo è raffigurata in termini di luce: per raffigurarci l'ascella abbagliante (identificabile con la lanugine bianca che chiazza il pelo dei felini a quell'altezza) dobbiamo supporre che lei levi un braccio in saluto. Ma la sua risposta non comporta alcuna parola (*watchword*: M₁F₁ v. 9)...

Contrariamente a quanto la ricchezza delle immagini a prima vista suggerisce, chi evoca tale presenza (il prodigo-protagonista-poeta) non ne è totalmente convinto: ne è prova il ricorso non solo all'iconografia tradizionale cristiana⁵⁴, ma anche ad un calco da *Ash-Wednesday* di T. S. Eliot:

One who moves in the time between sleep and waking, wearing
White light folded, sheathed about her, folded⁵⁵.

L'apparizione, oltre che nei dettagli visivi, è concretizzata in un ritmo sapientissimo, organizzato circolarmente, come è dimostrato da: 1. la distribuzione spaziale dei versi (3 + 1 + 3) con la posizione centrale del verso focale in cui il corpo della donna appare; 2.

53. Fulgida / col bagliore d'ascella di leonessa, / lei risponde, // vestendo attorno a sé una luce bianca; // e la scortano le onde, / la mia leonessa, / coronata della luce della luna. // Così breve la presenza sua - / fiammella nel soffio del vento - / così breve con specchi attorno a me. // Verso il fondo... / la distillano le onde; / raccolto di oro / che affonda non colto. // Ninfa dell'acqua del vuoto salato, / son cresciute le spighe del segreto.

54. La luna che incorona la Vergine è tradizionale. Anche l'apparizione della leonessa - pur se radicata sensualmente nella sensibilità e nell'esperienza di un Africano - non è estranea all'iconografia cristiana; si pensi agli animali selvatici dell'emblematica medievale (ripresi per es. da Dante o da Spenser) o ai paragoni usati nel *Cantico dei Cantici* (letto frequentemente nelle Messe proprio nelle feste alla Madonna) dove leggiamo per es. «Ma chi è costei / che s'avanza come aurora, / bella come la luna, / splendente come il sole, / terribile come schiera / a vessilli spiegati» e «Alle cavalle del cochio / di Faraone / io ti paragono, o mia amica!» e ancora «I tuoi seni / somigliano a due caprioli, / gemelli di gazzella, che pascolano fra gigli.» (*La Sacra Bibbia*, Garzanti, Milano, 1969, pp. 1120, 1110 e 1115 rispettivamente). Ovviamente, il filtro tra l'iconografia cristiana e Okigbo è ancora T. S. Eliot, un Eliot (quello di *Ash-Wednesday*) significativamente molto più medievale (e stilnovista) che altrove.

55. Il calco è stato notato anche da Sunday Anozie (*op. cit.*, p. 59), ma è tutta l'atmosfera del frammento che ricorda il poemetto eliotiano: la sabbia, la leonessa (riconducibile ai tre leopardi), il bagliore e il biancore. L'affinità è più che occasionale: si tratta di due componimenti - quaresimale (quello di Eliot), pasquale (quello di Okigbo) - scritti come preghiere e riti espiatori, accomunati dal senso di imperfezione e di indegnità del supplice - esule (in Eliot) o prodigo (in Okigbo).

il rilievo che il verso centrale (v. 4) acquista per le iterazioni fonetiche insistenti ($\overset{h}{w} \overset{t}{e} \overset{t}{a} \overset{t}{h} \overset{h}{e} r$) che quasi danno suona al velo di luce; 3. la distribuzione a chiasmo delle epistrofi e delle rime: ABCDDBA; 4. l'organizzazione a chiasmo delle immagini: luce (*bright*), focalizzazione della luce (*arm-pit-dazzle*), paragone animale (*lioness*), luce che la circonda (*wearing white light about her*), onde che la circondano (*the waves escort her*), paragone animale (*lioness*), focalizzazione della luce (*crowned*), luce (*moonlight*), che si potrebbero facilmente tabulare. Proprio il verso centrale (v. 4) della visione, dunque, è un calco: la «immaturità» poetica di Okigbo è specchio della (e alla) immaturità del prodigo-poeta-protagonista.

In N₂ la labilità dell'apparizione è esplicita: la *presence* è *brief* (non *watery*, come in M₁F₁ v. 3) e tutto il bagliore (*dazzle*) si riduce ora a una fiammella di cerino⁵⁶. La seconda metà di N₂ modula (contrastandole) immagini precedenti: *downward* (v. 11) modula *upward* (F₁ v. 3) indicando che l'apparizione non è venuta dal cielo (da cui era attesa) bensì dal mare, in cui ora torna; *the waves distil her* (v. 12) modula *the waves escort her* (v. 5) sottintendendo nel nuovo verbo l'impurità dell'apparizione (di sale e relitti); *gold crop* (v. 13) può esser variazione di *crowned with moonlight* (v. 7) se teniamo conto che *crop* (oltre che raccolto) significa chioma⁵⁷, ma è anche in relazione con tutte le immagini vegetative precedenti e seguenti.

Il distico chiude l'apparizione legando saldamente – nelle iterazioni – i due frammenti (F₁ e F₂): il v. 15 rinvia a F₁ v. 12; *secret* (v. 16) è iterato da F₁ vv. 5, 7 e 14: il primo significato del verso conclusivo (tenendo conto di tutte le ricorrenti immagini vegetative) è che il segreto ora non è più celato nella sabbia (F₁ vv. 7 e 14) in quanto la stessa poesia lo ha rivelato: *ears* quindi viene interpretato come «spighe». Ma *ears* serba la sua ambiguità grazie a F₁ v. 5: s'intenderà allora che adesso il segreto è rivelato, ha uditori. Le due interpretazioni ancora una volta non si escludono a vicenda; anzi, l'ambiguità illumina a ritroso anche F₁ v. 5 (*secret*

56. Anche questa immagine è di gusto eliotiano (cfr. *Gerontion*) come pure la moltitudine di specchi (in *Gerontion: wilderness of mirrors*).

57. Gerald Moore scorge in questo verso un'allusione al mito di Danae, senza però aggiungere nulla alla suggestività del brano (cfr. Gerald Moore, *The Chosen Tongue*, Longmans - Green & Co. Ltd., London 1969, p. 168).

I have told into no ear) dove una lettura secondaria potrebbe intendere il non aver trasformato il segreto in spiga (enfaticizzando, in tale lettura complementare, il valore della preposizione *into*).

F₃ riprende la struttura circolare ormai da considerare tipica di Okigbo, quella in cui il terzo nucleo itera e rimodula elementi del primo; l'organizzazione è evidentissima in tre nuclei di pari lunghezza:

And I who am here abandoned,
count the sand by wavelash abandoned,
count her blessing, my white queen.

But the spent sea reflects
from his mirrored visage
not my queen, a broken shadow.

So I who count in my island the moments,
count the hour which will bring

my lost queen with angels' ash in the wind⁵⁸.

Si osservi come: 1. ogni nucleo ripete (nel verso conclusivo) l'iterazione di *queen*: è la prima occorrenza di questo termine che (per contestualità e per l'aggettivazione *white*) dobbiamo intendere come riferentesi alla *watermaid* e alla madre Idoto; l'iterazione sembra voler immobilizzare l'apparizione, ma la qualificazione ne constata, progressivamente, l'inesorabile scomparsa (*my white queen; not my queen; my lost queen*); 2. N₁ e N₃ sono pure associati dall'iterazione doppia di *count* in posizione di anafora nella coppia di versi adiacente a N₂ e dalla quasi rima nella coppia di versi che apre e chiude F₃ (quasi rima prodotta rispettivamente dall'epifora di *abandoned*⁵⁹ ai vv. 1-2 e dalla consonanza *bring/wind* ai vv. 8-9). L'iterazione di *count* si presenta particolarmente suggestiva per tutte le precedenti allusioni alla matematica e alla geometria (con cui si ricollega ironicamente): essa crea inoltre un rapporto analogico fra i suoi complementi: *sand : blessing = mo-*

58. Ed io che qui abbandonato giaccio, // conto la saggia abbandonata dalla sferza dell'onda, / conto la sua benedizione, la mia regina bianca. // Ma il mare spento specchia / dal suo volto riflesso / non la mia regina, un'ombra franta. // Sicché io che conto nella mia isola i momenti, / conto l'ora che porterà // la persa mia regina con nel vento angelica cinigia.

59. Anche nel v. iniziale è evidente un infusso di *Ash-Wednesday* (dove leggiamo «And I who am here dissembled»...).

ments : hour. Ne deriviamo che la benedizione s'identifica con la sabbia o il sale e non con l'acqua: indice del fallimento della visione. Il rapporto sabbia : tempo illumina poi a ritroso tutti i riferimenti alla spiaggia (*beachsand* o *beach*) in F₁: essa è trasposizione dei momenti, del tempo, della vita del protagonista (*island* omonimo di *I-land*: terra dell'io?); il segreto piantato nella rena non è che il mistero sepolto nel proprio io: in tal modo il protagonista avrebbe seguito gli insegnamenti impartitigli in M₂ (con l'omissione però di parte del mistero appreso in M₂F₃) – ed essi si sarebbero rivelati insufficienti.

In N₂ la solitudine del protagonista è ribadita attraverso l'immagine in cui il mare, metamorficizzato (*his visage*, anticipato in N₁ da *wavelash*⁶⁰), riflette solo l'ombra del prodigo: *mirrored* (F₃ v. 5) recupera *with mirrors around me* (F₂ v. 10) dove pure gli specchi (li luminosi della luna) ingigantivano la solitudine riproducendola innumerevoli volte. L'ombra (*shadow* v. 6) del prodigo richiama F₁ vv. 15-16 insistendo su questa solitudine (non più *shadow of rain over man with woman*) e suggerendo attraverso l'aggettivazione (*broken*) non solo l'increspamento torbido del mare, ma anche il dolore del prodigo.

In N₃ la variazione rispetto a N₁ (qui rimodulato) consiste soprattutto nella sostituzione di un futuro (*will bring*) a un passato (*abandoned*), che indica una nuova attesa e una nuova speranza, espressa con un richiamo alla descrizione biblica del Secondo Avvento (*Vangelo Secondo Matteo*, 24:29/31) già richiamata nei versi che introducevano l'apparizione della *watermaid* (F₁ v. 4) e successivamente ripresa in M₄F₂ vv. 5/7. La cenere (*ash*) che caratterizza questi angeli sembra porsi in relazione a sabbia e sale, preannunciando nuove espiazioni e penitenze e anticipando forse anche *chalk* (posizionato in analogo enjambement del verbo *bring* – in M₄F₂ v. 11 – al suo primo occorrimto) in quanto polveri simboliche – la prima nella religione cristiana, la seconda nella religione Ibo – della penitenza e della contrizione⁶¹.

F₄ – pure organizzato in tre nuclei (vv. 1/3, 4/5 e 6/9) – pre-

60. *Wavelash* può intendersi come «sferzata dell'onda» o anche come «ciglia dell'onda».

61. L'*enjambement* ricorda un famosissimo analogo nel *Waste Land* eliotiano («But at my back from time to time I hear / The sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs. Porter in the spring») fornendo un feroce controcanto ironico al passo di Okigbo (e svelando ancora una volta l'impurità dell'apparizione).

senta un'altra articolazione statica, che ci porta in altro momento narrativo rispetto a F₃ con il ritorno del sole e la partenza delle stelle da cui tanto s'era aspettato il prodigo (F₁ v. 4) in N₁, con il risveglio del prodigo nell'incertezza e quasi in una nuova nudità in N₂, e con l'unica consolazione di trarre dalla nuova consapevolezza (seguita alla visione) un canto che sarà franto (*broken* come l'ombra del prodigo in F₃ v. 6) e funebre e solitario (*monody*), riaccordandosi, in definitiva, al lamento offerto in M₁ (F₁ v. 11: *out of the depths my cry* e F₂ v. 10: *to mourn / a mother*) e da cui M₂ e M₃ si erano allontanati:

The stars have departed,
the sky in monocle
surveys the worldunder.

The stars have departed,
and I – where am I?

Stretch, stretch, O antennae,
to clutch at this hour,

fulfilling each moment in a
broken monody⁶².

La risoluzione di M₃ si attua in un frammento in cui sono stranamente pochi i rinvii al resto della sequenza. L'unica iterazione consistente si realizza all'interno del frammento (tra i vv. 1 e 4)⁶³. La «variazione della tonica» è procurata anche dalle due immagini preziose che costituiscono i nuclei periferici: nell'accingersi alla penitenza e ai sacrifici (che saranno per il poeta il suo stesso canto), il prodigo par ricordare il mistero impartitogli da Upandru (quello, dei tre, da lui più frainteso) e modificarne significativamente e polemicamente i contenuti; la prima immagine connota un cielo distaccato e aristocratico che porta la lente che Upandru aveva suggerito al prodigo stesso di indossare: è il cielo che si separa dal prodigo (a visione finita) e non il prodigo che si protegge (con *sunglasses*). Nella seconda immagine il prodigo si ripromette un massimo della percezione dei sensi (necessaria per afferrare l'ispi-

62. Le stelle son partite, / in monocolo il cielo / controlla il mondosotto. // Le stelle son partite, / ed io – io dove sono? // Tendetevi, tendetevi, antenne, / per afferrarvi a quest'ora, // rifinendo ogni momento in una / franta monodia.

63. Anche questa iterazione richiama il *Waste Land* dove ricorre più volte una simile unità ritmica («The nymphs have departed» – dove *nymphs* sembra a mezza via fra *watermaid* e *stars...*).

razione e farne poesia) tramite l'immagine delle antenne che richiamano l'invito di Upandru al montone di sacrificare le corna. Il prodigo è ora giunto a una nuova disponibilità di se stesso e dei propri sensi.

Anticipando che M_3 presenta (pur nella sua quadripartizione che farebbe supporre maggiore circolarità) maggior progressione (non in senso narrativo, ma in senso argomentativo) rispetto agli altri movimenti, avevamo già notato i bilanciamenti e le caratteristiche formali interne.

Aggiungeremo ora soltanto un riepilogo sintetico degli elementi strutturalmente rilevanti in ciascun frammento:

	narrazione	argomentazione
F_1	prologo: attesa dell'apparizione	insufficienza dei preparativi per l'individualismo egocentrico che non ha messo a frutto le iniziazioni (ma ne è stato del resto il risultato più logico);
	irrompere della visione	la visione proviene ancora dal mondo dei sensi (del sale e del vuoto)
F_2	completamento della visione	l'«illuminazione» è stata insufficiente in quanto non porta nessuna risposta effettiva e nessuna modifica nella sensibilità del protagonista che, del resto, non partecipa completamente alla visione;
	epilogo: conseguenze dell'apparizione	la visione scompare senza lasciare alcun frutto e dimostrando la propria impurità
F_3	solitudine e nuova attesa	speranza in un secondo avvento preparato da ulteriore penitenza
F_4	solitudine e nuova disponibilità	senso del proprio straniamento e consapevolezza della necessità di partecipare completamente e con tutti i sensi al nuovo lamento in un nuovo stato d'animo

Nel corso di M_3 il prodigo ha accertato (e accettato) l'insufficienza delle «Iniziazioni» (di M_2) e, in aperta polemica con esse (in F_3 e F_4) si prepara con nuova fede a un'altra visione. La prima metà di M_3 è dunque il risultato delle promesse di M_1 e di M_2 , la secon-

da metà di M_3 costituisce invece la premessa per M_4 e M_5 : ecco dunque che, strutturalmente, la spaccatura più marcata all'interno dell'intera S_1 si verifica proprio a metà di M_3 ; quello che sembrerebbe (a prima lettura) il più compatto è invece il movimento in cui la maturazione del protagonista trova espressione: si tratta di quella maturazione che mise il prodigo-poeta di fronte al problema dell'individuo come parte integrante di una società, e che spinse il poeta Okigbo non solo a modificare il proprio stile poetico (passando, secondo Chinweizu, dal «modernismo anemico» ad un linguaggio veramente africano⁶⁴) ma anche a modificare il proprio stile di vita; ha inizio in M_3 il processo di maturazione che portò Okigbo verso l'evoluzione di *Labyrinths* e anche verso la morte in battaglia combattendo per la causa del Biafra.

Si tratta comunque, per ora, di brevi indizi che rendono più verosimile la figura del prodigo essendo in lui più chiara l'insufficienza della sua vita passata. A questo punto di *Heavensgate* il prodigo non era pronto per altra visione che questa, mancando di purezza e convinzione il suo stesso ritorno alle divinità familiari⁶⁵. Mancava ancora, come ha scritto Izevbaye, «una fase nel rituale del ritorno del prodigo, cioè un chiarimento della fonte a cui sta tornando, e l'esercizio dei preparativi necessari alla riammissione»⁶⁶. A ciò cercherà di provvedere M_4 .

Il titolo di M_4 , *Lustra*, rinvia direttamente, attraverso il Latino, a «sacrifici» o «riti espiatori e purificatori», ma contiene in sé anche l'idea della luce e del varco o passaggio (attraverso il verbo *lustrare*). Già Pound, in tempi moderni, riesumò il termine come titolo di una silloge e non è improbabile che Okigbo, ammiratore

64. Chinweizu, «Prodigals, Come Home!» in *Okike*, IV, December 1973, Amherst, Massachusetts, pp. 1-12; Chinweizu (polemico poeta e critico dell'Africa nera, collaboratore di *Okike*, la più autorevole rivista del settore) considera *Heavensgate* un esempio di «anemic modernity» e *Watermaid*, in particolare, un esempio di «syntactic jugglery», trovando invece nelle poesie di *Path of Thunder* (che rivelano l'impegno sociale di Okigbo, giunto agli ultimi mesi di vita e allo sbocco di *Labyrinths*) uno dei rari esempi di poesia veramente africana (assieme al *Song of Lavino* di p'Bitek e ai *Gnomic Verses* di Ahmad Nassir).

65. Le religioni africane sono molto più decise di quelle occidentali nell'affermare che non esiste divinità a prescindere dall'umanità: è l'energia umana (il *nommo*: energia che si sostanzia in parola) a infondere vita al dio: il dio non è che ciò che l'uomo riesce a concepire. Cfr. Janheinz Jahn, *Muntu - la civiltà africana moderna*, Einaudi, Torino 1961, passim.

66. Izevbaye, *art. cit.*, p. 9.

di Pound, cogliesse lì il suggerimento. In un'intervista del '65, comunque, Okigbo chiariva egli stesso: «'Lustra', in other words, the rites I perform periodically», aggiungendo che tali sacrifici consistevano nelle sue stesse poesie⁶⁷. La propria vocazione di poeta come sacerdote, il disporsi alla *broken monody* (che concludeva M₃) sono quindi la premessa all'intero M₄.

Anche questo movimento è tripartito. F₁ è tra i brani più compatti del primo Okigbo e si avvale di un sistema di iterazioni che contribuisce non solo alla musicalità del brano ma anche al suo apporto narrativo, sottolineando la fatica e la caparbia del prodigo nella sua difficile salita:

So would I to the hills again
so would I
to where springs the fountain
there to draw from

And to hill top clamber
body and soul
whitewashed in the moon dew
there to see from

So would I from my eye the mist
so would I
thro' moonmist to hilltop
there for the cleansing

Here is a new laid egg
here a white hen at midterm⁶⁸.

Colpisce subito la suggestività impartita a F₁ dall'uso semantico delle preposizioni (*to* e *from*) che si caricano del significato del verbo sottinteso e, contemporaneamente, aureano di vaghezza (consona con il contesto) i versi.

Quanto alla rete di iterazioni, non è cosa rara nella poesia di Okigbo: a parte la funzione prettamente semantica (di enfasi o ridondanza) e quella strutturale (di *link* fra nuclei diversi o di orchestrazione all'interno di un nucleo), l'iterazione conserva il suo

67. *Journal of Commonwealth Literature*, cit., intervista rilasciata nel 1965.

68. Vorrei tornare quindi alle colline / vorrei tornare quindi / dove sgorga la sorgente / dove attingere // E arrampicarmi alla cima del colle / anima e corpo / sbiancato di rugiada della luna / dove vedere // Vorrei sciogliere quindi la nebbia dal mio sguardo / vorrei sciogliere quindi / salire in cima al colle nella nebbia della luna / dove purificarmi // Ecco un uovo fresco fresco / ecco una gallina bianca nel termine di mezzo.

valore musicale e – ovviamente – la sua forza magica. È infatti dalla musica che Okigbo è giunto alla poesia e in particolare dalla musica degli Impressionisti, in cui la ripetizione e il frammento sono interdipendenti. Ma l'iterazione è anche un espediente tipico della tradizione orale africana, risalendo al rapporto fra poesia e magia e all'iterazione in quanto evocazione, alla parola (il *nommo*) che *crea* l'oggetto, costringendo l'increato a formarsi secondo una volontà organizzatrice. Ma nello stesso stile di Okigbo può trovarsi l'influsso anche dei «moderni» e in particolare dell'Eliot cristiano (quello per esempio di *Ash Wednesday* o *The Hollow Men*) o del Pound giovane.

F₁ si articola in tre nuclei di quattro versi ciascuno, situati in chiara progressione narrativa, e in un distico finale.

A parte l'insistente *So would I* (vv. 1, 2, 9, 10) che ribadisce la ferma volontà del protagonista, ogni nucleo ripete il sostantivo *hill* (vv. 1, 5, 11) e ogni nucleo presenta un'«immagine d'acqua» in una progressione evidente: dall'acqua consolatrice della sete (*the fountain / there to draw from*), alla rugiada della penitenza (*white-washed in the moondew*: dove *whitewashed* oltre che riabilitato, ripulito, significa anche imbiancato, coperto a calce, recando l'idea del bianco come colore della penitenza e l'uso di imbiancare a calce gli oggetti e gli animali dei sacrifici), alla foschia purificatrice (*moonmist... for the cleansing*). L'iterazione di *there* nei versi finali dei tre nuclei è pure posta in una ovvia sequenza indicata nei verbi e che Udoyeop ha così sintetizzato:

he will receive (a) inspiration and strength («there to draw from»), (b) vision and insight («there to see from») and (c) cleansing or purification («there for the cleansing»), to be able to continue his search⁶⁹.

L'iterazione di *there* è anche rilevante in quanto si modula nel distico conclusivo nell'anafora di *here*, ad indicare una transizione avvenuta sia narrativamente che nella consapevolezza del protagonista. Ancora, si può osservare come la mancanza dell'iterazione di *so would I* nel nucleo centrale è compensata dall'apparizione di *body and soul* che si propone – per analogia strutturale – come estrinsecazione di *I*.

Il distico finale costituisce una vera e propria variazione che risolve la progressione dei tre nuclei in modo apparentemente bizzarro. In realtà (a parte la relazione *there/here*), *white hen* recu-

69. Nyong G. Udoyeop, *op. cit.*, p. 110.

pera (tramite *whitewash*) l'idea del sacrificio e si carica della suggestività dell'idiotto bianco: luna (già investigato in M₃F₂). L'uovo e la gallina sacrificali (comunissimi sacrifici westafricani) sono offerti al *midterm*. Okigbo ha spiegato che con tale espressione intendeva che il proprio sacrificio (che altro non è se non la propria poesia) veniva offerto nel mezzo di un più lungo periodo di espiazione e di un più lungo poema:

the new-laid egg of course is the poem. And the white hen at midterm is the poem. ... I mean midterm in the sense of this poem being written in the middle of a longer work⁷⁰.

Ma la specificazione non è solo temporale: acquista diverse connotazioni nell'ambito delle preoccupazioni filosofiche (e della Logistica) che il protagonista si pone: il *middleterm* è infatti l'elemento centrale del sillogismo (quello cioè contenuto fra le due proposizioni) che fa da conseguenza della premessa e da causa della conclusione: non stupisce più allora la iterazione del sacrificio in quanto i due termini (*egg* e *hen*) si ripartiscono i compiti del *middleterm* sillogistico: i versi precedenti (1/12) costituiranno la premessa (ossia la volontà di purificarsi), mentre la conclusione dovrà essere oggettivata nei frammenti che seguono.

F₂ è un sorprendente incastro di religione cristiana e religione Ibo:

The flower weeps, unbruised,
for him who was silenced
whose advent dumb-bells celebrate
in dim light with wine song:

*Messiah will come again
After the argument in heaven
Messiah will come again...*

Fingers of penitence bring
to a palm grove
vegetable offering with five
fingers of chalk...⁷¹

70. *Journal of Commonwealth Literature*, cit., pp. 36-37.

71. Il fiore piange, intatto, / per colui che fu zittito / il cui avvento teste vuote celebrano / in luce fioca con canto avvinazzato: // Il Messia ritornerà / a guerra finita nel cielo / il Messia ritornerà... // Dita penitenziali van recando / ad un palmeto / offerte vegetali con cinque / dita di calcare... (titolo originale: *Passion Flower*).

Riaffiora nuovamente – e con forza – la religione cristiana, non solo nel nucleo centrale (vv. 5/7 perfettamente circolari nell'iterazione che riprende l'allusione al Secondo Avvento da M₃F₁ v. 4 e F₃ v. 9)⁷², ma anche in N₁. Il misterioso fiore che piange era esplicitamente, nella versione originale, una passiflora o «fiore della passione» e *Lacrimae Christi* eran dette le lacrime: il pianto del fiore (che tramite l'immagine della rugiada potremmo riallacciare a *moondew* in F₁ v. 7) che dovrebbe ricordare la Passione è ignorato (*unbruised*: lasciato intatto, non colto), il Cristo e il suo messaggio sono stati zittiti (*silenced*: con un'immagine che ricorda il non-uso che il prodigo ha fatto delle proprie iniziazioni), l'avvento è celebrato da imbecilli (*dumbbells*, che ricorda *the moron* di M₂F₁ v. 26 ma è anche causa del precedente *silenced* se prendiamo il termine nel significato delle due parole che lo compongono), in una luce torbida (*dim*) e in un canto avvinazzato (*wine song*: dove *wine* indica la degenerazione del rito dell'Eucarestia come rito sacrificale).

I quattro versi di N₃ presentano tutt'altro rituale sacrificale: alla degenerazione (di N₁) si contrappone la semplicità. *Fingers of penitence* e *fingers of chalk* (posti in un'ennesima microstruttura circolare) alludono, umilmente, alle dita «whitewashed» nel calcare, secondo il rituale sacrificale. Moore ricorda l'uso di sacrificare cinque bastoncini dipinti di calcare⁷³: i bastoncini qui si identificano con la stessa mano che sacrifica, come se la mano stessa fosse sacrificata – massima promessa quindi di dedizione. Il *palm grove* è ciò che corrisponde nella religione Ibo al tempio cristiano⁷⁴. Il *vegetable offering* (come l'uovo o la gallina bianca in F₁) è comune oggetto di sacrificio. Il bilanciamento del sacrificio Ibo con il sacrificio (o non-sacrificio) cristiano pone anche il primo in relazione ad una speranza in un Secondo Avvento della divinità (come suggerisce anche la presenza dell'*enjambement* provocato dal verbo *bring* che ricorda quello analogo in M₃F₃ che si riferiva appunto ad un ritorno della divinità). La profezia del Secondo Avvento per-

72. Che nel cielo possa esservi una discordia, non è assurdo né in termini di religione Ibo (che come quella greca contempla lotte e conflitti fra gli déi) né secondo la tradizione epica europea (come essa appare per es. nel *Paradise Lost*).

73. Gerald Moore, *op. cit.*, p. 170.

74. Geoffrey Parrinder, *op. cit.*, p. 61: «The shrines may be small altars in the fields, forked posts in compounds, or large buildings in villages. There are temples in clearings in the bush, commonly called 'groves'. Here there may be a square surrounded by a mud wall, or by characteristic shrubs which make a hedge».

mette in effetti di conciliare le due religioni, smussando ogni conflitto; dalla fusione del passo del *Vangelo Secondo Matteo 24-25* con l'avvento della Bestia (l'Anticristo) nell'Apocalisse di San Giovanni, sono sorte due diverse interpretazioni della profezia⁷⁵: *a*) ad ogni epoca e civiltà corrisponde una divinità che sostituisce la precedente (concetto relato alla teoria dei cicli, cara soprattutto alla Teosofia), *b*) la stessa divinità assume, in diverse epoche e civiltà, nome e attributi diversi così da rispondere alla forma mentis locale (concetto fondamentale nella mitologia comparata e, in particolare, nelle teorie del Frazer). Nella seconda interpretazione – che Okigbo in definitiva accetterebbe – la teoria del Secondo Avvento fornisce una sorta di *bridge* che accomuna la fede cristiana (pur ritratta ambigualmente nelle vesti corrotte che oggi giorno le sono più consuete) e la religione Ibo, senza che nessuna escluda l'altra. F₂ quindi implicherebbe in Okigbo una disponibilità verso entrambe le religioni (accettando di quella cristiana ciò che di positivo *flower, him e advent* denotano): la struttura sottolinea che ciò che le accomuna è l'attesa di un nuovo Avvento. In tal modo Okigbo ribadisce la filosofia tipicamente africana da lui professata di «apertura» (o, se vogliamo, di fusione sincretica) verso il Cristianesimo. I critici tendono a interpretare diversamente F₂, scorrendo ironia e satira nei confronti del Cristianesimo:

we get a mixture of Catholic and indigenous religious symbols. But while the Christian references are made satirically, the indigenous worship is carried out with genuine and serious intentions⁷⁶.

Ma proprio la struttura – che non consente di trovar connotazioni negative in N₂ (in quanto l'attesa della divinità è fermamente vissuta dal protagonista) e che tramite N₂ accomuna N₁ e N₃ – sembra indicare che nessuna delle due fedi è rigettata.

F₃ porta a conclusione i rituali purificatori («lustra»), secondo la tradizione africana:

Thundering drums and cannons
in palm grove:
the spirit is in ascent.

75. Cfr. Richard Ellman, *The Identity of Yeats*, Faber & Faber, London, 1968, p. 257.

76. Romanus Egudu, «Defence of Culture in the Poetry of Christopher Okigbo», in *African Literature Today*, cit., p. 20.

I have visited;
on palm beam imprinted
my pentagon –

I have visited, the prodigal...

In palm grove,
long drums and cannons:
the spirit in the ascent ⁷⁷.

L'articolazione esempla perfettamente la predilezione di Okigbo per l'organizzazione circolare in tre nuclei (vv. 1/3, 4/7, 8/10). N₁ e N₃ si equivalgono pressoché totalmente: le uniche modulazioni hanno una rilevanza che potremmo definire «narrativa» in quanto prospettano due posizioni differenti del prodigo-protagonista nei confronti del rituale in atto: dapprima il suono dei tamburi proviene da un luogo, attirando quasi i passi del prodigo verso di esso; in N₃ – attraverso una semplicissima variazione ritmica – il prodigo è già nel palmeto. Il *palm grove* rinvia a F₂ v. 9 dove era preceduto da una preposizione di moto (*to*) sostituita ora dall'indicazione dello stato (*in*), situando anche i due frammenti in progressione «narrativa». La funzione sacrale di tam-tam (*long-drums*) e spari di cannoni è evidente: aggiungeremo solo che essa penetra l'intero F₃ attraverso un'orchestrazione sonora in cui le nasali (*n* e *m*) echeggiano il suono dei tamburi. L'allusione allo spirito *in ascent* (leggermente modulata dall'aggiunta dell'articolo determinativo nell'iterazione al v. 10: suggerendo nell'assolutizzazione il valore metaforico del termine) sarà da leggersi come appagamento del desiderio di elevazione e congiungimento con la divinità che il prodigo ha manifestato più volte nella S₁ (M₁F₁ v. 7: UNDER *your power wait I* e v. 10: *out of the DEPTHS my cry*; M₃F₁ vv. 1/4: *eye open... UPWARD to heaven shoot...*; M₄F₁ vv. 5/6: *and TO HILL TOP CLAMBER body and soul*): che solo lo spirito sia ora nell'ascesa è sintomatico della avvenuta purificazione dalla materia.

In N₂ un'iterazione funge pure da cornice (*I have visited*) come a ribadire con insistenza che l'evento (il rituale purificatorio, la visitazione del luogo sacro) è avvenuto e che il prodigo (termine che ricorre da M₁F₁ v. 4 e da M₃F₁ v. 2) ha finalmente fatto ritorno. Ma l'immagine nuova è quella più interessante: il pentagono ricor-

77. Tuonanti tamburi e cannoni / nel palmeto: / lo spirito è in ascesa. // La mia visita l'ho resa; / su ramo di palma ho impresso / il mio pentagono – // La mia visita l'ho resa, da prodigo... // Nel palmeto, / tam-tam e cannoni: / lo spirito nell'ascesa.

da l'iniziazione di Kepkanly e la Logistica di Upandru. L'iniziazione si era fermata al quadrilatero: il simbolo geometrico che il prodigo sceglie per se stesso è forma sacra per eccellenza, risultanza dell'unione delle cinque punte della stella magica⁷⁸: attraverso il simbolo del pentagono Okigbo dichiara la propria vocazione a sacerdote e mago – e quindi (per quanto detto circa la funzione sacra della poesia e circa il ruolo sacrificale ad essa attribuita dallo stesso Okigbo) la sua vocazione e il suo ruolo di poeta.

La struttura complessiva di M₄ si presenta molto semplice e limpida: prova essa stessa della convinzione dell'officiante-prodigo. Con M₃ quest'altro movimento ha in comune una maggiore compattezza dei frammenti ma presenta un maggior sviluppo «narrativo». Potremmo individuare quindi in F₁ la volontà di purificazione e l'offerta sacrificale (identificabile con il poema stesso), in F₂ la scelta del rituale (che senza escludere la *fede* cristiana rinuncia ai *rituali* cristiani), in F₃ l'avvenuta purificazione e la consacrazione del prodigo a sacerdote del proprio culto (nelle vesti di poeta).

Il titolo di M₅ – *Newcomer* – è il primo a contenere un'allusione al prodigo e non più a passaggi o fasi di passaggio o a pseudo-divinità (*Watermaid*: in realtà un altro «passaggio»). Pare perciò indicare subito una conclusione dell'itinerario iniziato con *The Passage* – ma non si tratta di un arrivo, solo di un punto di partenza, raggiunto con fatica. Il verbo *come* – nella S₁ – lo si è trovato finora riferito soltanto a San Giovanni il Battista (M₂F₁ v. 16) e al Messia (M₄F₂ vv. 5 e 7): porta con sé dunque, anche in questo occorrenza, connotazioni religiose, di avvento. Anche *new* ha assunto, nel corso della S₁, connotazioni positive, di rinnovamento spirituale, di purificazione, accompagnandosi in precedenza alla nudità (M₂F₁ v. 7: *newly naked*) e al sacrificio (M₄F₁ v. 13: *a new laid egg*).

78. Elifas Levi direbbe che il 5 è numero magico perché somma dei numeri di Dio e della donna (cfr. *La Chiave dei Grandi Misteri*, Atanor, Roma, s.d., p. 15); in ogni caso, come indica Udoyeop (in *op. cit.*, p. 110), il pentagono suggerisce che la personalità affermata dal prodigo «is not bound by the 'fourth angle' of duty or obligation to conform to the demands of Christianity or any social institution»; pur se il prodigo accetta norme e rituali, non accetta intermediari e funge egli stesso da sacerdote del proprio culto.

Oltre al significato più generico – di *one who has lately come* – il titolo suggerisce allora anche quello più particolare di *a new-born child* (come F₂ rivela) o *a new-born man*, indice quindi di una nuova personalità o identità raggiunta dal *seeker*.

Con F₁ torna la preghiera:

Time for worship –

softly sing the bells of exile,
the angelus,
softly sings my guardian angel.

Mask over my face –

my own mask, not ancestral – I sing⁷⁹:
remembrance of calvary,
and of age of innocence, which is of...

Time for worship:

*Anna of the panel oblongs,
protect me
from them fucking angels;
protect me
my sandhouse and bones*⁸⁰.

Possiamo distinguere due nuclei introdotti entrambi dal versetto *Time for worship* (N₁: vv. 1/8; N₂: vv. 9/14): l'iterazione è dovuta alla digressione che occupa N₁ distogliendo il protagonista da ciò che il versetto prometterebbe (come è dimostrato anche dalla punteggiatura diversa alla fine delle due iterazioni), e quindi alla necessità di reimporre la preghiera e l'adorazione. In realtà N₁ – che riporta l'altalena di religione cristiana e religione Ibo (riconducendoci allo stato d'animo di M₄F₂ e di M₁F₃) – rischia di far precipitare nuovamente il prodigo nella memoria (*remembrance of ... and of...*) come era accaduto dopo la prima preghiera ad Anna in M₁F₃ (con l'involuzione delle *Initiations* che qui paiono cercar

79. Sia nella versione pubblicata nel 1962, sia in quella riveduta di *Labyrinths* non si legge «I sing» ma «I sign»: l'emendamento pare comunque ovvio (e lo si ritrova in alcune antologie, per esempio in quella curata da Wole Soyinka: *Poems of Black Africa*, Heinemann, London, 1975, p. 296).

80. È l'ora della preghiera – // dolcemente van cantando le campane dell'esilio, / l'angelus, / dolcemente va cantando il mio angelo custode. // Maschera sul mio volto – // la maschera mia, non l'ancestrale – canto: / memorie di calvario, / e di un'età di innocenza, cioè di... // È l'ora della preghiera: // *Anna dei pannelli oblungi / proteggi me / da quegli angeli chiavoni; / proteggi me / la mia casa di sabbia e le mie ossa.*

di riaffiorare tramite il riferimento alla *innocence* nel v. 7 che ci rinvia a Kepkanly, M₂F₁ v. 12).

La religione cristiana ritorna tramite l'allusione alle campane (come era accaduto in M₁F₃, *bell tower*; e, indirettamente, anche in M₄F₂, *dumb-bells*) che suonano l'*angelus* (col cui termine si indica sia il suono delle campane che la preghiera cattolica alla Vergine) che annuncia l'Incarnazione (a cui qui corrisponde il *newcoming*): l'*angelus*, in quanto preghiera rivolta alla Madonna, si confà alle preghiere del prodigo (alla madre Anna-Idoto). Il termine *angelus* modula perfettamente il v. 2 nel v. 4 (equivalendo semanticamente a *bells* ed etimologicamente ad *angel*): il canto (*sings / sing*, rispettivamente ai vv. 2 e 4) si trasforma da quello, corale e formale, delle campane a quello, personale, dell'angelo custode: Okigbo indica così il distacco dalla liturgia e dalla chiesa cattoliche verso una forma – e formula – propria di fede cristiana, attraverso la fede nell'angelo custode (dottrina in effetti troppo scomoda e irrazionale per il Cristianesimo moderno, relegata ad ambigui cenni catechistici). In realtà, il principio dell'angelo custode – oltre che profondamente individualistico, in quanto aspetto della proiezione del superio – accomuna il Cristianesimo non solo ad altre religioni occidentali ma anche alle religioni africane (pur se vi appare in forme leggermente diverse).

Lo stesso passaggio da una forma collettiva (di rituale o di preghiera) ad una individuale è attuato nei vv. 5-6, prendendo questa volta elementi del culto africano: è la propria maschera – non quella tribale e collettiva – che il supplice indossa accingendosi alla preghiera; il ritorno del verbo *sing* completa tale modulazione: il canto (o preghiera) non è più delle campane, né, ora, dell'angelo custode, ma quello individuale del prodigo-protagonista-poeta.

La preghiera (non solo per la dedicataria madre Anna, ma anche per il ritorno dei *panel oblongs*, i manuali, dell'organo) ricorda ovviamente M₁F₃N₂. Ma stavolta è ancora più pregnante in quanto ricorre immediatamente dopo la presa di coscienza della propria personalità e individualità: acquista in tal senso rilevanza l'iterazione del versetto *protect me*, che rende evidente la consapevolezza delle minacce cui è soggetta quella individualità, con pure la presenza del possessivo nel verso finale (*my sandhouse and bones*). *Fucking angels* – come oggettivazione di tali minacce – non può non sbalordire. Sembra chiaro di dover intendere un riferimento a coloro che sotto vesti di purezza angelica celano una na-

tura corrotta e corruttrice, tutti coloro quindi che cercano di imporre la *propria* religione sugli altri. Ma l'aggettivazione continua a sbalordire: è vero che si tratta di un influsso (probabilmente mal digerito) di Ginsberg⁸¹, ma il contesto in cui è situato pare dei meno consoni. Comunque, oltre a rivelare – nonostante tutto – che la personalità del prodigo-poeta-protagonista non è ancora del tutto matura (dovendo ricorrere al linguaggio altrui senza riuscire a farlo proprio), la qualificazione esprime l'intensità della preghiera e la fermezza del supplice.

F₂ – una breve lirica sulla natività, secondo le intenzioni di Okigbo velatamente indicate dalla dedica alla cognata Georgette – ci riporta all'articolazione in tre nuclei caratterizzata, ancora una volta, dalla modulazione di N₁ (vv. 1-2) in N₃ (vv. 9-10):

In the chill breath of the day's waking,
comes the Newcomer,

when the draper of May
has sold out fine green garments,

and the hillsides have made up their faces,
and the gardens, on their faces a painted smile:

such synthetic welcome at the cock's third siren;
when from behind the bulrushes

waking, in the teeth of the chill May morn,
comes the newcomer⁸².

F₂ – anche nell'edizione definitiva di *Labyrinths* – è premesso dalla dedica «For Georgette»: come dato linguistico può aver qualche suggestività la dedica a una donna (e magari anche la strana correlazione tra il significato di *georgette* come «crespo di seta» e i riferimenti a vesti nel frammento). Tuttavia dati esterni alla sequenza, informano che Georgette era la cognata del poeta, e che il frammento fu scritto per la nascita, in Maggio, di Uzo, a Geor-

81. Per non citare che *Howl*: «angelheaded hipsters»... «who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists»... «the blonde & naked angel came to pierce them with a sword»; l'immagine è quasi stereotipa in Ginsberg che considera che «everyman's an angel».

82. Nel gelido soffio del ridestarsi del giorno, / viene il nuovo venuto, // quando il drappiere di Maggio / ha svenduto bei panni verdi, // e i fianchi dei colli si son rifatti il volto, / e i giardini han sul volto un sorriso dipinto: / un tal benvenuto sintetico alla terza sirena del gallo; / quando da dietro le giuncaie // destandosi, in faccia al mattino gelido di Maggio, / viene il nuovo venuto.

gette. Il *new-born babe* è introdotto, ha scritto Anozie, come «un'analogia concreta perfetta con la nascita spirituale di una nuova poesia, il reinserimento dell'esule ora purificato nella grazia»⁸³. In Africa, ogni nascita si configura come un ritorno, come un nuovo avvento di un'entità spirituale:

A newborn child is often thought to be the reincarnation of some ancestor who is seeking to return to this life, or at least part of his spiritual influence returns⁸⁴.

La nascita illumina quindi – concretizzandola – la rinascita del protagonista-poeta-prodigo.

N₁ e N₃ ribadiscono il medesimo concetto, modulando leggermente la metafora temporale (v. 1: *in the chill breath of...*; v. 9: *... in the teeth of the chill...*) e sovrapponendo, nell'iterazione, la nascita (o risveglio) del neonato alla nascita del giorno (riferendosi *waking* al giorno nel v. 1 e al *newcomer* nel v. 9). Le connotazioni implicite in questo risveglio sono senz'altro positive: il *newcomer* giunge nell'aurora, in Maggio e nella frescura (che ovviamente nel West Africa è preziosa, anche in Maggio, mese molto caldo). L'iterazione del v. 2 nel v. 10 contiene al suo interno la ripetizione (o poliptoto) del verbo *come* la cui rilevanza abbiamo sottolineato già: nel v. 7 il verbo è ripreso (in *welcome*) ribadendo definitivamente i buoni auspici con cui l'avvento è accolto.

N₂ (vv. 3/8) è pure organizzato circolarmente al suo interno dalle iterazioni: le due temporali (introdotte da *when*: vv. 3 e 8) sono poste ai lati, mentre nella coppia centrale (vv. 5-6) la paratassi iniziale (*and the*) e l'iterazione di *faces* producono una certa compattezza. In precedenza sia i colli (come ostacoli faticosi in M₄F₁ o addirittura come cenno al calvario in M₃F₁) che i giardini (come cimiteri: *hot garden* in M₁F₃) si erano presentati con connotazioni negative, dolorose: ora la natura (*hillsides* e *gardens*) si trucca e simula un sorriso: il trucco e la simulazione lasciano intravedere che Maggio e la frescura dureranno poco – ma, nondimeno, le immagini comportano connotazioni positive, di gioia. È come se la natura, per il rituale della nascita o dell'avvento, indossasse una propria maschera. Questa descrizione della natura – che, anche per le personificazioni retoriche, ricorda le liriche primaverili me-

83. Sunday Anozie, *op. cit.*, p. 61.

84. Geoffrey Parrinder, *op. cit.*, p. 95; tale fede non contraddice affatto quella nell'immortalità dell'anima – così come non la contraddice la fede orientale nella reincarnazione – ma le toglie l'individualismo di cui il Cristianesimo l'ha incrostata.

dievali – par contrapporsi alla *festivity in black* di M₁F₃, celebrando questa una nascita e quella una morte. Ma, dall'inequivocabile gioia della prima coppia di versi (vv. 3-4 dove *fine* e *green* non concedono ambiguità e dove *garments* par riprendere i riferimenti alla nudità del prodigo, e offrirgli vesti e perdono), attraverso la labilità della gioia nella coppia di versi centrale (vv. 5-6), giungiamo ad una qualche ambiguità nei due versi finali (vv. 7-8). Se *synthetic* non fa che riprendere il riferimento al trucco (dei versi 5-6), il terzo cantar del gallo introduce una nota di dolore. Esso pare rimodulare il canto del *sunbird* o del *wagtail* (di M₁F₂), ma *siren* è parola dolorosissima (evocando non tanto mari omerici, quanto guerre e incursioni) e il *terzo* cantar del gallo ricorda il triplice rinnegamento di Cristo da parte di Pietro⁸⁵.

L'avvento avviene quindi sì sotto buoni auspici, e risulta come *response* di Anna-Idoto alle preghiere del prodigo, ma F₂ si tiene in un clima di sospensione e di speranza, più che di vera e propria risoluzione: la stessa organizzazione circolare non fa che riportare l'affermazione iniziale (l'avvento) su se stessa, senza da quella trarre successive deduzioni o conclusioni.

F₃ – che chiude tutta la S₁ – si mantiene su questo clima di attesa e speranza.

Ancora una volta osserveremo la struttura ternaria, che qui istoria il frammento in una ampia cornice che racchiude un N₂ brevissimo, composto di un solo versetto suggestivo ed etereo:

I am standing above the noontide,
above the bridgehead;

Listening to the laughter of waters
that do not know why:

Listening to incense –

I am standing above the noontide
with my head above it;

under my feet float the waters
Tide blows them under...⁸⁶

85. *West African Verse, An anthology chosen and annotated by Donatus Ibe Nwoga*, Longman, London, 1967, p. 177; Nwoga suggerisce un'altra allusione biblica nei *bul-rushes* che evocherebbero (in *Exodus* 2:3) la nascita di Mosè – rivestendo il prodigo degli attributi del profeta.

86. Eccomi sopra la massima marea, / sopra la testa del ponte; // ad ascoltare il ridere

La stessa disposizione tipografica dei versi (con i capoversi spazati ai vv. 4 e 7) suggerisce la circolarità della struttura che, tipicamente, è conseguita tramite una fitta rete di iterazioni e modulazioni. Non solo il v. 1 è iterato nel v. 5 (ad apertura, dei due nuclei N₁ e N₃), ma nel secondo verso dei due nuclei sono ripetuti i due termini *above* e *head* e nel terzo verso di entrambi è ripetuto *waters*. La iterazione di *head* sembra provocare suggestive stratificazioni nella lettura del brano: pur indicando *head* nel v. 7 la testa del prodigo, per riflesso di *bridgehead* esso viene a indicare anche la sommità del ponte, così da permettere una metamorfosi, nelle immagini, dell'io stesso in ponte. Altre ripetizioni s'intrecciano in F₃, aumentandone la musicalità: *listening* accomuna (in apertura di verso) N₁ e N₂ – indicando una modulazione finale di grande rilievo espressivo e strutturale, come vedremo in seguito. I due ultimi versi si avvalgono poi della ripetizione di *under* (che si contrappone alle precedenti iterazioni di *above*) e del ritorno di *tide* (che riprende *noontide*).

Ma le iterazioni e le modulazioni più importanti son quelle che rinviano al resto della S₁ e in particolare a M₁. Esse suggeriscono che il prodigo recupera uno stato d'animo già espresso in M₁, ma con una consapevolezza del tutto nuova e con delle significative variazioni. Torna lo *standing* (da M₁F₁ v. 2 e M₁F₂ v. 13) del prodigo, tornano l'acqua e il fiume, tornano la solarità e la luce (acqua e luce già identificate con la divinità): *noontide*, in particolare, richiamando acqua e luce nel contempo, ci riporta a M₁F₁ e M₁F₂, e si contrappone significativamente al paesaggio lunare e alla marea notturna di M₃ (che avevano condotto il prodigo al fallimento). Torna, sempre da M₁ (F₃ vv. 15 e 17) la posizione di ascolto espressa attraverso *listening*. Ma, nonostante le iterazioni, la posizione del prodigo è mutata: rispetto alla divinità fluviale egli ora non si trova più fisicamente aldisotto ma aldisopra, non *under* (M₁F₁: *before your watery presence... under your power*) ma *above* (M₅F₃: *above the noontide*), l'acqua e la luce egli non le contempla più come un arcobaleno sovrastante, ma è egli stesso come un ponte che sovrasta quelle: il ponte, in definitiva, è esso stesso modulazione contrastiva dell'immagine dell'arcobaleno. Il prodigo non

dell'acque / che non ne sanno il motivo: // ad ascoltare l'incenso – // eccomi sopra la massima marea / con la mia testa aldisopra; // Sotto i piedi mi scorrono le acque / la marea le risospinge e inarca...

cerca più la verità tendendo lo sguardo verso l'alto (vedi anche M₃ F₁ vv. 1/4): dopo una metaforica scalata (M₄F₁ e F₂) e la liberazione dello spirito purificato (M₄F₃), il prodigo ha raggiunto un nuovo equilibrio nei confronti della divinità, equilibrio conseguente alla nuova personalità acquisita dal prodigo-*newcomer* (M₅F₁ e F₂).

Ma la variazione finale della tonica è ancor più evidente in altre minute modulazioni nel rapporto prodigo/acque-divinità. Possiamo rintracciarle in tre elementi: 1. ascoltare l'incenso (v. 5: verso centralissimo e musicalissimo nell'alternanza dei suoni *sen + in ... in + sen*, posti ancora una volta in posizione di chiasmo...); 2. la risata delle acque (v. 3) che pare il fulcro emotivo di N₁; 3. il sommovimento delle acque (v. finale) che pare il fulcro emotivo di N₃. Esaminiamo ora i tre elementi separatamente.

Il ritorno di *incense* (da M₂F₂ v. 3) indica che il prodigo ha accettato non solo di seguire le piste dell'incenso annusandolo, ma addirittura *ascoltandolo*: la confusione sinestetica dei sensi (rara in Okigbo ed eccezionale nella S₁) implica uno stato vicino all'estasi e un attimo unico nel poemetto in cui la visione, il canto e il profumo son tutt'uno, attimo quindi di intensa percezione che non aveva nulla di simile neanche nel corso della fugace apparizione della *watermaid*. L'incenso è, ovviamente, ricco di connotazioni della sacralità e (anche ma non solo perché modulazione di *laughter of waters* introdotta dallo stesso verbo) rinvia alla divinità: è insieme il vapore il profumo e il suono delle acque sottostanti.

Per intendere la rilevanza strutturale della risata delle acque dobbiamo prima osservare come nel corso della S₁ siano venute elaborandosi e contrapponendosi due aree semantiche ruotanti attorno alle due figure del prodigo e della divinità:

	prodigo		divinità	
S ₁	implorante (e suoi attribuiti)	area semantica afferente al prodigo implorante: uccello-canto-poesia-profezia	area semantica afferente alla divinità implorata: acqua - luce	implorata (e suoi attribuiti)
M ₁	naked prodigal on barefoot <i>watchman for the watchword</i>	my cry give ear and hearken	watery presence dark waters of the beginning	mother Idoto your legend your power

		rays	
		fire... dreamed of	
	a wagtail to tell	rainbow	
	the tangled-wood	rain... dreamed of	
	tale		
	a sunbird to		a mother on a
	mourn		spray
	in silence... the	rain and sun	
	young bird		
	silent faces		<i>Anna at the</i>
	bell tower		<i>knobs of the</i>
	players of loft		<i>panel oblong</i>
	pipe organs	bleach of the light	
		of years	
	we are listening		
	among the wind-		
	players to the		
	wind...		
M ₂	vision of present	waters of the	
	and future	genesis	
	vision	salt water	
		God's light	
	a minstrel who		
	singeth		
	lute	after the lights	
	do not listen at	after the lights	
	keyholes	after the lights	
	singeth		
	I said		
	prophet		
	poet		
	Logistics		
	poetry		
	he said		
	I said		
	eye open	sea	
M ₃	eyes open	stars	
prodigal	I have told into		
	no ear... <i>not to</i>		
	<i>drown with</i>	salt-white surf	maid of the
			salt-emptiness
		shadow of rain	
		over sunbeaten	
		beach	
		shadow of rain	
		bright	
		dazzle	
			<i>she answers</i>
		white light	
		waves	
		moonlight	
		match-flare	

			waves distil her	watermaid of the salt-emptiness
			wavelash sea	<i>her blessing</i> white queen queen lost queen
	<i>my broken shadow</i>			
			stars have departed sky in monocle stars have departed	
		antennae broken monody		
M ₄			where springs the fountain <i>there to draw from there for the cleansing whitewashed in the moon dew</i>	
	body and soul	there to see from		
		eye	mist moomnist weeps	
		<i>him who was silenced dumb-bells celebrate wine song thundering drums and cannons long-drums and cannons</i>	dim light	
	the prodigal			
M ₅		sing the bells of exile angelus sings my guardian angel		
	newcomer newcomer	I sing cock's third siren	noontide	Anna of the panel oblongs
		<i>I am... listening to the laughter of waters... listening to incense</i>		
			noontide float the waters tide	

In M₁ alla nudità-preghiera-canto del prodigo si contrappone la forza misteriosa acqua e indifferente della divinità: le uniche due interferenze fra aree semantiche (*watchman for the watchword* e *Anna at the knobs of the panel oblong*) attribuiscono voce alla di-

vinità che però continua a tacere. Conseguenza e causa ad un tempo del silenzio della divinità è la digressione di M₂, che non comporta più un vero confronto tra il prodigo e la divinità: le due aree semantiche non interferiscono minimamente. In M₃ si verifica un primo confronto con un'apparizione della divinità, ma si tratta di una visione imperfetta e incompleta: le due aree semantiche interferiscono solo per via negativa, affermando cioè una mancanza: il silenzio del prodigo aveva volontariamente fuggito l'acqua (*not to drown with*): la risposta (*she answers*) e la benedizione (*her blessing*) della *watermaid* non si traducono in parole ma solo in un gesto e nei resti della marea. Il prodigo stesso è identificato con la luce solo per via negativa, in quanto mancanza di essa (*my broken shadow*). In M₄ la ricerca dell'acqua purificatrice si fa decisa: le interferenze proiettano la volontà del prodigo di purificarsi, si tratta ancora di una proiezione nel futuro, ma essa sta per verificarsi. Un'altra interferenza attribuisce alla divinità (nell'aspetto del Messia - Cristo - *Verbo*) l'area semantica del prodigo, ma ancora per via negativa: stavolta, tuttavia, non per indifferenza della divinità, bensì per colpa degli uomini (F₂ v. 2: *him who was silenced*). In M₅ il confronto fra il prodigo e la divinità (reso esplicito nella forma della preghiera) torna a delinearvisi visivamente: e per un attimo, in limine alla S₁, le due aree semantiche si sovrappongono: la divinità (presente tramite i richiami di *waters* e *incense*) risponde, ridendo. Pur non essendo intervenuta la tanto attesa *watchword*, la divinità fa un cenno di risposta – manifesta la propria presenza – e l'acqua si fa parola o, meglio, nominazione, *nommo*.

Janheinz Jahn, senza alludere ad Okigbo, ha evidenziato il simbolismo del ridere, nella civiltà e nella letteratura africane:

Ogni trasformazione rivela il fluire delle forze; il *nommo*, che è la stessa parola, è una umidità, è qualcosa di fluido – è parola e seme e sangue e acqua... E il riso, questa speciale forza *Kuntu*, è assai affine al *nommo* perché l'«uomo» non ha soltanto il potere di parlare ma anche quello di ridere. Il riso è uno speciale fluire, il quale nella poesia neoafricana viene ripetutamente messo in relazione con un fiume. ... Il riso è una specie particolare della parola, esso libera e getta ogni catena, è senza vincoli, come un fiume⁸⁷.

87. Janheinz Jahn, *op. cit.*, p. 152 (egli cita anche numerosi esempi tratti dalla poesia africana in cui la fusione fiume/riso si attua, attingendo alle opere di Adalberto Ortiz, Nicolas Guillen, Marcelino Arozarena, Paul Vesey, Aimé Césaire, L. S. Senghor).

La divinità ha dato dunque il suo responso e il prodigo è incoraggiato a proseguire.

Il terzo elemento che costituisce la variazione e soluzione finale della tonica di tutta la S_1 è, come dicevamo, il sommovimento delle acque (nell'ultimo verso): si tratta di un sintomo di mutamento e di mutabilità, una promessa di cambiamenti e anche, se ricordiamo la funzione della marea in M_3 , una promessa di nuove visioni e apparizioni (sorgenti nuovamente, come in M_3 , dall'acqua, ma stavolta in pieno giorno e senza le connotazioni negative del sale e dei relitti marini).

In conclusione, è pur vero che la S_1 manca di una vera e propria soluzione narrativa: manca un completamento del ciclo di purificazione e preghiera con un ingresso nel «Paradiso» che il titolo *Heavensgate* promette. Ma, secondo l'interpretazione delle modularità (ossia delle iterazioni e variazioni nei termini, nelle immagini e nelle microstrutture), si verifica una risoluzione che, pur lasciando aperta la S_1 alle sequenze successive, esprime una modificazione nella personalità del protagonista. Se l'organizzazione del materiale «narrativo» fornisce una struttura pseudo-circolare, le caratteristiche modulari evidenziano che il punto d'arrivo della S_1 non coincide effettivamente con il punto di partenza.

Se il punto di partenza della S_1 coincide con una fase di attesa e preghiera, e se è pur vero che la S_1 si conclude su una simile fase di attesa e preghiera, è anche vero che il punto d'arrivo implica una *percezione* nel prodigo e un *response* nella divinità che, all'inizio della S_1 mancano totalmente.

Schematizzando le fasi – i *passaggi* – in cui si articola la S_1 possiamo infatti distinguere:

- M_1 preghiera - attesa (con affioramento della memoria) - preghiera
- M_2 memoria di eventi passati: iniziazioni incomplete
- M_3 visione e suo fallimento – nuova attesa e disponibilità
- M_4 volontà di eventi futuri: sacrifici purificatori
- M_5 preghiera - attesa - percezione

Tale ipotesi di struttura si allontana notevolmente da quelle offerte dai critici e riassumibili in quella proposta da Izevbaye:

Heavensgate is an account of its own uncompleted quest only, and the reader is left at that point of elated expectancy just as inspiration descends

– a point just one stage ahead of *Watermaid I* and one behind of *Watermaid II*⁸⁸.

Essa ci consente, in definitiva, di distinguere una struttura «narrativa» (circolare e avente il suo apice nel centro) da una struttura più profonda dell'argomentazione, una struttura «del personaggio» inerente cioè al processo di maturazione interno al protagonista (pseudocircolare – come l'anello di una spirale – ed avente il suo apice nella conclusione). Tale maturazione si attua nel riconoscimento graduale, da parte del prodigo, della propria vocazione di poeta: la poesia assolve a funzioni sacrificali e rituali e stabilisce un contatto diretto con la divinità. Viene così attualizzata una premessa insita sin da M₁F₁: se il prodigo è figlio della dea-madre-vergine e se il Cristo (col quale il prodigo si raffronta varie volte nel corso della S₁) fu pure di lei figlio, il prodigo avrà in sé le potenzialità del Cristo⁸⁹: e, così come quello incarnò il Verbo, il prodigo si avvede di poter (e dover) incarnare la parola, il *nommo*.

Riconoscendo il proprio ruolo di poeta, il protagonista può accingersi a continuare (fra le molte minacce che incomberanno sul *sunbird*) il proprio itinerario nei *Labyrinths* successivi. E per l'attualizzarsi di tale premessa, ecco che *Heavensgate* si risolve in un vero e proprio prologo al poema tutto.

88. Tale interpretazione poteva reggere forse in una lettura strutturale della versione originale: per le alterazioni e le omissioni introdotte da Okigbo nella versione inclusa in *Labyrinths* essa non può più valere; è questo anche il caso di numerosi articoli scritti su *Heavensgate* che fu tra le poesie più discusse ed amate della letteratura neo-africana.

89. Una tale argomentazione mi sembra in qualche modo implicita nella religione cristiana che fa della Vergine la madre per eccellenza di ogni Cristiano per cui, di conseguenza, ogni Cristiano ha le potenzialità del Cristo. È un concetto che la Chiesa non ha sondato a fondo ma che un poeta cristiano come Pier Paolo Pasolini ha intuito ed espresso in tutta semplicità nel suo *Vangelo Secondo Matteo*, allorché ha dato alla Vergine il corpo della propria madre.

AGOSTINHO NETO: A POÉTICA DA ESPERANÇA

A esperança somos nós
A. Neto

1. Introdução

Agostinho Neto é um poeta angolano de expressão portuguesa que está na origem, pode dizer-se, da grande eclosão da literatura africana de língua portuguesa. Participa no primeiro movimento literário angolano, o «Movimento dos Novos Intelectuais de Angola» que em 1950 surgiu em Luanda através da revista *Mensagem*, órgão, por sua vez, da Associação dos Naturais de Angola, primeira tentativa colectiva de um trabalho de base sobre a cultura nacional angolana. O programa do «Movimento», iniciado em 1948, subscrevia uma interessante «palavra» de ordem: «Vamos descobrir Angola»¹. Tratava-se de um estímulo ao estudo da cultura genuinamente angolana, «esquecida» pelo contacto com o elemento branco em quatro séculos de colonização² e, ainda mais, pela «cortina de silêncio» imposta às colónias pelo salazarismo, a partir da implantação do chamado Estado Novo que, entre outras coisas, fez desaparecer os órgãos da imprensa mais activos na defesa dos direitos do povo africano.

Participa igualmente na revista *Mensagem* (Luanda 1951-52), publicação que assumia como subtítulo «A voz dos naturais de An-

1. Não entendemos fazer aqui a história do processo cultural anti-colonialista em Angola, designadamente no âmbito da literatura, processo marcado por um sentimento nacional e que se desencadeia a partir de meados do séc. XIX. Citaremos apenas, por dever de justiça, os nomes de José da Silva Maia Ferreira (*Espontaneidade da minha alma*, 1849), cuja poesia tem pontos de contacto com o brasileiro Gonçalves Dias da famosa «Canção do exílio»; Eduardo Neves (in *Almanach de Lembranças*, 1884) e o seu recurso ao bilinguismo; e sobretudo J. Cordeiro da Mata (in *Almanach de Lembranças*, 1884 e 1888), talvez o primeiro poeta a usar, como língua de expressão literária, a língua-mãe africana. Diz, porém, Manuel Ferreira: «No século XIX é ainda quase tão-só o tópico da cor o único que à poesia empresta um carácter africano» (*Literaturas africanas de expressão portuguesa-II*, Lisboa 1977, p. 14). Já no nosso século, é de referir Geraldo Bessa Victor, poeta que, com as suas contradições entre negritude e luso-tropicalismo, está na transição da literatura colonial para a literatura angolana.

2. Os portugueses chegaram à foz do rio Zaire em 1482 mas só em 1575 se estabeleceram em termos de continuidade, fundando a primeira povoação: São Paulo de Assunção de Loanda, actualmente capital da República Popular de Angola.

gola» e que se apresenta, na sequência natural do projecto do Movimento de 1948, atrás citado, como «o marco iniciador de uma Cultura Nova, de Angola, e por Angola, fundamentalmente angolana, que os jovens da Nossa Terra estão construindo». É emblemática esta declaração de princípios pela consciência que revelam os jovens de *Mensagem*, elevando a símbolos (já o disse Manuel Ferreira) expressões como «Cultura Nova» ou «Nossa Terra»³.

Se do ponto de vista político-cultural, *Mensagem* se revelava um instrumento de extrema importância, não menos significativa é a sua função no âmbito estritamente estilístico. Com efeito, são os poetas ligados à revista a repropor o bilinguismo, isto é, a oferecer ao leitor um texto poético onde afluíam palavras e expressões das línguas africanas, especialmente do quimbundo (língua da área de Luanda), ao mesmo tempo que recuperavam, em termos de escrita, o português dos musseques⁴, espécie de crioulo ou português estropiado, por vezes com combinações insuspeitáveis que lhe confere, pelo seu carácter *naïf*, uma carga de alta poeticidade. As composições poéticas ofereciam versos simultaneamente em português e quimbundo, agora sem a respectiva tradução (salto qualitativo em relação aos poetas do século XIX), o que equivalia a um projecto de valorização linguística e literária da personalidade angolana que se explicava num exercício de criação e pesquisa lexical verdadeiramente significativo.

A operação cultural de *Mensagem* envolvia, em prática, todos os poetas (e artistas da prosa) de raiz africana e ao tempo residentes em Angola. Agostinho Neto, já então em Portugal, não deixou de seguir atentamente toda esta actividade uma vez que correspondia às suas já remotas aspirações. É assim que o vemos, de facto, colaborador de outra revista, *Cultura - II* (Luanda 1957-1961), revista que se propunha publicar «as expressões de todos aqueles que são efectivamente capazes de escrever verso ou conto, de estudar ou analisar, de criticar ou equacionar, os diferentes problemas de toda a ordem que se põem em Angola»⁵.

3. «Eis como simbolicamente, e nesse tempo de clandestinidade contínua, se exprimia o sentimento patriótico e se projectava o sentimento nacional – e mais: se préanunciava a luta de libertação. É, de resto, diga-se desde já, a ideia motora que vai presidir a todas as tarefas a que se devotarão, daí em diante, os mais lúcidos e determinados escritores angolanos». (Manuel Ferreira, *ob. cit.*, pp. 19-20).

4. Bairros negros dos subúrbios de Luanda. Dirá Agostinho Neto, num seu poema: «os musseques são bairros humildes / de gente humilde».

5. Cit. de Manuel Ferreira, *ob. cit.*, p. 27.

A partir dos últimos anos da década de Cinquenta muda-se geograficamente o núcleo de agitação cultural que se tinha verificado em Luanda, depois que se constituiu a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa. Ali confluíram ou se plasmaram ideologicamente os homens que, mais tarde, haveriam de salientar-se como principais responsáveis políticos dos movimentos nacionais de libertação africana. Basta recordar, entre outros, Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos, Mário Pinto de Andrade, Costa Andrade e Agostinho Neto, para avaliarmos a importância de tal confluência. Deixando de parte o trabalho político e reportando-nos exclusivamente à acção cultural⁶, é de salientar a revista *Mensagem* (o título é, por si, significativo pelo que contém de referência à publicação de Luanda) que a Casa dos Estudantes começou a divulgar já em 1949, em edição ciclostilada e um tanto clandestina, de que se terão publicado uns 35 números⁷. Foi através desta revista que se revelaram muitos poetas angolanos e muitos outros se tornaram conhecidos; mas são de registar igualmente obras impressas como *Poetas angolanos* (1959), antologia organizada por Carlos Ervedosa com prefácio de Manuel António; e uma outra antologia com o mesmo título (1962), desta vez com prefácio de Alfredo Margarido, antologias que são apenas uma parte do trabalho cultural da Casa dos Estudantes do Império, a que deve juntar-se uma colecção de «autores ultramarinos», uma colecção de ensaios, conferências, (colóquios – o suficiente para que venha a ser extinta pelo poder político em 1965, com a consequente proibição de revista *Mensagem* e fuga dos intelectuais africanos que encontrarão, porém, refúgio quer no estrangeiro quer junto dos movimentos de libertação africana, então já em plena actividade de guerrilha⁸. É justamente por isso que os anos Sessenta serão assinalados por uma repressão violenta que se abate não só sobre os órgãos de cultura, reduzindo-os ao silêncio, mas também sobre os próprios operadores culturais, presos, torturados ou forçados ao duro exercício da diáspora.

Agostinho Neto nasceu no Icolo e Bengo⁹ (Angola) em 17-9-

6. Intenção exclusivamente política tinha, porém, o Centro de Estudos Africanos que actuou em Lisboa nos anos Cinquenta.

7. A informação é ainda de Manuel Ferreira, *ob. cit.*, nota 67 da p. 119.

8. Em Angola, entretanto, a repressão já se abatera sobre as Edições Imbondeiro que, em 1963, dedicara um dos cadernos de poesia *Mákua* à *Antologia Poética Angolana*; e ainda sobre a secção cultural da Associação dos Naturais de Angola.

9. Referência extraída do seu livro *Poemas*, Lisboa 1961 (Colecção Autores Ultramarinos).

1922. Filho de um pastor protestante, igualmente professor, tal como a mãe. Fez estudos liceais em Luanda, trabalhou nos serviços de saúde da colónia e, com algumas economias e uma modesta bolsa de estudo dos metodistas americanos, consegue inscrever-se, em 1947, na Faculdade de Medicina de Coimbra. Nesta cidade, e depois em Lisboa, em cuja Universidade se licencia, dá nas vistas pela sua actividade democrática e por algumas iniciativas de matriz anti-colonial.

Preso pela primeira vez em 1951 e mais tarde em 1955, agora por três anos. Em 1957, porém, mercê da intervenção de um grupo de intelectuais, sobretudo franceses, é libertado com a condição de regressar a Luanda. Inicia a sua actividade como médico mas em 1960 é de novo preso (Cadeia da Pide de Luanda)¹⁰. A população da sua aldeia organizou uma manifestação pacífica de protesto; a polícia e o exército responderam com um massacre: 30 mortos e 200 feridos. Neto foi deportado para Portugal (Cadeia do Aljube) e dali para Cabo Verde (Ponta do Sol), com residência fixa. Conseguiu evadir-se em 1962 e desde então dirigiu a luta de libertação iniciada em Luanda em 4 de Fevereiro de 1961, tornando-se presidente eleito do MPLA. Depois da independência, passou a ser o presidente da República Popular de Angola.

Data de 1955, non momento da sua prisão que desencadearia o protesto internacional (citamos os nomes de Jean-Paul Sartre, Aragon, Simone de Beauvoir, Nicolás Guillén e Diego Rivera), a divulgação de um caderno (edição copiografada) com alguns dos poemas com que, a partir de 1945, iniciara o ofício de poeta¹¹. Mas é de 1957 a primeira publicação impressa (*Quatro poemas de Agostinho Neto*, Póvoa do Varzim, Portugal), opúsculo que incluía os poemas «Quitandeira», «Um bouquet de rosas para ti», «Minha mãe», «Um aniversário» e destinado a auxiliar financeiramente os presos políticos. É o ano em que se consolida, para além dos limites estreitos da «praia lusitana», como homem político e de cultu-

10. Em Junho de 1960, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) envia ao governo português uma petição para uma solução pacífica do problema colonial em Angola, obtendo, como resposta, a prisão em massa de angolanos, entre os quais A. Neto, presidente honorário daquele Movimento.

11. Segundo informação de Marga Holness, é de 1945 o mais antigo poema, «Partida para o contrato», até hoje publicado por A. Neto (cf. introdução a *Sagrada Esperança*, Lisboa, Sá da Costa, 1974, p. 9).

ra, ao ser eleito por Amnesty International como o «prisioneiro político do ano»¹².

Igualmente importante, ou melhor, decisiva, é a data de 1961, ano primeiro da insurreição armada. É desta data o seu volume *Poemas* (cf. nota 9), publicado ainda em Lisboa, numa altura em que se encontrava com residência obrigatória em Cabo Verde. Era um gesto de desafio ao poder repressivo do governo de Salazar mas representava igualmente, e de modo inequívoco, o papel da literatura nos anos de incubação para a luta armada. Agostinho Neto publicaria quase a seguir a colectânea que engloba a quase totalidade da sua produção poética, pelo menos a conhecida, colectânea que, embora só recentemente editada em Portugal (*Sagrada Esperança*¹³, 1974), já era do conhecimento público noutras áreas geográficas, porventura com outro título: *Con occhi asciutti* (edição bilingue, Milão 1963), com tradução de Joyce Lussu¹⁴. Entretanto, alguns dos seus poemas eram divulgados em todo o mundo, sobretudo a partir dos anos Sessenta, figurando o poeta em numerosas antologias: *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa* (Lisboa 1953); *Antologia de poesia negra de expressão portuguesa* (Paris 1958); *Letteratura Negra (La poesia)*, com prefácio de Pier Paolo Pasolini e tradução de Rosa Rossi (Roma, Ed. Riuniti, 1961); *Poetas angolanos* (Lisboa 1962); *Antologia Poética* (in *Mákua* n. 3, Sá da Bandeira, Angola, 1963); *Poetas e contistas africanos* (São Paulo, Brasil, 1963); *Modern poetry from Africa* (Penguin african Library, 3/6, 1963); *Introduction to African Literature* (Londres 1967); *Literatura africana de expressão portuguesa*, antologia temática de poesia, vol. I (Argel 1967); *La poésie africaine d'expression portugaise* (Paris, Pierre-Jean Oswald, 1969); *Poesia africana di rivolta*, com um estudo de Giuseppe Tavani e nota his-

12. A. Neto era já então conhecido nos circuitos internacionais. Em Setembro de 1956, ao realizar-se em Paris o 1.º Congresso de Escritores e Artistas Negros, com a presença de jovens das colónias portuguesas, lamentou-se a sua ausência forçada, a contas, como era, com a prisão portuguesa.

13. Não fazem parte da colectânea, por motivos que nos escapam, os poemas: «Fogo e ritmo» (mas incluído in G. Mea, *No Reino de Caliban-II* e já anteriormente em *Poemas*, 1961); «A voz da vida» (in G. Mea); e «Voz do sangue» (in Tavani, G. Mea e antologia temática de Mário de Andrade).

14. Outras edições de *Sagrada Esperança*: em serbo-croato (*Očiju bez Suza*, Belgrado, Kultura, 1968); em língua inglesa (*Sacred Hope*, Dar es Salaam, Tanzânia, 1974); em romeno (*Sfințenia speranței*, Bucareste, Univers, 1977, trad. de Aurel Covaci); em língua alemã (*Gedichte*, Leipzig 1977, trad. de Anne-Sophie Arnold). Segundo Marga Holness (*ob. cit.*, p. 27), há também edições publicadas em russo e chinês.

tórico-literária de Mário de Andrade (Bari, Laterza, 1969); *Africansk lyrik* (Estocolmo 1971); *Poesia de la negritud* (Madrid 1972); *When bullets begin to flower* (Nairobi, Kenya, 1972); *Poesia de combate*, ed. do MPLA (Kalunga, Angola, 1974); *Poemas de Angola*, com prefácio de Jorge Amado (Editora Codecri, Brasil, 1975).

Poeta de uma literatura silenciada em Portugal depois que, em 1961, se iniciou a luta pela independência, só a partir de 1974 viria a ser de novo objecto de publicação, individual e colectivamente. Além da divulgação poética feita através de jornais e revistas, são de referir: *Antologia temática de poesia africana - 1*, de Mário de Andrade (Lisboa, Sá da Costa, 1975); *Poesia Angolana de Revolta*, colectânea antológica organizada por Giuseppe Mea (Porto, Paisagem, 1975); *Resistência Africana*, antologia poética com prefácio de Serafim Ferreira (Lisboa, Diábril, 1975); *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, de Pires Laranjeira (Porto, Afrontamento, 1976); e *No Reino de Caliban - II*, com organização, selecção, prefácio e notas de Manuel Ferreira (Lisboa, Seara Nova, 1976).

2. *Africanidade: da negritude ao panafricanismo*

Um elemento que percorre *Sagrada Esperança* (título que a partir de agora designaremos por *SE*) é o da africanidade, entendendo «África» como o espaço sagrado que o poeta quer privilegiar acima de tudo¹⁵ e, ao mesmo tempo, como arquétipo ou modelo original de uma geografia humilhada, objecto insistente do seu canto. África ainda e sobretudo como Mãe, metáfora frequentemente visitada e tema comum a toda a poesia negra.

Agostinho Neto abre intencionalmente o seu livro com um poema («Adeus à hora da largada») que, não sendo o mais antigo (o volume não obedece a uma estrutura cronológica), tem por conseguinte uma colocação funcional e significativa:

Minha Mãe
(as mães negras
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis (*SE*, p. 35).

15. Refere Alexandre Pinheiro Torres: «Há, pois, uma mística do espaço sagrado, o espaço que *funda* o nosso Cosmos, contraposto ao Caos do mundo do espaço não-privilegiado.» («A poesia de Agostinho Neto: entre o *espaço* e o *ser*», in *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa 1977, p. 207).

A metáfora repete-se intensificando a invocação telúrica («Sou eu minha Mãe»; «os teus filhos Mãe») e a má consciência, assumida colectivamente, dos filhos «com vergonha de te chamarmos Mãe». De qualquer modo, porém, revela uma relação visceral com a terra-África, adorada e mil vezes apeteçada como o seio materno, para o qual se tende e com o qual se estabelece um acto de amor que chega a ser sensual¹⁶. Não espanta, por isso, que quase a fechar o livro¹⁷ nos surja o tema do regresso («Havemos de voltar»), do retorno ao seio materno como princípio de libertação:

À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar (*SE*, p. 127);

e que a África-mãe seja representada metaforicamente por outros significantes como por exemplo em «Quitandeira» (pp. 49-51), um dos poemas mais divulgados justamente pela sua africanidade ideológica e linguística. A composição denuncia o tipo de relações sancionadas pelo estatuto colonial: a quitandeira vende as laranjas com a consciência que se vende; a fruta, sua riqueza, desaparece como o sangue de seus filhos. Eis por que ela assume, quanto a mim, a função de sinédoque, está pelo todo (África e mãe):

Aí vão as laranjas
como eu me ofereci ao álcool
para me anestesiar
e me entreguei às religiões
para me insensibilizar (*SE*, p. 50).

Há aqui, como se vê, uma auto-acusação (logo, tomada de consciência) que se resolve esteticamente pela oposição antitética e pela ironia de dois versos pungentes:

Talvez vendendo-me
eu me possua. (*SE*, p. 51);

e igualmente uma perfeita conexão orgânica entre história e poesia,

16. Cf. Giuseppe Tavani, *ob. cit.*, p. 19.

17. Já anteriormente, em «O verde das palmeiras da minha mocidade», numa evocação da juventude, tempo de contradições e de fuga, o poeta fala da «terra húmida e capinada», terra-mãe antropomorfizada como deusa da abundância que se entrega ao esforço do homem: «O Cuanza transbordante / de ameaça e despotismo / avançava sobre a terra / num parto alastrante de chuvas torrenciais» (*SE*, p. 102); e ainda: «e os dorsos simétricos encurvados sobre a terra / mungindo-a rudemente com as enxadas» (*SE*, p. 105).

traduzida por uma unidade ideal e material que faz confluír os diversos momentos da experiência poética.

A africanidade passa evidentemente pelo conceito de negritude, do qual representa uma etapa, uma evolução a partir das posições de Aimé Césaire e Léopold Senghor. A este respeito, será oportuno recordar o importante estudo de Jan Heinz Jahn (*Geschichte der Neoafrikanischen Literatur*, Düsseldorf-Köln 1969), o qual, sintetizando a larga interpretação do tema, define a negritude como: instrumento de libertação ético-político-cultural; instrumento de estilo (tom particular da poesia negra e ritmo próprio que provém da emoção); afirmação de si próprios e afastamento do estrangeiro; afirmação da existência do povo negro. Parte-se de um elemento biológico (cor da pele, na concepção de Césaire) para o envolvimento do património cultural, dos valores da civilização negro-africana (Senghor), isto é, para a exaltação do homem negro, dos «condenados da terra», na expressão de Frantz Fanon¹⁸.

A negritude está presente na poesia de Agostinho Neto, como não podia deixar de acontecer a uma poética que tem como referente o concreto, a realidade do negro submetido ao poder colonialista. Em «Saudação», un poema datado de 1950, exalta-se a comunhão internacionalista do elemento negro:

A ti, negro qualquer
meu irmão do mesmo sangue
Eu saúdo! (*SE*, p. 72).

É uma mensagem em que do «eu» se passa ao colectivo, ao «nós»: «madrugada do nosso dia»; «para nos ajudarmos a vencer / a inércia dos braços musculados». É um apelo à unidade de todos os negros, com direcção especial aos africanos («ó negro qualquer das ruas e das sanzalas do mato»). A motivação poética parte assim da África mas o alargamento a outras geografias é, porém, transparente, espaço onde o negro é uma entidade coisificada, é elemento sub-humano. Basta observar a primeira estrofe de «Aspiração»:

18. Diz R. Ehrentant: «Não é de espantar que no caminho da procura das matrizes culturais os escritores africanos liguem o Negro ao mundo mais vasto dos oprimidos. É neste espírito que é preciso explicar o facto de a maior parte dos autores de expressão francesa pertencerem ao socialismo da segunda ou terceira internacional, mesmo se eles se afastaram dela, como Césaire, ou tentam criar um socialismo africano, como Senghor». (prefácio a *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*, Porto 1977, p. 15).

Ainda o meu canto dolente
e a minha tristeza
no Congo, na Geórgia, no Amazonas (SE, p. 68),

poema que celebra os «ritmos de ritual orgiaco» e o espaço «onde os negros murmuram: ainda».

A negritude é, pois, um traço distintivo na poesia de A. Neto, quer se trate de denúncia da escravização, como em «Velho negro» (SE, p. 52), «vendido / e transportado nas galeras»; «Perdeu a pátria / e a noção de ser»; «Velho farrapo / negro / perdido no tempo / e dividido no espaço!», quer represente um regresso às origens como elemento de valorização: «Contudo / já foi senhor / foi sábio / antes das leis de Kepler / foi destemido / antes dos motores de explosão» («Desfile de sombras», pp. 61-63). Acende-se agora a coragem e os dotes excepcionais do povo negro, por um momento o poeta cede à tentação (compensatória) de privilegiar a posição racial do negro¹⁹. No extraordinário poema «A voz igual», composição que fecha magistralmente SE, assim se manifesta o «pecado» de orgulho de uma negritude assumida por oposição aos valores e qualidades físicas do homem branco:

Povo genial heroicamente vivo
onde outros pereceram
de vitalidade inultrapassada na História
alimentou continentes e deu ritmos à América
deuses e agilidade nos estádios
centelhas luminosas na ciência e na arte (SE, p. 131).

A tentação é momentânea porque logo a seguir o poeta ultrapassa o conceito restrito de negritude, isto é, o que «prétendait circonscrire l'homme noir dans un monde totalement noir»²⁰. É certo que ainda aqui é o «povo negro» o construtor do novo mundo, o agente impulsionador que conduzirá ao homem novo, mas a perspectiva é a da africanidade como visão do mundo, consciente de que a reivindicação duma cultura nacional é condição necessária para a afirmação africana:

Povo negro
homens anónimos no espírito da triste vaidade branca

19. «O conceito de 'negritude', por exemplo, era a antítese afectiva, senão lógica, desse insulto que o homem branco fazia à humanidade». (Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris 1961, trad. port. *Condenados da Terra*, Lisboa 1964?, p. 207).

20. Costa Andrade, *L'angolanité' de Agostinho Neto et Antonio Jacinto*, in *Présence Africaine*, n. 42, 3.º trimestre, 1962, p. 76.

agora construindo a nossa pátria
a nossa África (SE, p. 131).

Esta posição é, de resto, verificável em toda a poesia de A. Neto. Em «Para além da poesia» (SE, pp. 54-55) surge em perfeita identidade e simetria a imagem das «silhuetas escuras dos imbondeiros / de braços erguidos», e das «silhuetas dos homens negros batucando / de braços erguidos». Ou seja, servindo-nos de um esquema:

imbondeiros = homens negros
de braços erguidos,

portanto não dobrados ao peso opressivo do poder político. A «poesia africana» aparece assim caracterizada por elementos que a diferenciam da poesia *tout court*, elementos que estabelecem a ligação dialéctica da superestrutura cultural (poética, neste caso) à base económico-social, à realidade tomada como objecto de motivação²¹. A africanidade pressupõe, pois, meios inéditos na criação artística que participa activamente na transformação revolucionária da sociedade. No poema «Contratados» (SE, pp. 65-66), o canto funciona como dupla arma, para o poeta e para as personagens do poema (carregadores). Estes vão «cheios... de receio / mas cantam», «esgotados... / mas cantam», «cheios de injustiças... / e cantam», «com gritos de protesto / mergulhados nas lágrimas do coração / e cantam». O canto é resistência, modo de conter a ira, modo de resistir ao peso que se abate «sobre o dorso». São ainda «cantos tristes» que se perdem na distância, é certo, mas são também sinais do acordar da consciência, do despertar para a luta. Daí a exclamação confiante que deixa em suspensão um tempo de promessa:

Ah!
eles cantam (SE, p. 66).

Eis por que se alude à reconquista da África, tema da composição cujo título é precisamente «A reconquista» (SE, pp. 84-85). Aqui, depois de uma breve estrofe de três versos que se traduz por um apelo ao concreto («Não te feches no castelo das lucubrações infinitas»), as cinco estrofes que se lhe seguem principiam com a expressão «Vem comigo África» seguida de determinativo irónico

21. Cf. Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milão, 3ª. ed. 1972, p. 11.

ou sarcástico que denuncia a alienação²²: África «de calças de fantasia», «dos palcos ocidentais», «dos gabinetes de estudo», «de colchões de molas», isto é, a África ocidentalizada, permeável à sociedade de consumo ou meio assimilada à «civilização branca». A estes sinais de perigo propõe o poeta a racionalização da luta e o regresso à via africana («regressemos à nossa África») com claro acento exortativo: «Não chores África»; «olhemos claro»; «entreguemo-nos» – o que significa que ainda aqui o autor usa a poesia como arma num tempo histórico desarmado, pelo menos em relação ao perímetro de guerra que viria a organizar-se na geografia angolana. É esta aliás a posição que ganha consistência e se afirma através duma perspectiva pacifista que se alarga finalmente ao tema do panafricanismo²³.

acorrentados
sangrantes e germinantes
– Eis as nossas mãos
abertas para a fraternidade do mundo (SE, p. 87).

No poema «Na pele do tambor», datado de 1953, o tambor que se faz ouvir é, uma vez mais, o da alienação. A situação da África é contraposta à das «europas sorridentes de farturas e turismos / sobre a fertilização do suor negro». Há uma identificação do homem com a geografia: o tambor confunde-se com a «pele do meu cérebro», é sinal de que alguma coisa se movia mesmo no horizonte fechado pela colonização; era a «África humana» que se anunciava pelo tambor africano

dentro do qual vivo e vibro e clamo:
avante!²⁴ (SE, p. 89).

O vértice do clima humanista pode observar-se em «Bamako»,

22. A óptica de A. Neto manifesta, deste modo, «l'esigenza di istituire una correlazione tra la cosiddetta 'serie' letteraria e le altre 'serie' culturali e sociali, tra l'opera di poesia e la cosiddetta 'vita sociale'» (Ignazio Ambrogio, *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma, 2ª. ed. 1974, p. 15).

23. No Primeiro Festival Cultural Panafricano, realizado em Argel de 21 de Julho a 1 de Agosto de 1969, afirmou-se a necessidade de uma cultura autónoma, «preocupada em promover a fundação de uma área cultural panafricana e aberta ao mundo extra-africano, depois da libertação dos modelos europeus.» (Giuseppe Tavani, *Problemas da expressão linguístico-literária nos países africanos de independência recente*, in *Estudos Italianos em Portugal*, n. 38-39, Lisboa 1975-76, p. 86).

24. Os dois versos foram reduzidos à variante: «dentro do qual vibro e vivo e grito» (*Poesia de combate*, caderno de poesia do MPLA, Kalunga 1974, p. 6).

composição escrita «depois de uma conferência panafricana em Bamako» (1954), onde se faz a exaltação pacífica e fraterna da africanidade. O que ali se discutiu e projectou em termos de futuro é conotado com expressões como «frescura dos homens», «raízes fortes», «aragem africana»:

Ali a esperança se tornou árvore
e rio e fera e terra
...
ali vencemos a morte
e o futuro cresce – cresce em nós (SE, p. 93).

São evidentes os signos pacifistas numa poética que se abre em termos de não-agressividade. A conferência panafricana desencadeia uma atitude, um programa, uma opção²⁵:

Bamako!
ali nasce a vida
e cresce
e desenvolve em nós fogueiras impacientes de bondade (SE, p. 92).

Tudo é esperança e generosidade tendendo para a «força irreprensível / da amizade». A África, porém, exhibia as suas feridas e o poeta não era insensível à História. Por isso o «choro» como metáfora do sofrimento e opressão na vida africana colonizada, mesmo nos momentos de festa: «batusques de choro», «sorrisos choro», «trabalho choro» («O choro de África», pp. 117-118). Começa aqui a ganhar consistência o verso longo, o ritmo evolui e a vigilância poética corre alguns riscos retóricos. Mas o discurso ganha em agressividade, a violência das coisas traduz-se na violência das palavras, arma assumida com a fria certeza da razão, serenamente, isto é, sem choro, o que comporta uma mudança no homem africano, maduro para converter a história em acção:

Nós temos em nossas mãos outras vidas e alegrias

...

25. Dirá mais tarde Agostinho Neto: «... Non ci sono dubbi che per la completa indipendenza, politica, economica e sociale e perché il nostro popolo sia davvero il padrone del suo destino, è necessario che provvediamo noi stessi alla lotta armata.» (*Guerra di popolo in Angola*, Roma, Lerici, 1969, cap. «Vittoria o morte»). E mais adiante: «... Fortunatamente per coloro che combattono dalla parte della giustizia contro la tirannia, per coloro che vogliono la libertà, l'azione armata non è solo un sacrificio, non è solo il sangue versato dai migliori combattenti, è anche una scuola. È una scuola che insegna a quel popolo a lottare anche nel futuro, dopo l'indipendenza politica, allo scopo di restare completamente liberi, politicamente economicamente e socialmente indipendenti!» (*Ibidem*, cap. «Guerra generalizzata»).

E amor
e os olhos secos. (SE, p. 118).

É certo que este último verso sugere o material linguístico do poema «Criar» (pp. 122-123), onde o humanismo panafricanista volta a consolidar-se. Num total de 31 versos, o significante «criar» comparece 27 vezes (excluindo a do título), o que é segura indicação da sua função na estrutura do poema. A primeira estrofe

Criar criar
criar no espírito criar no músculo criar no verso
criar no homen criar na massa
criar
criar com os olhos secos (SE, p. 122)

constitui o eixo rítmico e o eixo semântico do qual parte o poeta. Os dois últimos versos são retomados, como refrão, nas restantes estrofes, com *variatio* em relação ao verso final: «criar paz com os olhos secos» e «criar amor com os olhos secos». Além do componente «criar», um outro que sobressai é, com efeito, o de «paz», que ocorre 4 vezes, três das quais anaforicamente na quarta estrofe: «paz sobre o choro das crianças / paz sobre o suor sobre a lágrima do contrato / paz sobre o ódio».

No conjunto das frases recorrentes é, porém, «criar» o elemento que se impõe como o núcleo explosivo que impulsionará a futura poesia da Agostinho Neto e cuja carga agressiva se torna evidente a partir do poema «Depressa» (SE, p. 124). O próprio título anuncia a urgência do discurso em termos de ruptura com a perspectiva até aí assumida pelo intelectual africano em relação ao colonialismo. É um dos poucos momentos em que o poeta renuncia ao controlo das figuras poéticas e cede à violência da linguagem para caracterizar a violência da proposta. O poema lê-se como um grito exortativo («Depressa!»), um convite à subversão («Academos com esta mornez de palavras e gestos»), um panfleto, no melhor sentido, que se identifica com a poesia da ideologia:

Inicie-se a acção vigorosa máscula inteligente
que responda dente por dente olho por olho
homem por homem
venha a acção vigorosa
do exército popular pela libertação dos homens
venham os furacões romper esta passividade (SE, p. 124).

Por duas vezes o poeta insiste na «acção vigorosa». Mas outros

nexos significativos denotam a urgência da luta e o seu carácter violento: «soltem-se... as torrentes», «venham temporais»

e esborrache o inimigo sobre a terra pura
para que a maldade das suas vísceras
fique para sempre aí plantada. (*SE*, p. 124).

Eis a cólera como meio estilístico, intrínseco ao acto expressivo do tecido poético; e o regresso à pureza da terra, espaço sagrado e enfim liberto do estrangeiro impuro e opressor.

3. *A estrutura binária: da «sombra» para a «luz»*

Nós vamos em busca de luz
A. Neto

A presença da noite, como ausência de luz, é uma constante no *corpus* poético de Agostinho Neto. Tal insistência não se deve a influências externas mas a um código literário por sua vez não avulso do contexto histórico em que se formou. A este propósito, é ainda exemplar o poema de abertura de *SE* porque nele são legíveis os signos antitéticos que determinam, a nível geral, a estrutura elementar de significação.

O poema delinea-se dialecticamente entre dois tempos, «hoje» e «Amanhã», que assumem posição privilegiada e são o eixo da arquitectura e do ritmo poéticos. Postos em oposição bipolar, a estrutura contrapositiva revela um «hoje» ao qual pertencem os sinais de um real conotado negativamente

Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas no mato (*SE*, p. 35),

povoado de sombra, com os «contratados a queimar vidas nos cafézais», os homens entregues a um «batuque de morte», os africanos com fome, sede, vergonha («vergonha de te chamarmos Mãe»), medo («com medo de atravessar as ruas / com medo dos homens»). Pelo contrário, o «Amanhã» vem associado a elementos de sinal positivo

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade (*SE*, p. 36),

ainda que timidamente e referindo-se a um futuro hipotético («quando comemorarmos / a data da abolição desta escravatura»), embora pressuponha um momento de ruptura que o próprio título

anuncia («Adeus à hora da largada»). O «hoje» só pode ser sombra, trevas, bairros «aonde não chega a luz» (eléctrica que seja); o «amanhã» será liberdade e, entre os dois tempos, só um programa é possível:

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe

...
Vão em busca de vida. (SE, p. 36).

A poesia de Agostinho Neto obedece assim a uma dialéctica própria que parte do princípio de oposição binária e se explica numa tensão metafórica de grande transparência. Ao mundo das sombras corresponde o da luz que subjaz no inconsciente do poeta e faz parte da semântica da esperança²⁶; as trevas resolvem-se no desejo de atingir a luz, a qual, sendo ainda sonho, é como vimos, símbolo de vida (liberdade, isto é, esperança).

Tal mecanismo é emblematicamente apresentado no poema «Partida para o contrato»²⁷, talvez o mais significativo do itinerário poético do autor e que aqui transcrevemos integralmente:

O rosto retrata a alma amarfanhada pelo sofrimento	1
Nesta hora de pranto vespertina e ensanguentada Manuel o seu amor partiu para S. Tomé para lá do mar	5
Até quando?	
Além no horizonte repentinos o sol e o barco se afogam no mar escurecendo o céu escurecendo a terra e a alma da mulher	10 15

26. Manifesta-se aqui o processo que, numa leitura freudiana, se poderia designar por «ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica». Cf. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turim, 1973, pp. 24 ss. [27].

27. Segundo Marga Holness, é o mais antigo poema de SE e teria sido escrito em 1945. Cf. *ob. cit.*, p. 9.

Não há luz
não há estrelas no céu escuro
Tudo na terra é sombra

Não há luz
não há norte na alma da mulher

20

Negrura
Só negrura... (SE, p. 37).

Estamos ainda na obscuridade, na zona de sombra, na vertente negativa, mas nem por isso deixa de ser um dos mais belos poemas de amor de qualquer literatura. O tópico da partida²⁸, agora retomado por A. Neto, dá lugar ao poema da ausência, da saudade dolorida que transparece no rosto como um retrato (v. 1).

Todo o poema é percorrido por significantes de conotação negativa com especial alusão à ausência de luz num crescendo cujo vértice se localiza no final de apocalipse por força da intensidade velar do *u* de «negrura» (vv. 22-23). Tudo é sombra, «não há luz» (v. 17), «não há estrelas no céu escuro» (v. 17), «não há norte» (v. 21). Mas outros elementos reforçam a angústia da mulher no momento da partida de seu amor Manuel. Veja-se o insistente emprego do *enjambement*: «alma / amarfanhada» (vv. 1-2); «hora de pranto / vespertina» (vv. 3-4); «o sol e o barco / se afogam» (vv. 11-12); «escurecendo / o céu» (vv. 14-15); «escurecendo a terra / e a alma da mulher» (vv. 15-16), sendo de relevar a posição de «escurecendo» (v. 14) e o seu valor de tempo progressivo, além do sentido de sufocação por afogamento ressaltado pela eficiência da imagem «o sol e o barco / se afogam / no mar» (vv. 11-13). No meio do poema surge a interrogação patética «Até quando?» (v. 9), que é instrumento de denúncia duma injustiça social e, ao mesmo tempo, da urgência em eliminá-la.

A mensagem literária não nasce, como se sabe, avulsa da História e por isso o tecido poético revela a omnipresença da noite. A própria repressão colonialista escolhe o «silêncio da noite» para intervir nos musseques, bairros dos negros com os quais contrasta a «cidade iluminada» do poema «Crueldade» (SE, p. 47) ou a expressão «a luz brinca na cidade» da composição «Quitandeira» (SE, p. 49). A luz, portanto, pertence ainda (e só) ao mundo urbano dos

28. Mário de Andrade inseriu a composição no tema «caminho do contrato» (*Antologia Temática de Poesia Africana-1*, cit., pp. 205-6).

colonos brancos; o musseque pertence à zona de sombra; cidade e musseque opõem-se, excluem-se reciprocamente.

Em «Meia-noite na quitanda» (*SE*, p. 53), a quitandeira instala a sua banca no musseque e logo «o sol / entrega Sá Domingas à lua»; é noite («Ela vende na quitanda à meia-noite») e a falta de luz é sugerida pela presença do luar, isto é, dum elemento que põe em destaque as trevas: «o sol deixa Sá Domingas / na quitanda / e ela deixa o luar». Idêntico mecanismo se processa em «Para além da poesia» (*SE*, pp. 54-55), onde se observa a iteração de estruturas lexicais dominadas por um elemento: o fogo. O que poderia representar uma fonte de energia, de luz, revela-se, pelo contrário, estritamente destrutivo («palmeiras queimadas»; «braseiros consumindo»). Através do fogo percebem-se «silhuetas escuras de imbondeiros» a que correspondem as «silhuetas dos homens negros batucando», o que significa que, também aqui, a luz (fogo) só existe para revelar as trevas. E outros exemplos são verificáveis, como em «Mãos esculturais» (*SE*, pp. 94-95), modelo típico da estrutura binária da poesia de Agostinho Neto. O poema divide-se em duas partes simétricas (15 e 16 versos, respectivamente): na primeira predomina o negativo que é denúncia, o presente de uma África «de olhar vencido», «mares negreiros», «sentinelas / de almas negras», num contexto em que as figuras humanas aparecem esboçadas, sem contornos definidos, projectadas apenas como silhuetas mágicas («silhuetar mágico das figuras / nocturnas»); na segunda, o positivo abre-se perante a certeza clarividente («Eu vejo»), frase declarativa, reforçada pela posição em *enjambement* que desencadeia as metáforas do futuro: «mãos esculturais dum povo que constrói», «amor brotando virgem... contra as catadupas demolidoras do antigo». É um tecido poético sugerido pelos sentidos (além de «ver», comparece igualmente o «sentir»), o que pressupõe uma tensão interna que aposta na esperança:

a África viva
sinto-a nas mãos esculturais dos fortes que são povo
e rosas e pão
e futuro (*SE*, p. 95).

Estamos em plena zona de sombra. O «sol» comparece por vezes, por exemplo em «Civilização ocidental» (*SE*, p. 57), porém em contexto negativo, dramático: «o sol atravessando as frestas» da casa, por sua vez feita de «latas pregadas em paus / fixados na

terra», o que constituiu, segundo o poeta, a marca da civilização ocidental. A «noite escura» continua a predominar e o sol não faz mais do que acentuar o ciclo de carências que envolve o homem negro. A este propósito, é ainda exemplar o poema «Noite» (SE, p. 56), que aqui se transcreve e cujo título é, só por si, perfeitamente significativo:

Eu vivo nos bairros escuros do mundo sem luz nem vida.	1
Vou pelas ruas às apalpadelas encostado aos meus informes sonhos tropeçando na escravidão ao meu desejo de ser.	5
São bairros de escravos mundos de miséria bairros escuros.	10
Onde as vontades se diluíram e os homens se confundiram com as coisas.	
Ando aos trambulhões pelas ruas sem luz desconhecidas pejadas de mística e terror de braço dado com fantasmas.	15
Também a noite é escura.	20

À euforia momentânea do «Eu vivo» (v. 1) sucede-se imediatamente, por efeito do *enjambement*, a sombra do modo de vida: «nos bairros escuros do mundo / sem luz nem vida» (vv. 2-3). A ideia de movimento («vou pelas ruas», v. 4; «ando», v. 15) é logo esclarecida quanto à dinâmica do processo: «às apalpadelas» (v. 5), «aos trambulhões» (v. 15), isto é, como quem tateia o espaço numa geografia a que falta qualquer coisa para se completar. É obsessiva a ausência de luz: «bairros escuros» (v. 2 com iteração no v. 11), «ruas sem luz» (v. 16); a esta ausência corresponde a falta de liberdade: «bairros de escravos» (v. 9). E como se não bastasse o clima opressivo que domina a composição até a noite é caracterizada pleunasticamente («Também a noite é escura», v. 20), sintoma de sufocação e angústia que ressalta sobretudo da posição relevante na estrutura do poema.

A ausência de luz, de que vimos tratando, está relacionada com o problema da alienação e com o processo de «coisificação» («e os homens se confundiram / com as coisas», vv. 14-15), aspectos que desde longa data preocupavam o pensamento do poeta²⁹. Por isso voltam as trevas, sombras que atravessam o espaço e o tempo. O título de uma outra composição é precisamente «Sombras» (*SE*, pp. 58-60), significante cuja iteração ilustra o percurso ideológico-expressivo do autor. Nesta alegoria, as sombras são como fantasmas («passam sombras a tactear o nada»), contemplativas, «como praia que quer ser onda... e ficou apenas praia», esvaziaram-se no atrito temporal; possui-as a esperança mas a inacção imobiliza-as, anestesia-lhes os sentidos; opõem-se portanto à vida, ao futuro que é, por enquanto, «esta ânsia» ou Desejo de alcançar a luz, o que pressupõe porém uma dinâmica contra as formas de alienação.

E o poeta insiste em «Desfile de sombras» (*SE*, pp. 61-63) onde a luz é ainda sonho, anseio, procura: «vejo luz onde só há trevas»! A conotação de «sombra» é dada ainda por sintagmas negativos que logo ilustram o «desfile» anunciado: «caminhos que ninguém pisou»; «homens que não cantaram»; «dias felizes que não vivi»; «vidas que nunca foram»; «sou um dia em noite escura». E de súbito a terrível revelação:

Nunca vi o sol
que tenho a recordar? (*SE*, p. 61).

Isso não impede o sonho que quer crescer, ganhar vulto, em si próprio pelo menos:

Ah!
esta mania de imaginar
e de inventar mundos
homens, sistemas, luz! (*SE*, p. 61).

O sonho é todavia contrariado pela realidade, por um presente carregado de estigmas que condicionam o africano, sem consciência da

29. Na *Introdução a um colóquio sobre Poesia Angolana* (in *Mensagem*, ano II, n. 5-6, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 1960), afirma Agostinho Neto que o homem africano é condicionado por esse processo de coisificação: «Na sua mente, nós somos coisas desprezíveis, destituídas do valor humano que têm todos os homens sobre a terra. Logicamente, deste processo de «coisificação» passa-se com a maior facilidade, para a violência e a imoralidade» (p. 43). E logo a seguir: «É o que acontece com a poesia angolana tradicional. «Coisificada» em alguns espíritos, incapaz de se desenvolver num ambiente onde não encontra os meios para isso, acha-se unicamente estacionária na alma do povo.» (p. 43).

sua própria força, o qual ainda «não grita seus anseios / no receio de perturbar um mundo / que o ofusca / com o falso brilho dos seus ouropéis». Por isso a poesia de A. Neto é literatura de intervenção, a mensagem é dirigida à consciência do homem; e aqui se revela a sua posição internacionalista porque a luta não se confina ao espaço de um país ou continente; o seu verbo alarga-se à geografia da opressão e assim se abre à «busca de todas as Áfricas do mundo». Por vezes a «manhã avança» e confunde-se com a alegria, com a respiração da terra (cf. «Pausa», poema de 1951, p. 78) em oposição à angústia que provém da «indecorosa orgia da crueldade». Tal angústia (sombra) desbobra-se pois no sentido da alegria (manhã) numa dialéctica bipolar que anuncia «o canto inaugural da nova África».

É omnipresente o itinerário para a luz. Em «O caminho das estrelas» (composição já incluída em *Poemas*, 1961) os signos poéticos evidenciam esse percurso, registando-se até uma euforia³⁰ que o tempo histórico poderia justificar³¹. O tecido poético é construído por nexos lexicais semanticamente positivos: «átomo da harmonia»; «presente // Não abstracto»; «cheiro novo»; «seiva»; «germinação do riso»; «campos de esperança»; «liberdade nos olhos / o som nos ouvidos»; «mãos ávidas»; «claro ritmo»; luz / vermelha de fogueiras infinitas», o que se traduz por uma «harmonia espiritual de vozes tam-tam / num ritmo claro de África». A composição revela um poeta à procura da harmonia (leia-se unidade), significante que comparece três vezes, a última das quais («para a harmonia do mundo») no verso final, não sendo indiferente, como é óbvio, a sua função na estrutura do texto, considerando o relevo que lhe concede o poeta para actuar no espírito do leitor.

E, de quando em quando, pequenas ilhas que florescem e que confirmam o sonho profético dum futuro a construir. Num poema de 1954, escrito ainda sob o calor da conferência panafricana de Bamako, e de que já aqui se falou, o tom é de absoluta generosidade, secas as feridas da «África escrava de outros dias». Bamako

30. «La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières: la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule loi: dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard.» (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 210).

31. Em 4 de Fevereiro de 1961, com efeito, o MPLA dá início à insurreição popular armada em Angola, depois de ter proposto, sem resultado, uma solução pacífica do problema colonial.

torna-se por isso o símbolo de libertação a conquistar, ali há «o brilho esperança dos nossos olhos» e eis que até

... o sol desencanta kilimanjaros gigantes
sob o céu azul da paz. (*SE*, p. 92).

Há sol na África e portanto se vence a morte. Tudo se resolve em bondade, paz, amizade, que parecem ser as propostas africanas atinentes ao momento histórico, numa dinâmica (sol \longleftrightarrow esperança) que domina todo o poema como um hino.

Em clara oposição se apresentam, todavia, as últimas composições de *SE*, escritas no cárcere de Luanda, na cadeia do Aljube (Lisboa) ou no degredo de Ponta do Sol (Cabo Verde). No poema «Noites de cárcere» (pp. 113-115), alude-se ao «silêncio sepulcral / das quatro paredes sem sol», à «cela de chumbo sobre os ombros do nosso irmão», elementos que porém se contrapõem às «tardes cálidas», «noites de luar» e «palavras quentes de impaciência» que o poeta pressente no mundo que palpita lá fora em liberdade, ainda que condicionada; e em «Luta», escrito na cadeia do Aljube em Setembro de 1960, o elemento «sol» vem aqui usado para intensificar o processo opressivo:

Violência
vozes de aço ao sol
incendeiam a paisagem já quente (*SE*, p. 125),

como se tornasse mais agudas e ofuscantes as «vozes de aço» da prisão. Mas em «O içar da bandeira» (pp. 119-121), poema dedicado aos Heróis do povo angolano, assinala-se o regresso do poeta à terra-mãe («Quando voltei...») e a sua chegada corresponde ao exacto momento do despertar para a luta, ao abandono das trevas da longa noite africana:

Cheguei no momento preciso do cataclismo matinal
em que o embrião rompe a terra humedecida pela chuva
erguendo planta resplandecente de cor e juventude
cheguei para ver a ressurreição da semente
a sinfonia dinâmica do crescimento da alegria dos homens
(*SE*, pp. 119-120).

Na antinomia sombra / luz, o momento corresponde ao princípio do dia («cataclismo matinal»), à não-sombra, madrugada ou prelúdio da libertação; é manhã, como vimos, «o dia estava escolhido / e chegava a hora». A luta estava traçada, ninguém poderia sustentar a explosão das armas contra o pesadelo colonialista:

qualquer coisa gigantesca se movia na terra
os homens nos celeiros guardavam mais
os alunos nas escolas estudavam mais
o sol brilhava mais (SE, p. 120).

Tudo conflui na grande esperança, na construção e reencontro de que nos fala no último poema do livro. Trata-se de «A voz igual», escrito no exílio de Ponta do Sol (Cabo Verde) em Dezembro de 1960, o mais longo poema de Agostinho Neto e o de maior «fôlego» poético. Aqui se propõe a resolução do conflito opositivo entre elementos de significação (sombra *versus* não-sombra), numa tensão simétrica em que o tempo histórico se apresenta como a realidade a recuperar. O que importa, pois, para o poeta é «ressuscitar o homem» fundindo os elementos contraditórios (reencontro): «no acasalamento sublime da noite com o luar / da sombra com o fogo do calor com a luz». É a procura incessante da sonhada harmonia, vislumbrada agora finalmente e proposta em termos altamente expressivos, como conclusão da colectânea, a qual não poderia produzir melhor eco (mensagem) numa perspectiva temporal do acto de leitura:

Do caos para o reinício do mundo
para o começo progressivo da vida
e entrar no concerto harmonioso do universal
digno e livre
povo independente com voz igual
a partir deste amanhecer vital sobre a nossa esperança (SE, p. 135).

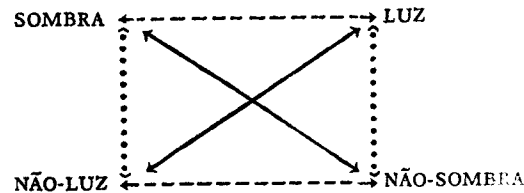
Assim toca o poeta o limiar da luz, conotado por traços distintivos («do caos para o reinício do mundo», isto é, da sombra para a luz; «começo progressivo da vida»; e sobretudo «amanhecer vital sobre a nossa esperança») que constituem a marca emblemática do itinerário poético, da dialéctica do discurso de Agostinho Neto.

Estamos agora em condições de analisar globalmente a significação dos conteúdos em causa, de formular a «estrutura elementar da significação» e, para isso, recorde-se o alcance da teoria do quadro semiótico e a sua função primordial na organização duma semiótica do discurso³².

Sombra e luz são, como vimos, as oposições fundamentais a ter em conta, com todos os elementos sinonímicos verificáveis no tex-

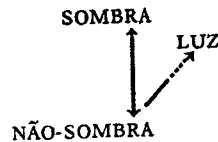
32. Sobre o lugar do quadrado semiótico na teoria do discurso, cf. o excelente trabalho de Frédéric Nef, in *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles 1976.

to: *noite* (por vezes submetida a um processo intensivo resultante do adjetivo *escura*), *angústia* e *caos* pertencem ao campo semântico do primeiro termo opositivo; *sol*, *fogo*, *manhã*, *estrelas*, *alegria* e *vida* inscrevem-se no do segundo. Mas *sombra* e *luz* implicam, no quadrado semiótico, como seus contraditórios, respectivamente *não-sombra* e *não-luz*:



Tal como se apresenta no quadro, *sombra* e *luz* são termos contrários, opostos na estrutura binária, assim como *não-luz* relativamente a *não-sombra*; *sombra* e *não-sombra*, *luz* e *não-luz*, por sua vez, contraditórios; e finalmente *sombra* e *não-luz*, bem como *luz* e *não-sombra*, estão vinculados por uma relação de implicação. À *sombra* opõe-se sempre a *luz*, como ficou demonstrado, elemento este que pertence ao domínio (eixo semântico) do possível, do alcançável, por agora situado no plano da *Cultura*, do ideal a atingir, princípio que levaria a colocar-se *sombra*, por sua vez, no plano da *Natura*, do real que avassala o universo do autor.

O projecto poético de Agostinho Neto obedece, deste modo, a um processo dialéctico, a um itinerário dinâmico que o conduzirá da *sombra* à *não-sombra*, etapa ou compasso de espera até atingir a *luz*:



À *não-sombra* corresponde a semântica da esperança; a *luz* será evidentemente a conquistada liberdade, a independência e, com ela, o desabrochar da cultura do seu povo.

4. A poética da esperança

No capítulo precedente, observámos como a poesia de A. Neto percorre um itinerário de esperança nunca desmentida, apresentando-se como profecia que o tempo histórico viria a confirmar. Neste sentido, pode dizer-se que o poeta é um dos antepassados que anun-

ciaram o futuro e que opôs simbolicamente o seu verbo (e a sua acção) à noite africana, à infiltração da cultura ocidental e ao domínio do capital internacional. Não se deixa dominar pela dúvida ou pela decepção, sinal evidente do fracasso colonialista na tentativa de assimilá-lo.

No plano da ideologia é, de certo modo, um continuador de Lumumba, Nkrumah ou Amílcar Cabral e dos seus sonhos de pan-africanismo; e a sua voz está na sequência de gerações e gerações que resistiram à corrosão do estatuto colonial³³. Já em 1948 («Sinfonia», *SE*, p. 64) alude o poeta à «luta gloriosa do povo» como «música» que recupera e justifica a insistente angústia; os «Contratados» (*SE*, pp. 65-66), não obstante as «pesadas cargas» sobre o dorso, resistem e cantam; subsiste uma aspiração ou sonho («Aspiração», *SE*, pp. 68-69) que se projecta em Querer (sustentado por «meu braço») e Desejo

Sonho = Querer + Desejo,

este último «transformado em força / inspirando as consciências desesperadas».

A ideia de esperança aparece, assim, no *corpus* poético de A. Neto, estreitamente ligada à de consciencialização, título de um poema (*SE*, p. 75) dedicado ao problema da tomada de consciência. Um dos elementos de que a ditadura se serviu quase cientificamente consistiu na criação de um clima de suspeita mútua que tendia a eliminar, à partida, qualquer possibilidade de diálogo. Para isto contribuía a rede numerosíssima de delatores («bufos»), informadores da polícia política. O medo atingia a zona mais profunda do homem («Medo no ar!»), alertado pelo perigo de pensar em voz alta ou, facto ainda mais terrível, de se ouvir a si próprio: «e em cada consciência / fervilha o temor de se ouvir a si mesma». A este clima de angústia responde o poeta «com os olhos secos», friamente seguro (consciente), apesar da sua condição «ainda mais humilde na pele negra»; a sua poesia introduz o princípio da sub-

33. Ainda em 1954, por decreto-lei de 20 de Maio, o governo de Lisboa promulgava o estatuto do indígena, dividindo a população em «civilizados» (portanto cidadãos) e «indígenas», «que não possuíam ainda a instrução e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses». Como, porém, a administração não lhes concedia o acesso à instrução, aos indígenas não restava outra alternativa senão a de «contratados», forma tardia e eufemística de escravatura legal.

versão na consciência do leitor, interpretando, desse modo, os múltiplos signos do mundo colonial.

É esta segurança que lhe confere o tom profético, atrás citado; ainda quando a poesia é crónica de um real desamado (e é-o frequentemente), não deixam de comparecer os sinais anunciadores do futuro, como em «Massacre de S. Tomé» (SE, pp. 90-91), de Fevereiro de 1953³⁴, onde se invoca, não obstante as referências a pesadelo e morte, o «verde da esperança» e o sanguinoso acto é reconhecido como uma das «pequenas derrotas acumuladas para a vitória». Glorificam-se os heróis da resistência africana, cuja morte è interpretada em termos políticos:

Foi então que nos olhos em fogo
ora sangue ora vida ora morte
enterrámos vitoriosamente os nossos mortos
e sobre as sepulturas
reconhecemos a razão do sacrifício dos homens (SE, p. 90).

A esperança é, pois, iniludível: «a terra verde de S. Tomé / será também a ilha do amor».

Mas onde de modo particular este elemento se revela é curiosamente nos poemas do cárcere, escritos nas várias prisões por que passou o poeta. Basta ler «Poema» (SE, pp. 96-101), datado de 25 de Fevereiro de 1955 da cadeia de Caxias; «Um 'bouquet' de rosas para ti» (SE, pp. 108-110), de 8 de Março do mesmo ano e escrito na Cadeia da Pide do Porto («E no teu dia / se fundem também em mim / os anseios... / e todas as esperanças»); «Aqui no cárcere», de Julho de 1960 e agora na Cadeia da Pide de Luanda, onde já se anunciam «as canções guerreiras / com que o nosso povo esmaga a escravidão» e a História carregada de ventos promissores:

Aqui no cárcere
a raiva contida no peito
espero pacientemente
o acumular das nuvens
ao sopro da História

34. Nas antologias de G. Tavani e G. Mea, atrás citadas, o poema aparece precisamente intitulado «Fevereiro». Eis como Alda do Espírito Santo, poeta de S. Tomé, relata o episódio: «Está aqui, un homem negro de pé, estendendo os braços (...) A sua história é real. Saiu duma câmara da morte. Escapou com vida, enquanto trinta dos seus companheiros morreram asfixiados, pedindo ar e água. E isto passou-se. Foi a 5 de Fevereiro que eles morreram» (in Mário de Andrade, *Antologia Temática de Poesia Africana-1*, cit., p. 241).

Ninguém
impedirá a chuva. (SE, p. 116).

O dístico final, até pela surpresa e frescura da metáfora, acentua o otimismo da espera, ainda que paciente, das condições históricas para desencadear a insurreição armada. Estamos já no prelúdio da libertação, a perspectiva dinâmica é sintoma do movimento imparável que existia em estado bruto mas impetuoso na consciência do povo colonizado. Por isso o poeta pôde dizer: «E nova onda se levanta para a luta / e ainda outra e outra» (poema «Luta» escrito na cadeia do Aljube em Setembro de 1960); e pôde escrever, no mesmo lugar e mês, o único soneto conhecido da sua produção poética e o único poema que manifesta preocupações de rima:

Campos verdes

Os campos verdes, longas serras, ternos lagos
estendem-se harmoniosos na terra tranquila
onde os olhos adormecem temores vagos
acesos mornamente sob a dura argila,

seca ,como outrora mingou a doce esperança
quente, imperecível como sempre o amor
sacrificada ,sangrada na lembrança
do esforço bestial do látigo opressor.

Em campos verdes, longas serras, ternos lagos
refulgem ígneas chamas, rubros rugem mares
cintilando de ódio, com sorrisos em mil afagos

São as vozes em coro na impaciência
buscando paz, a vida em cansaços seculares
nos lábios soprando uma palavra: independência! (SE, p. 126).

O horizonte lexical do soneto é formado por uma série de elementos que contrastam com a situação de exílio do poeta (duplamente exilado porque encerrado na ferocíssima cadeia do Aljube de triste memória): «campos verdes, longas serras, ternos lagos» (v. 1), «terra tranquila» (v. 2), «doce esperança / quente» (vv. 5-6), «ígneas chamas» (v. 10), «sorrisos em mil afagos» (v. 11).

O primeiro verso, já de si enriquecido por elevado grau de aliterações, ocorre como abertura do primeiro terceto (com leve *variatio*), terceto este, cujo segundo verso, desencadeador da força ideológico-estética do poema, é também frequentado por uma grande densidade de aliterações.

Ao passado de «temores vagos», de ausência da «doce esperança» porque «sangrada na lembrança» opõe-se o coro de vozes que sopram a palavra sagrada da independência. A ordem que o soneto poderia representar é aparente, dada a sua hipermetria; o programa era já então de desordem absoluta que se propunha, pela descolonização, mudar a ordem do mundo.

Idêntica leitura nos oferece «Havemos de voltar» (*SE*, pp. 127-128), escrito ainda na Cadeia do Aljube (Lisboa) em Outubro de 1960. Trata-se de uma canção do exílio que, tal como a célebre composição de Gonçalves Dias («Minha terra tem palmeiras»), nomeia as coisas positivas da «bela pátria angolana / nossa terra, nossa mãe», às quais o poeta acrescenta, como refrão, a certeza do «havemos de voltar». Agostinho Neto assume a voz da diáspora, dos angolanos que, como ele, jazem nas cadeias tenebrosas da «secreta» portuguesa. O seu canto, porém, alimentava a corrente dos que andavam forjando a insurreição e a futura libertação do domínio colonial:

Havemos de voltar
à Angola libertada
Angola independente (*SE*, p. 128).

E para a dialéctica da esperança concorre finalmente «A voz igual», poema escrito no desterro de Ponta do Sol (Cabo Verde) em Dezembro de 1960. Compõe-se de 161 versos distribuídos desigualmente por estrofes, das quais a mais breve de 3 versos e a mais longa de 21. A estrutura é por assim dizer simétrica, dividida por um eixo ou núcleo de 3 versos (reduzíveis a 1, se quisermos):

Construção

e

reencontro

que parece assim distinguir as duas partes, respectivamente de 83 e 75 versos.

O tom épico («Caminhamos já vitoriosos») acentua o louvor e exaltação do povo negro, dos homens das sanzalas («são os eleitos / os participantes efectivos da nova vida»), do «povo genial» que no momento exacto surgirá

falando nas nossas línguas³⁵ a tradição da nossa terra
harmonizando as vozes na hora da independência (*SE*, p. 132).

35. A evolução dos acontecimentos e a necessidade de um programa de alfabetização veio

A última estrofe da I parte propõe, de modo transparente, a «construção da pátria libertada», do «amanhã, para uma terra nossa uma pátria nossa / independente». Construção é, pois, um dos termos da estrutura bipolar, a base sobre a qual assentará o outro termo do programa, o «reencontro», que se desenvolve abertamente em toda a II parte. Por isso se anuncia logo a seguir ao núcleo catalizador:

chegados à hora
caminha o povo infatigável para o reencontro (SE, p. 133).

Tudo está preparado, o fruto está maduro. A meta a atingir é, como se vê, o reencontro «nos campos de trabalho / na socialização», em todos os actos da «nova vida de África». Numa linguagem comunicante, assiduamente vigiada pelo eu consciente, o projecto do poeta é transitivo: reencontrar o seu povo, a genuína cultura («a forma e o âmago / do estilo africano de vida») e, para tal, vai tecendo (construindo) a sagrada esperança.

a desmentir a proposta linguística. A propósito da língua de expressão literária, é fundamental o trabalho de Giuseppe Tavani, *Problemas da expressão linguístico-literária nos países africanos de independência recente* (in *Lingua e Política*, Roma, Officina, 1976, trad. port. in *Estudos Italianos em Portugal*, cit., pp. 79-92). Devem porém referir-se, pela importância de que se revestem, as palavras do próprio Agostinho Neto proferidas no acto de posse dos corpos gerentes da União dos Escritores Angolanos (Novembro de 1977): «O uso exclusivo da língua portuguesa, como língua oficial, veicular e utilizável actualmente na nossa literatura, não resolve os nossos problemas. E tanto no ensino primário como, provavelmente, no médio será preciso utilizar as nossas línguas. E dada a sua diversidade no país, mais tarde ou mais cedo, deveremos tender para a aglutinação de alguns dialectos, a fim de facilitar o contacto. Todo o desenvolvimento do problema linguístico, naturalmente, dependerá também da extinção das barreiras regionais, da consolidação da unidade nacional, da extinção dos complexos e taras herdadas do colonialismo, e do desenvolvimento económico.» (in *África*, vol. I, n. 1, Lisboa, Julho 1978, p. 36).